



Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-graduação em Literatura

**A OBRA DE STEPHEN KING COMO BASILAR AOS ESTUDOS DA
LITERATURA DE MEDO CONTEMPORÂNEA**

Fábio Ramos Paz

Brasília – DF

2025

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-graduação em Literatura

**A OBRA DE STEPHEN KING COMO BASILAR AOS ESTUDOS DA
LITERATURA DE MEDO CONTEMPORÂNEA**

Fábio Ramos Paz

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação/Curso de Doutorado no Departamento de Teoria Literária e Literatura do Instituto de Letras da Universidade de Brasília – TEL-UnB, como parte integrante dos requisitos necessários para a obtenção do grau de Doutor em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Wiliam Alves Biserra

Brasília – DF

2025

Ficha catalográfica elaborada automaticamente, com
os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

RP348o Ramos Paz, Fábio
A OBRA DE STEPHEN KING COMO BASILAR AOS ESTUDOS DA
LITERATURA DE MEDO CONTEMPORÂNEA / Fábio Ramos Paz;
orientador Wiliam Alves Biserra. Brasília, 2025.
211 p.

Tese (Doutorado em Literatura) Universidade de Brasília,
2025.

1. Literatura. 2. Literatura de horror. 3. Literatura
gótica. I. Alves Biserra, Wiliam, orient. II. Título.

A OBRA DE STEPHEN KING COMO BASILAR AOS ESTUDOS DA LITERATURA DE MEDO CONTEMPORÂNEA

Fábio Ramos Paz

Orientador: Prof. Dr. Wiliam Alves Biserra

Texto de tese submetido ao Programa de Pós-Graduação/Curso de Doutorado no Departamento de Teoria Literária e Literatura do Instituto de Letras da Universidade de Brasília – TEL-UnB, como parte integrante dos requisitos necessários para a obtenção do grau de Doutor em Literatura. Aprovado em 21 de novembro de 2025 pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes membros:

Prof. Dr. Wiliam Alves Biserra
(Orientador)

Prof. Dra. Alessandra Matias Querido (UnB)
(Membro interno)

Dr. Oscar Andrade Lourenção Nestarez (pesquisador autônomo)
(Membro externo)

Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva (UFCAT)
(Membro externo)

Prof. Dr. Luiz Cláudio Batista de Oliveira (UCB)
(Suplente)

Brasília – DF

2025

RESUMO

Os estudos acerca da literatura de medo se estendem a diversas perspectivas, o que inclui a análise de questões históricas e culturais que envolvem o insólito nas artes. Desde o reconhecimento do termo “gótico” como oriundo de “Godos” (com considerações acerca das tribos Visigodos e Ostrogodos) até a interpretação do horror na literatura dos séculos XX e XXI há um longo caminho de identificação teórica sobre o medo nas artes. A estética do Gótico na literatura, ideia aqui abordada a partir das considerações de Júlio França e Oscar Nestarez (2022), trabalha com o medo em posição-chave a partir de elementos essenciais a essa espécie de ficção, como a identificação de uma ameaça, do espaço assombrado e de memórias de um passado que se recusa a ir embora, o que pode ser associado aos estudos do trauma e do luto em perspectiva psicodinâmica. A partir dos estudos do Gótico torna-se possível realizar interpretações sobre a forma narrativa que visa estender o medo entre personagens aos leitores, a qual receberá o nome de horror e poderá ser observada tanto na literatura quanto em outras artes, associada a ideia de “literatura de medo” aqui compreendida com o auxílio dos estudos de França (2022). É importante a consideração de que o meio audiovisual atua em parceria à literatura no que condiz à teoria e popularidade do horror contemporâneo, o que justifica a leitura de diversos textos em junção à apreciação de longas-metragens, em especial adaptações cinematográficas de narrativas já existentes. Em meio ao sucesso comercial nos meios literário e fílmico está Stephen King, escritor cujos livros são foco deste estudo. O autor explora o medo antes vinculado à ambientação do romance nos séculos XVIII e XIX no horror literário contemporâneo, abordando especificidades da própria época enquanto utiliza-se de elementos como Terror, Horror e Repulsa, postulados por ele em *Dança Macabra* (originalmente publicado em 1981). Com o auxílio das ideias de França e Nestarez, além de considerações do *unheimliche* freudiano de 1919, é possível identificar a obra de King como parte de um *corpus* que explora a completude dos estudos da literatura de medo, em especial a contemporânea. Com maior foco no romance *IT – A coisa*, percebe-se o horror expondo o descaso que grupos economicamente dominantes direcionam àqueles que são constantemente explorados e marginalizados. Junto a essa observação, a interpretação do romance possibilita a identificação da personagem *Coisa* como a representação do descaso e da indiferença em relações interpessoais, além de traumas de um passado que não se esvai; e, em sentido amplo, há a figura monstruosa metamorfa enquanto a sintetização da teoria literária do medo.

Palavras-chave: Gótico; Horror; Medo; Stephen King.

ABSTRACT

The studies on the literature of fear are extended to many perspectives, which includes the analysis of historical and cultural subjects that involve the uncanny in arts. Since the recognition of the word “gothic” as originated from “Goth” (considering the Visigoth and Ostrogoth tribes) until the interpretation of horror in the literature of the 20th and 21st centuries there is a long path of theoretical identification about the fear in arts. The Gothic aesthetics in literature, an idea which is addressed here through the considerations of Júlio França and Oscar Nestarez (2022), works with the fear in key-position from essential elements of this species of fiction, as the identification of a menace, of the haunted location and the memories of a past that refuses to go away, which may be associated to the studies of trauma and grief in psychodynamics perspective. From the studies of the Gothic, it is possible to make interpretations about the narrative form which aims to extend the fear amongst characters to readers, one to be called horror and may be observed in literature and other arts, associated with the idea of “literature of fear” here understood with the help of França’s studies (2022). It is important to consider that the audiovisual media acts in partnership with literature in what references the theory and popularity of contemporary horror, which justifies the reading of many texts amongst the appreciation of feature films, especially cinematographic adaptations of already existing narratives. Amid the successful popularity of literary and filmic media there is Stephen King, the writer whose books are the focus of this study. The author explores the fear previously connected to the setting of novels in the 18th and 19th centuries amongst the contemporary literary horror, considering specificities of his own time while acquaints elements such as Terror, Horror and Repulse, postulated by himself in *Danse Macabre* (originally published in 1981). With the support of França and Nestarez’s ideas, besides the consideration of the 1919 Freudian *unheimliche*, it is possible to identify King’s work as part of a *corpus* which explores the completeness of the studies on the literature of fear, especially the contemporary one. Focusing on the *IT* novel, one might perceive horror exposing the neglect which economically dominant groups direct towards those who are constantly explored and marginalized. Among this observation, the interpretation of the novel makes it possible to identify the *It* character as the representation of neglect and indifference in interpersonal relationships, besides the traumas of a past which does not go away; and, in broad sense, there is the shapeshifter monstrous form as the synthesis of the theory on literature of fear.

Key-words: Fear; Gothic; Horror; Stephen King.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. ORIGENS E PARTICULARIDADES DE LITERATURAS DE MEDO: O GÓTICO E O HORROR.....	14
1.1 O SURGIMENTO DO ROMANCE GÓTICO	17
1.2 O PROVOCADOR DO MEDO: O VILÃO	22
1.3 A ATMOSFERA DO MEDO: O ESPAÇO	26
1.4 A TRANSFORMAÇÃO DO GÓTICO E A INDEPENDÊNCIA DO HORROR: DO CLÁSSICO AO CONTEMPORÂNEO A PARTIR DO PSICODINAMISMO EM “O HOMEM DA AREIA”, DE E. T. A. HOFFMAN.....	34
1.4.1 O horror literário	35
1.4.2 O infamiliar freudiano	44
1.4.3 O monstro em transição sob uma perspectiva psicodinâmica: o vampiro, o lobisomem e o demônio	56
1.4.4 O psicodinamismo na obra de Edgar Allan Poe.....	66
1.5 BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE O GÓTICO BRASILEIRO.....	75
1.6 O TERROR, O HORROR E A REPULSA NA <i>DANÇA MACABRA</i> DE STEPHEN KING	81
1.7 O PRÉ-GÓTICO.....	90
1.7.1 A poesia grega clássica: <i>Édipo Rei</i> e <i>Odisseia</i>	90
1.7.2 Elementos góticos no épico medieval anglo-saxão e observações sobre os Godos: <i>Beowulf</i>	94
1.7.3 Relações entre <i>A divina comédia</i> de Dante Alighieri, a Bíblia e narrativas de medo que exploram elementos cristãos.....	97
1.7.4 O medo na tragédia renascentista inglesa: considerações sobre peças de Christopher Marlowe e William Shakespeare.....	101
2. O MEDO	107

2.1 A ANSIEDADE ANTECIPATÓRIA E O MEDO NA <i>PSICOSE</i> DE ROBERT BLOCH	116
2.2 A ANSIEDADE ANTECIPATÓRIA, O MEDO E A FOBIA EM <i>IT – A COISA</i> , DE STEPHEN KING	121
3. INTERPRETAÇÕES DA LITERATURA DE MEDO CONTEMPORÂNEA.....	134
3.1 O HORROR NA OBRA DE STEPHEN KING	145
3.1.1 O trauma em King: <i>Carrie – a estranha</i>	153
3.1.2 A família em King: <i>O Iluminado</i>	158
3.1.3 O psicodinamismo em <i>IT – A Coisa</i>	168
3.1.4 A importância da memória no conto “O corpo”	182
3.1.5 O horror na obra de King: a intensidade do elemento passado e <i>A Coisa</i> enquanto base do horror do final do século XX e início do XXI	186
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	194
REFERÊNCIAS	199

INTRODUÇÃO

O medo deve ser explorado pela arte. Seria equivocado se a crítica literária desconsiderasse que a arte da palavra também precisa lidar com aquilo que assusta, que causa arrepios em personagens e leitores. O pavor, além de proporcionar momentos de tensão extrema, também é objeto de curiosidade, e isso apresenta-se como um ponto importante à construção de uma crítica literária pautada no medo na literatura, o que se estende, também, a outras formas artísticas.

Em contexto contemporâneo, percebe-se a popularidade do medo artístico, principalmente em obras audiovisuais que trabalham diretamente com o assombro, o que é objeto de diversos segmentos comerciais e faz com que o cinema de horror, por exemplo, torne-se lucrativo (principalmente durante as festividades de *Halloween*). É comum a leitura/escuta de histórias sobre adultos que, durante a infância, sentiam-se atraídos pelas propagandas de filmes de horror que seriam transmitidos à noite, na TV aberta, em horário não-comercial. Essa experiência, principalmente vinculada à geração *Millenial* (caracterizada por mais amplo acesso a equipamento de televisão na infância), gerou várias ações resultantes em insônia que, na era do *streaming*, não parece tão popular. Inicialmente, era necessário esperar que a família se retirasse para o sono em horário adequado, para que a televisão não estivesse sendo usada; em seguida, conseguir manter-se acordado até o horário em que o filme fosse transmitido (por volta das 23h, em maioria) e assistir ao longa-metragem em volume baixo, para que ninguém acordasse e desligasse a TV; por fim, ter dificuldade para dormir, com medo de ser atacado por um monstro que não (?) existe.

E foi assim que grande parte dos aficionados da literatura de medo perceberam o quão interessantes são as histórias que tratam de monstros, de criaturas assustadoras em perspectiva realista ou fantástica, e de locais abandonados com pouca (ou nenhuma) iluminação. Em meados dos anos 1980 e 1990, com maior possibilidade de contato com equipamentos de áudio e vídeo (ascensão de novas marcas e produção em massa), viram-se relações de curiosidade e mistério circundando narrativas violentas, mas que eram capazes de abrigar diversão a quem estivesse disposto a enfrentá-las. A alguns, torna-se acolhedor lembrar de como *O brinquedo assassino*, de Tom Holland (1988), os fez querer livrar-se de todos os bonecos presentes no quarto de dormir, ou da forma que *Sexta-feira 13*, de Sean S. Cunningham (1980), provocou aversão à ideia de visitar chácaras ou fazendas.

Os exemplos até então descritos estão conectados à popularização do audiovisual em ambiente doméstico, mas também torna-se imprescindível citar os sucessos cinematográficos

que causaram preocupação extrema aos que gostavam de telas maiores antes mesmo do advento do VHS enquanto tecnologia acessível. Por conta de *Psicose*, de Alfred Hitchcock (1961), existe uma certa preocupação no ato de banhar-se em chuveiros de hotéis, especialmente aqueles que são acompanhados por uma fina cortina para que a água não se espalhe por todo o banheiro. Já no campo da repulsa, encontra-se *O Exorcista*, de William Friedkin (1973), filme conhecido por ter provocado mal-estar em diversos espectadores quando esteve em cartaz pela primeira vez (não que isso também não ocorra nas sessões comemorativas de aniversário).

Este é um trabalho sobre o Gótico e o horror enquanto gêneros literários presentes em um grupo chamado de “literatura de medo”, termo utilizado por Júlio França (2022, p. 15) em referência aos trabalhos de ficção que têm o medo em posição-chave. É importante dizer que, ao longo do texto, quando houver a separação entre Gótico e horror, a ideia abordada estará vinculada a um dos gêneros enquanto complexos e independentes; e quando a expressão “literatura de medo” for utilizada junto a alguma característica, esta se aplicará ao Gótico e, também, ao horror.

Ainda que esta tese esteja vinculada aos estudos literários, é importante mencionar o impacto do audiovisual para esta introdução, uma vez que a popularidade do cinema de horror mantém-se relevante ao processo que atrai possíveis leitores ao universo do medo na ficção (e talvez, até mesmo, a esta tese). Tendo como exemplo os filmes citados no parágrafo anterior, poucos são os aficionados que conheceram o livro *Psicose*, de Robert Bloch (1959)^{1 2}, antes de assistirem à produção de Hitchcock; também é uma reduzida quantidade de pessoas que leu o livro *O Exorcista*, de William Peter Blatty (1971)³, antes de conferir a adaptação cinematográfica roteirizada pelo autor da história original. O cinema de horror atrai leitores ao Gótico e ao horror literário, e não seria adequado a esta apresentação a desconsideração do impacto dos filmes nas vendas e empréstimos de livros que lidam com o insólito.

Autores como Stephen King e Clive Barker são exemplos de como o cinema é capaz de alavancar a popularidade do texto de medo a nível global. A associação da imagem da atriz Sissy Spacek⁴ à leitura de *Carrie*⁵ é quase que instantânea, assim como o rosto de Jack

¹ As datas em parênteses ao longo de toda a Introdução referem-se às publicações originais de cada livro/conto mencionado. As edições utilizadas para a confecção desta tese estão em notas de rodapé vinculadas aos textos citados;

² BLOCH, Robert. *Psicose*. Tradução Anabela Paiva. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2013;

³ BLATTY, William Peter. *O exorcista*. Tradução Carolina Caires Coelho. Rio de Janeiro: Agir, 2013;

⁴ CARRIE. Direção: Brian De Palma. Produção: Paul Monash. Intérpretes: Sissy Spacek; John Travolta; Piper Laurie e outros. Roteiro: Lawrence D. Cohen. Música: Pino Donaggio. Los Angeles: United Artists, 1976. 1 disco 4K UHD e 1 disco Blu-ray;

⁵ KING, Stephen. *Carrie: a estranha*. Tradução Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Objetiva/Suma de Letras, 2013.

Nicholson⁶ em todos os momentos de *O Iluminado*⁷. Ainda em referências a King, é essencial lembrar que Tim Curry interpretou o palhaço Pennywise em *IT: uma obra-prima do medo*⁸, o que não apenas contribuiu para a intensificação da coulrofobia no mundo, como também associou a figura do ator em completa maquiagem e figurino à leitura do livro de mais de mil páginas (em edição brasileira)⁹. Já na obra de Clive Barker, tem-se a imponência da atuação de Tony Todd sendo estendida ao conto “Candyman” (1985) por conta de *O mistério de Candyman* (1992), longa-metragem de alta repetição na TV e de empréstimo em videolocadoras dos anos 1990 e primeira década dos 2000. E não se pode esquecer, é claro, da personagem Pinhead, referência do filme *Hellraiser – renascido do inferno* (1987): no cinema, interpretado por Doug Bradley; no livro de Baker (1986)¹⁰, com a imagem do ator pairando sobre as páginas.

Os textos e os filmes aqui citados fazem parte da ficção de medo contemporânea, com considerações teóricas que envolvem diversos estudos do Gótico dos séculos XVIII e XIX e a estética do horror literário dos séculos XX e XXI. Aqui, há a diferenciação entre o Gótico e o horror literário, algo que não é considerado por diversos trabalhos sobre a literatura de medo (mas, ainda assim, relevantes). Tem-se o Gótico enquanto uma forma literária com estética específica, focada nas considerações de atmosfera vinculada a vilão, espaço e passado, com o medo em posição central no que concerne as relações entre personagens e situações específicas. Já o horror, além de características encontradas no romance gótico, apresenta a suscitação do medo no leitor como elemento-chave de todo o corpo narrativo: é preciso que o apreciador tenha emoções provocadas pela história, como abordado por Nestarez (2022), e isso é realizado através de elementos como Terror, Horror e Repulsa (King, 2013).

A adaptação do cenário gótico dos romances setecentistas e oitocentistas à atualidade pode ser encontrado em autores dos séculos XX e XXI a partir da utilização de personagens e espaços contemporâneos. Principalmente no horror, quando há o objetivo de causar medo no leitor, é necessário que as situações estejam vinculadas a parâmetros conhecidos pelos leitores, como a maldição que recai sobre um apartamento, com um monstro que se relaciona com as ansiedades de um mundo altamente industrializado e urbanizado. Com a teoria vinculada ao

⁶ O ILUMINADO. Direção e produção: Stanley Kubrick. Intérpretes: Jack Nicholson; Shelley Duvall; Scatman Crothers; Danny Lloyd e outros. Roteiro: Stanley Kubrick; Diane Johnson. Música: Wendy Carlos; Rachel Elkind. California: Warner Bros. Pictures, 1980. 1 disco DVD;

⁷ KING, Stephen. *O Iluminado*. Tradução Betty Ramos de Albuquerque. Rio de Janeiro: Objetiva/Suma de Letras, 2012;

⁸ IT – UMA OBRA PRIMA DO MEDO. Direção: Tommy Lee Wallace. Produção: Mark Basino; Allen S. Epstein; Jim Green. Intérpretes: Harry Anderson; Dennis Christopher; Richard Masur; Annette O'Toole; Time Reid; John Ritter; Richard Thomas; Tim Curry e outros. Roteiro: Lawrence D. Cohen; Tommy Lee Wallace. Música: Richard Bellis. Vancouver: ABC, 1990. 2 discos DVD;

⁹ KING, Stephen. *IT: a Coisa*. Tradução Regiane Winarski. Rio de Janeiro: Objetiva/Suma de Letras, 2014;

¹⁰ BARKER, Clive. *Hellraiser*. Tradução Alexandre Callari. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2015;

Gótico surge a do horror, com maior foco em escritos dos 1900 para a representação e sistematização do gênero, o que não significa que não existiam obras de horror antes desse período. Nesse caso, o foco está na intensidade de produção teórica sobre a provocação do medo enquanto característica necessária a uma narrativa, o que também será aproveitado em outros estilos textuais que se encontrem no escopo do medo.

Há aqueles que desconsideram a importância da literatura de medo enquanto necessária aos estudos literários formais, o que causa influência (negativa) direta a diversos textos que sofrem apagamento na perspectiva da Historiografia Literária. Ainda que textos góticos e de horror possuam grande apelo comercial, eles também propõem críticas a situações que necessitam de reflexão nas relações intra/interpessoais, e isso tudo ocorrerá enquanto lê-se acerca de um assassino que deseja reduzir a população de uma cidade em cinquenta por cento. Como representante da arte de medo na contemporaneidade e autor-chave desta tese, tem-se Stephen King, com obra extensa iniciada na década de 1960 com contos publicados em revistas variadas, e com a publicação do primeiro romance (*Carrie*) em 1974. Considerando a influência do autor no cenário literário no que condiz o medo, técnicas de escrita, teoria estética e recepção comercial, torna-se necessário uma tese cujo foco esteja na contribuição de King à estética e teorias gótica e de horror. Ainda que o escritor seja reconhecido pela constância nas publicações e pelo processo de conexão entre livros e trabalhos audiovisuais, ainda são encontradas poucas referências à sua obra literária a nível de trabalhos de doutoramento em literatura, e esta tese pretende contribuir à fomentação de estudos críticos vinculados ao autor, principalmente nos estudos do medo. Aqui, a partir do apoio de estudos sobre o Gótico e o horror, há a intenção de elucidação da obra de King como necessária à compreensão da literatura de medo, em especial na identificação do livro *A Coisa* como um dos textos basilares dos estudos literários contemporâneos.

Este é um trabalho baseado em pesquisa bibliográfica com considerações de livros, artigos e obras audiovisuais que contribuem à compreensão da literatura de medo e à produção artística e teórica de Stephen King. O trabalho está voltado não apenas a estudantes do medo na literatura, mas também a todos que encontram na arte do insólito diversos objetos de espanto e curiosidade constante. O primeiro capítulo da tese é dedicado às definições de Gótico e horror literário, o que envolve considerações sobre a origem do termo “gótico”, em conexão aos Godos, a teoria estética vinculada à literatura de medo, os estudos do horror na contemporaneidade (com o auxílio do texto *O infamiliar*, de Sigmund Freud) e considerações sobre textos conectados ao Gótico, mas que surgiram antes da publicação de *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole.

O segundo capítulo está vinculado à definição do medo e às características que a emoção externaliza no humano, o que envolve estudos sobre ansiedade e fobia. O foco primordial está na contribuição dos estudos psicodinâmicos à literatura de medo, com considerações sobre a ansiedade antecipatória em *Psicose*, de Robert Bloch, e em *A Coisa*, de Stephen King. Vale informar que a seção dedicada a este último também envolve considerações sobre fobias específicas, além de propor introdução aos tópicos seguintes, com destaque em obras do século XX e XXI. Assim, tem-se o terceiro (e final) capítulo, cujo objetivo está na exposição de narrativas contemporâneas com a aplicação de termos explicitados ao longo do trabalho, o que inclui elementos estéticos propostos por França e Nestarez (2022) e King (2013) em variados contos e romances, com foco na utilização do trauma enquanto elemento-chave na arte deste último. A finalização do capítulo está na interpretação da obra de King, em especial do livro *A Coisa* como elemento basilar dos estudos da ficção de medo contemporânea, considerando-o essencial aos estudos literários dos séculos XX e XXI pela aplicação de complexidades estruturais na narrativa e pela construção da personagem Coisa.

A complexidade da tese está não apenas nas temáticas abordadas e nas considerações intertextuais que envolvem os estudos literários e o psicodinamismo, mas principalmente na possibilidade de identificação e exposição da amplitude do medo na ficção. A literatura gótica e de horror, assim como filmes, séries e outras referências artísticas que dividem o insólito como característica basilar, são espaços de reflexão e crítica sobre anseios que, por vezes, são reprimidos em um espaço social que preza pela padronização de emoções e comportamentos. Aqui, encontram-se referências que conectam teoria literária e outras expressões, admitindo, principalmente, a importância do cinema como modelador de muitas ideias expostas sobre o medo na arte. As referências da tese dividem-se entre o textual e o audiovisual, objetivando a importância de um trabalho que circula por uma variedade de ambientes, e que, a todo momento, preza pela mesma intenção: colaborar à divulgação da arte do medo a partir de teoria em constante processo de sistematização.

1. ORIGENS E PARTICULARIDADES DE LITERATURAS DE MEDO: O GÓTICO E O HORROR

As artes gótica e de horror possuem momentos de incertezas e contradições. Não é correto dizer que os elementos de insalubridade na ficção começaram com a publicação do primeiro romance gótico em 1764, e muito menos no período de existência dos Godos na Idade Média. A partir das ideias sobre o que é o Gótico e o que é o horror existe a possibilidade de traçar um caminho em direção à contemporaneidade que, por mais ousado que seja, expõe que o medo já se encontrava na arte literária até mesmo na Poesia da Antiguidade clássica grega (de maneira bastante grotesca, o que pode remeter ao que hoje chama-se *gore*, a extrema violência/repulsa).

Sabe-se que há muito do assustador na Literatura contemporânea, e isso é perceptível tanto nas prateleiras de *best sellers* quanto na alta quantidade de adaptações audiovisuais de romances e contos de horror escritos nos séculos XX e XXI. Aspectos como literariedade e boa execução fílmica dessas obras são facilmente discutíveis, ainda mais em indústrias que têm o lucro como objetivo primordial, e não a produção do medo. Mesmo com controvérsias em relação à qualidade de algumas produções textuais e peliculares, todo esse processo de exploração do grotesco é benéfico ao reconhecimento do Gótico e do horror como formas artísticas formais. A marginalização dessa literatura, ao menos desde o Romantismo, sempre foi uma realidade, e é instigante a forma como há pesquisadores (e apreciadores) empenhados na exposição das complexidades do medo em ambiente literário.

Para que exista a compreensão sobre o que são o Gótico e o horror literários é necessário que haja a exposição de informações sobre a origem da palavra “gótico”, além da forma como esse termo foi retomado por Horace Walpole no século XVIII e como ele se aplica às artes contemporâneas. Logo, o ponto de partida será a palavra, para que depois seja possível a observação dos vários significados que a ela foram atribuídos.

Este trabalho dedica-se a considerações acerca da literatura gótica e da literatura de horror, com foco na identificação da obra de Stephen King enquanto basilar à ficção de medo contemporânea. É perceptível como a maioria dos textos que explora o Gótico não se empenha na identificação da origem do nome, apenas nas características exploradas por essa forma de produção artística. Com a intenção de proporcionar ao leitor o maior aparato possível acerca da literatura de medo, torna-se pertinente apresentar informações sobre a origem do nome “gótico” e de algumas relações que concernem os Godos em perspectiva histórica.

Pytheas, viajante grego de cerca de três décadas Antes da Era Comum (AEC), difundiu em meio à civilização a notícia de que, na Prússia Oriental, havia um grupo de pessoas chamado “Gutones”, essas que eram mercadores de âmbar e que, por não aparentarem complexidades suficientes ao viajante, não tiveram mais detalhes expostos em documentos. Posteriormente, alguns escritores mencionaram esse povo, como Plínio, o Velho, quase que 80 anos depois do início da Era Comum (EC), e Tácito, historiador romano, que falou pouco sobre o assunto, apenas mencionando aspectos sobre questões de realeza e conexões do povo com outras nações de cultura germânica (Bradley, 1890). A história dos Godos é comumente associada a violência e destruição, mas é importante perceber que um povo antes considerado “pequeno” aos historiadores e viajantes se tornou, no século IV EC, “a mais poderosa nação da Europa”^{11 12} (Bradley, 1890, p. 3).

Henry Bradley (1890) elucida a curiosidade existente em cima da história dos Godos, pois foi um povo que conseguiu se expandir, realizar conquistas territoriais e, de alguma forma, desapareceu após cerca de dois séculos sem deixar vestígios reveladores. Não existe acesso à informação sobre cultura e superstição dos Godos com base em documentos escritos por eles, mas existem alguns pontos de partida para que a compreensão sobre a influência posterior desse povo seja mais bem absorvida.

A “língua gótica” é tida como ponto originária de alguns idiomas do grupo de línguas germânicas, sendo eles o “inglês, alemão, holandês, sueco e dinamarquês” (Bradley, 1890, p. 4). Em adição a essa ideia, vale informar que para Rasmus Kristian Rask (*apud* Nóbrega, p. 52), deve haver “a adoção do termo *gotisk* ‘gótico’ como referente para todas as línguas germânicas”. É possível identificar a influência dos Godos a partir da tradução da Bíblia realizada, na Idade Média, pelo Bispo Wulfila, na qual pode ser vista uma forma que parece anterior ao inglês antigo (*Old English*) encontrado, por exemplo, em *Beowulf*. Além disso, também há um excerto de calendário do período no qual há a palavra *Gut-thiuda*, que significa “povo dos Godos”¹³ (Bradley, 1890, p. 5). Essa informação revela que o nome dos Godos, em língua inglesa, deveria ser algo como *Gutans*, o que estaria mais de acordo com a fala gótica do que romana, além de também propor uma relação entre o nome do povo e o divino, já que em língua gótica, deus é *Guth*, o que é parecido com *Goth* (Góticos/Godos).

¹¹ Texto original em inglês: “*The mightiest nation in Europe*”;

¹² Todas as traduções da língua inglesa para a língua portuguesa nesta tese são de autoria nossa.

¹³ Texto original em inglês: “*People of the Goth*”;

No século IV EC^{14 15} tornou-se perceptível a separação dos Godos em duas grandes “tribos”, os Visigodos e os Ostrogodos, sendo que os nomes foram escolhidos de acordo com os locais que esses grupos ocupariam no mapa europeu: o primeiro, o Oeste, enquanto o segundo se dirigiria ao Leste (Jordanes *apud* Castro, 2000). Histórias sobre os Godos fazem parte de estudos concernentes à queda do Império Romano do Ocidente, assunto que gera discussões sobre mortes e conquistas territoriais. Os primeiros conflitos entre os Godos e o Império Romano aconteceram no ano de 238, com a cidade de Histria, na região do Rio Danúbio, saqueada pelo primeiro grupo, o que resultou na derrota (e morte) do imperador romano Décio. A partir da motivação proveniente da vitória, os Godos passaram a atacar outros locais, o que incluía a dominação territorial e a submissão de pessoas e navegações ao grupo (Heather; Matthews, 1991).

Essa breve menção aos Godos e suas relações de conquista e resistência na Europa é necessária para o entendimento de um dos motivos pelos quais a palavra “gótico” é comumente associada a terror e violência exacerbada (na seção seguinte haverá mais considerações sobre a conexão do termo a algo negativo). É possível perceber que, a partir desta perspectiva histórica, a ideia de que tudo o que vem do “godo” é ruim faz parte de uma visão preconceituosa do povo dominante europeu (romanos) sobre todos os que não faziam parte do império, fossem eles os Godos ou quaisquer outros, como os Hunos. Ainda assim, com a comoção dos romanos espalhados pelo continente europeu ao saberem dos ataques a Roma, muito do imaginário antibárbaro se tornou parte da realidade cultural de diversas regiões, o que proporcionou o entendimento do adjetivo “gótico” como sinônimo de “maldade”, “destruição” e inferioridade”.

A partir dessa compreensão inicial, é possível iniciar uma reflexão do porquê um romance autoproclamado gótico ter gerado controvérsias na sociedade inglesa do século XVIII. A seguir, serão explicitadas características desse tipo de produção textual, o que incluirá a consideração do Gótico literário tanto a partir de 1764, com a publicação de *O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole, como em obras que datam da Antiguidade Clássica grega e que possuíam elementos da ficção de horror.

Antes da próxima seção, torna-se imprescindível a apresentação de breve comentário sobre alguns termos utilizados nesta tese para referência a características e gêneros específicos. O termo “Gótico”, quando apresentado com a primeira letra maiúscula, refere-se ao gênero

¹⁴ A partir desta citação, todas as próximas que se referem aos Godos estão no período da Era Comum, EC;

¹⁵ A referência da separação dos Godos no século III E.C. é de Henry Bradley (1890); por outro lado, Narciso Santos (1971) afirma que esse processo ocorreu no século IV E.C. . Uma vez que muito da história dos Godos, no que condiz questões temporais, apresenta contradições, este trabalho optou pela data exposta por Santos por conectar-se, também, a outras referências sobre o mesmo tema;

literário; por outro lado, o gênero horror será referenciado com todas as letras minúsculas. Isso acontece por conta das referências consultadas, em línguas portuguesa e inglesa, que tratam do horror com a primeira letra minúscula. Procurou-se utilizar “Horror” com a primeira letra maiúscula quando a palavra estiver conectada ao elemento estético descrito por Stephen King (2012a).

1.1 O SURGIMENTO DO ROMANCE GÓTICO

A ideia de uma narrativa completamente baseada no medo, escrita em prosa romântica, surgiu em 1764. *O Castelo de Otranto* é um livro curto, quando comparado a textos contemporâneos de tema semelhante, e apresenta noções-chave que moldaram as características da literatura gótica.

Horace Walpole (1717-1797) foi um escritor da Inglaterra e, também, membro da aristocracia do país. Em 1764, ele publicou *O Castelo de Otranto*, mas sem revelar a autoria do texto. Ele dizia que havia encontrado uma narrativa escrita em uma forma antiga da língua italiana, algo que datava da época das Cruzadas, e pelo interesse suscitado ele realizou a tradução do texto completo e procurou pela publicação (Clery, 2002). Um ano depois, quando o livro ganhou uma segunda edição, Walpole revelou a todos que a autoria da obra era, na verdade, dele, e fez algo controverso: junto ao título, o autor adicionou “uma história gótica”, o que pode ser interpretado como referência aos Godos, ao medievo.

A técnica de não revelar o nome do escritor, tratar o texto como uma tradução e, posteriormente, revelar a verdadeira autoria é algo que alguns autores fazem/fizeram, seja por preceitos estéticos (o mistério é um elemento da narrativa) ou, talvez, por medo de uma má recepção inicial, e isso não é algo identificado apenas na Literatura de língua inglesa. No Brasil, Raphael Montes (2015) publicou o livro *O Vilarejo*, uma história dividida em sete partes, cada uma sobre um pecado capital e conectada a um demônio diferente. No prefácio, o autor/tradutor diz que três cadernos de uma senhora chamada Elfrida Pimminstoffer foram oferecidos a ele pelo sócio de um sebo em Copacabana, e que o conteúdo terrível e violento dos escritos estava em “cimério, uma língua morta pertencente ao ramo bótno-úgrico” (p. 8). Com um dicionário oferecido pelo único especialista do idioma no mundo, este residente na Itália, Montes conseguiu realizar a tradução do texto e publicá-lo, junto às imagens que os cadernos apresentavam.

O exemplo da obra de Montes consegue mostrar ao leitor que a não-revelação da autoria de um texto é um recurso estético aliado à literatura de medo, afinal, é um ponto interessante à criação do mistério em volta da obra. No caso de Walpole, por mais que exista a necessidade de criar um “suspense” em volta do texto, também há a preocupação com a represália da sociedade inglesa do século XVIII. O livro foi publicado em meio ao período das Luzes, no qual a razão era almejada tanto nos ideais filosóficos quanto na produção cultural da época, e seguir um caminho diferente poderia ser prejudicial à carreira artística. No prefácio à segunda edição de *O castelo de Otranto*, Walpole (2010, p. 17) diz que o motivo pelo qual escondeu as informações sobre a verdadeira autoria da obra estava na “insegurança quanto a seus próprios talentos e originalidade de sua tentativa”, mas todo o contexto filosófico e cultural do momento deve ser observado na aceitação dessa informação.

O Castelo de Otranto é uma história curta, e é necessário entender não apenas que ela foi o primeiro romance gótico, mas também que dela saíram diversas características-chave desse tipo de narrativa. Quando foi publicado pela primeira vez, o livro apareceu ao público como uma tradução, mas na segunda edição, junto a revelação de Walpole como o próprio escritor da obra, ele adicionou as seguintes palavras ao título: “uma história gótica”.

A intenção de Walpole era realizar a junção entre o que havia de antigo e moderno na produção literária, com a imaginação e criatividade características da Antiguidade e a estrutura textual verossímil em voga no século XVIII (Hogle, 2002). O autor conseguiu isso ao criar uma história que envolvia fantasmas que assombravam uma família que não devia estar em posição monárquica, unindo elementos da imaginação clássica com a verossimilhança exigida pela razão iluminista. Na obra de Walpole, a exploração do fantástico é uma maneira de retomar a criatividade da epopeia grega clássica e de elementos grotescos presentes nas tragédias do mesmo período, o que também foi trabalhado na superstição medieval e no classicismo, mas que, nas Luzes, foi altamente repudiado. “Milagres, visões, adivinhações, sonhos e outros eventos sobrenaturais foram banidos atualmente até mesmo dos romances” (Walpole, 2010, p. 14).

Essa necessidade de junção da escrita antiga à contemporânea da época não foi algo exclusivo de Walpole, e vê-lo como o único artista disposto a propor uma nova forma de romance seria errôneo e, no mínimo, desrespeitoso com as outras pessoas que contribuíram para a expansão da imaginação romântica.

O Castelo de Otranto foi uma das várias tentativas de seu tempo de inserir um novo caminho literário enquanto mirava o passado; os poetas William Collins, Edward Young; o amigo de Walpole, Thomas Gray, e o criador de “Ossian”, James Macpherson, foram todos importantes inovadores desse momento. De toda forma,

havia a impaciência em relação às limitações das particularidades neoclássicas e investimento em teorias sobre arte e sua recepção, natureza humana e os trabalhos da mente (Clery, 2002, p. 27)¹⁶.

O Castelo de Otranto conta a história de Manfredo, o senhor de um castelo que não devia estar em posição de poder, já que o lugar na habitação foi usurpado pelo seu avô. Conrad, filho de Manfredo, é um jovem adoentado que está prestes a se casar com Isabella, e essa união é interessante a Manfredo pois desse casamento pode surgir um filho que continuará a linhagem da família no comando da propriedade. Tudo parece bem, até que um grande capacete cai sobre Conrad, matando o rapaz e deixando claro tanto às personagens quanto ao leitor que há a ação de elementos sobrenaturais na obra. A partir desse momento, já é possível identificar a mensagem central da narrativa, essa definida pelo próprio autor: “os pecados dos pais se fazem presentes em seus filhos até a terceira ou quarta geração” (Walpole, 2010, p. 15).

A saída encontrada por Manfredo é se divorciar da esposa, que não podia passar por novas gestações, e se casar com a ex-noiva do filho, que ficaria grávida dos herdeiros que ele queria, mas ela recusa a proposta e foge pelo labirinto subterrâneo do castelo. Ao escapar dos domínios da propriedade, Isabella conhece Teodoro, um camponês que a ajuda a chegar à catedral de São Nicolas. Os dois jovens, junto ao pai de Isabella, Frederico, retornam ao castelo para alertar Hipólita, esposa de Manfredo, sobre possíveis perigos que os residentes podem enfrentar com base em uma profecia identificada por Frederico.

Enquanto isso, outras situações sobrenaturais acontecem no castelo, como a visão fantasmagórica do avô de Manfredo, barulhos aterrorizantes e a presença de parte de uma armadura solta no chão de um dos salões. O grotesco continua, quando Manfredo assassina a própria filha, Matilda, achando que se tratava de Isabella, e é então que as maiores revelações começam. Em espírito, aparece Alfonso, homem que foi morto pelo avô de Manfredo e que, também, é avô de Teodoro. Ele diz que o trono pertence ao neto, e aqui é revelada a usurpação que não poderia seguir adiante. Ao fim, Manfredo desocupa o trono, este que é assumido por Teodoro, que se casará com Isabella.

A partir desse breve resumo, é possível identificar algumas características do que se costuma chamar Gótico literário, como a história que se passa em um castelo com passagens desconhecidas (o labirinto subterrâneo), a presença de fantasmas, assassinatos, usurpação e violência.

¹⁶ Texto original em inglês: “*The Castle of Otranto was one of the various attempts around this time to cut a new path in literature by looking back to the past; the poets William Collins, Edward Young, Walpole’s friend Thomas Gray, and the fabricator of “Ossian”, James Macpherson, were all important innovators of this kind. In every case there was impatience with the limitations of neoclassical taste and an investment in alternative theories about art and its reception, human nature, and the workings of the mind*”;

Como definir a nova fórmula romanesca que o século XVIII criou? De início, deve-se mencionar a grande “personagem” que frequenta todos os romances do gênero: o antiquíssimo e arruinado castelo gótico (mais fiel à imaginação do escritor do que à realidade), com todas as suas misteriosas salas, quadros que mudam de figura, objetos sinistros, barulhos inexplicáveis, corredores sombrios, escadas labirínticas, adegas e subterrâneos que guardam mortos-vivos, além de fantasmas que insistem em visitar os novos inquilinos. Tudo isso emoldurado pelo vento da noite e pelas sombras que habitam o grande jardim da propriedade (Vidal, 2010, p. 8).

Ao colocar “uma história gótica” junto ao título da obra, Walpole fez com que a sociedade inglesa do século XVIII realizasse conexões entre o romance e as ações dos Godos, o que não era algo que a Europa, de maneira geral, queria recordar. As acusações a Walpole foram baseadas na ideia de que ele queria levar de volta à Inglaterra os horrores da Idade Média (Clery, 2002), trazendo de volta a barbárie mais comumente associada aos Visigodos do que aos outros grupos expansionistas do passado. Porém, o motivo pelo qual essa ficção leva o nome “gótica” tem como base os estudos de outras artes, como é apontado por Oscar Nestarez (2022). O pesquisador diz que considerações sobre um determinado efeito enquanto gótico é advindo de um pensamento de Giorgio Vasari (1511-1574), artista italiano reconhecido por obras na pintura e na escultura e que utilizou o termo “gótico” como depreciativo a formas artísticas que, de alguma forma, estivessem conectadas ao medievo (ou até mesmo de antes). Assim, “a expressão ‘estilo gótico’ [...] carrega forte sentido pejorativo, já que era utilizada para diferenciar a arquitetura alemã da arte clássica, assentada na proporção e na harmonia, espelhamentos da verdade e da razão” (Nestarez, 2022, p. 23).

A utilização da superstição como elemento-chave em uma obra literária nas Luzes é algo altamente controverso. Por mais que, hoje, a junção do clássico ao moderno seja vista como a intenção principal de Walpole ao publicar *O castelo de Otranto*, torna-se necessário perceber, também, a alta necessidade de ruptura contra os preceitos estabelecidos pela razão. Sempre haverá a dúvida se o autor queria apenas impressionar a sociedade inglesa ou iniciar, de fato, um novo tipo textual com características que giram ao redor do medo e do grotesco.

A partir do conhecimento da obra de Walpole, a exploração da imaginação e do sentimento como cerne literário, algo comumente estudado como primor da primeira fase do período romântico, deve, também, ser identificada por pesquisadores na literatura de medo. Publicado em 1764, *O castelo de Otranto* veio antes, até mesmo, de *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, livro essencial aos estudos do início do Romantismo europeu escrito por Johann Wolfgang von Goethe (1774). Isso faz com que seja possível perceber como que diversos escritores da segunda metade do século XVIII conseguiram reconhecimento crítico e popular, enquanto Walpole é comumente esquecido por aqueles que não se dedicam aos estudos do Gótico e do horror na ficção.

Existem várias ideias para o porquê do Gótico ser tão marginalizado, seja por ele lidar com traumas individuais e coletivos, algo que nem todos estão dispostos a enfrentar, ou por apresentar situações *gore* que vão além das práticas de bons-costumes em uma sociedade civilizada. De qualquer forma, também é possível acreditar que o motivo inicial para a exclusão do medo do imaginário consciente está na publicação da segunda edição de *O castelo de Otranto*, quando Walpole decidiu utilizar a palavra “gótico” como adjetivo ao novo tipo literário.

Na antiguidade tardia (período do século III aos arredores do VI), os Godos viam a própria cultura ser associada a algo inferior, pequeno, por parte dos romanos¹⁷. É inconcebível a ideia de que Walpole não estava ciente dessa informação em meio às Luzes, período que tanto atacou a superstição medieval. Cenas de repulsa já estavam presentes em epopeias gregas e tragédias da Antiguidade e da Renascença, o que não fazia do grotesco algo inteiramente novo, mas que se torna novidade ao estar associado a um grupo bárbaro. Isso torna perceptível que Walpole, com a referência direta e intencional aos Godos, não apenas iniciou uma nova vertente literária em forma de romance, mas, também, fez com que esse novo tipo de ficção estivesse em um escopo negativo do imaginário europeu de 1700. A escolha do “gótico” como adjetivo representante daquela nova ficção contribuiu para que ela já nascesse marginalizada, mesmo que, muito provavelmente, essa não tenha sido a intenção de Walpole. Além disso, há a percepção já explicitada do gótico enquanto adjetivo insultuoso a partir da obra de Giorgio Vasari, o que contribui à marginalização da ficção do medo.

De acordo com Ariovaldo José Vidal (2010), a história da família de Manfredo ditou regras para a produção da ficção de medo como é conhecida hoje, proporcionando a construção de um movimento que extrapola o ambiente literário e é capaz de atingir, até mesmo, o mercado audiovisual, como é o caso da obra de Stephen King (além de Clive Barker, Peter Straub, e outros). A necessidade do leitor burguês de se desconectar das imposições racionais do século XVIII foi essencial à proliferação do medo no romance. Isso pode ser visto como uma demanda que se estende ao público do século XXI, já que, afinal, se essa vontade não existisse (o desvencilhar temporário das ansiedades contemporâneas), o medo gótico teria se limitado ao período romântico e seria objeto de pesquisa apenas em perspectiva diacrônica à ficção atual.

¹⁷ Na verdade, a maior preocupação do Império Romano estava na organização dos Visigodos, então esses que eram constantemente malvistas (FRANKL, 1960). Hoje, a maior parte dos estudos sobre os Godos se refere aos Visigodos, sem a diferenciação entre esse grupo e os Ostrogodos, o que pode causar confusão sobre a história mencionada;

1.2 O PROVOCADOR DO MEDO: O VILÃO

O medo é o elemento principal do Gótico, e a forma como ele é suscitado, seja nas personagens ou nos leitores (aqui, enquanto artifício do horror), é resultado de um procedimento estético que contribui para a desmistificação desse tipo de narrativa como ficção banal. Que seja iniciada a explicação sobre criação da atmosfera Gótica (o medo enquanto parte da narrativa) para que depois sejam analisados os recursos que fazem com que os apreciadores das obras sintam-se aterrorizados.

Fred Botting (1996, p. 1) observa o Gótico como uma “escrita de excessos”¹⁸, com elementos concernentes à criatividade e à imaginação humanas em primeiro plano, o que pode ser contrastado à racionalidade procurada em meio ao século XVIII (quando houve a publicação de *O castelo de Otranto*). As características abarcadas pelo Gótico, o que inclui a exploração dos horrores sociais, são importantes ao caráter transgressor explorado por essa forma narrativa, culminando em reflexões necessárias à compreensão da organização social em contextos políticos diversos. Botting (1996, p. 1) afirma que o Gótico possui interesse naquilo que é considerado “negativo, irracional, imoral e fantástico”¹⁹. Tal concepção é interessante aos estudos artísticos por propor a identificação da arte gótica como transgressora, dotada de alta reflexão a partir de elementos e discussões comumente desprezados por vieses conservadores.

Preceitos iniciais do Gótico trabalham com as noções de vilão e ambiente de maneira interligada, com a comum associação de uma figura monstruosa a um local amaldiçoado (que aqui também poderá ser chamado de local/espço assombrado). Essa ideia é bastante explorada em narrativas que vão de 1764, com *O Castelo de Otranto*, até o início do século XX, com a publicação do texto “*Das Unheimliche*” (*O infamiliar*), de Sigmund Freud (1919)²⁰. Desse momento em diante, consideram-se as obras do medo como parte do Gótico Contemporâneo, e do horror enquanto gênero, o que dura até a atualidade e possui um escopo psicodinâmico mais explícito quando comparado aos trabalhos anteriores do grotesco. Maiores explicações sobre a importância de Freud para essa concepção na história literária serão citadas posteriormente.

Para este trabalho, torna-se viável realizar a divisão do Gótico em três grupos, com os escritos que postularam as particularidades do horror no século XVIII como parte do Gótico Tradicional, enquanto o século de 1800 faria parte de uma vertente que, aqui, será chamada de

¹⁸ Texto original em inglês: “*A writing of excess*”;

¹⁹ Texto original em inglês: “*Negative, irrational, immoral and fantastic*”;

²⁰ Publicação original em 1919. A edição de *O infamiliar* utilizada nesta tese é de 2021. FREUD, Sigmund. *O infamiliar e outros escritos*. Seguido de *O homem da areia*, de E. T. A. Hoffmann. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares [O homem da areia com tradução de Romero Freitas]. Belo Horizonte: Autêntica, 2021;

“Gótico Oitocentista”. Mantém-se a definição do Gótico Contemporâneo como o que surgiu após os estudos de Sigmund Freud, por levar em maior consideração a Psicologia e a Psicanálise na criação das histórias, o que também virá com teoria necessária à compreensão do horror literário, que será abordado posteriormente. Essa perspectiva é motivada por um breve texto de Arivaldo José Vidal (2010), uma vez que ele realiza uma divisão entre os textos de horror dos séculos XVIII e XIX e não os abriga em um mesmo conjunto:

Depois do romance de Walpole – que se deu o luxo de adquirir uma propriedade e transformá-la numa imitação de castelo gótico, onde montou uma gráfica para editar seus livros – vieram outras obras importantes do gênero, tais como *O Monge* (1796) de Matthew Lewis, e *Melmoth, o vagabundo* (1820), de Charles Maturin. E já **fora do gótico tradicional**, mas trazendo o apelo de um mundo sobrenatural e estranho, surgem no século XIX as duas obras que consolidarão a força popular da narrativa de horror: *Frankenstein* (1817) de Mary Shelley, e *Drácula* (1897), de Bram Stoker. Também no século XIX, surgem escritores que retiraram do gênero aquilo que ele tinha de lugar-comum, substituindo alguns truques envelhecidos por uma história mais enxuta e mais densa de conflito humano (p. 9)²¹.

A partir do parágrafo de Vidal compreende-se a forma como o Gótico do século XIX passou a explorar as relações inter/intrapessoais do humano, o que possibilita o entendimento da mutação que essa ficção fez do final do século XIX ao início do XX em busca do psicodinamismo literário, o que está em evidência até o presente momento. A ideia deste texto, ao ver o Gótico Tradicional e o Oitocentista como membros de um grupo comum (o Gótico pré-*unheimliche*) está não apenas na facilidade de estudar a ficção em dois ambientes, mas também nas claras relações entre a noção definida de vilão e local amaldiçoado como cernes narrativos tanto em *O castelo de Otranto* de Walpole como no *Frankenstein* de Shelley. Existem as diferenças de evolução da insalubridade, mas, ainda assim, continua existindo a necessidade de ambientes concretos e da materialização do monstro, enquanto o Gótico Contemporâneo tem maior desenvoltura para a criação de um vilão em forma psicopatológica que habita um ambiente inteligível (a mente humana).

Nas narrativas tradicionais e oitocentistas há a presença de uma criatura ameaçadora, seja ela um espírito ou um monstro de “carne e osso”. Walpole trabalhou com fantasmas que tomavam de conta de armaduras medievais, enquanto Mary Shelley se ateu à criação de uma criatura através de partes mortas de diversos corpos humanos. Por mais que sejam narrativas em contextos divergentes, ainda assim elas preservam a materialidade da ameaça em posição de destaque. A necessidade de um vilão não apenas visível, mas fisicamente assustador, é o que

²¹ Grifo nosso;

rege a noção de “ameaça iminente” no romance gótico até o século XIX, o que se estende ao medo nas outras artes, como o cinema e o teatro.

O vilão gótico é uma representação do monstro que persegue o humano até que este último seja capturado ou se entregue à ameaça. Em outras palavras, a criatura de horror é uma versão concreta do que é comumente chamado de “bicho-papão”, sendo este uma figura criada para educar e controlar a ação de crianças desobedientes, levando diversos nomes de acordo com a língua em que se encontra: *the Boogeyman* (inglês), *El Coco* (espanhol), *Rogaroo* (francês) etc (Middleton, 2020). Os fantasmas de *O castelo de Otranto* estão na propriedade para impedir que o reino usurpado continue na mesma falsa linhagem real, enquanto a criatura de Victor Frankenstein não apenas se insere no caos como desmotiva o cientista a continuar as invenções que desafiam os limites humanos (mesmo que ele, o monstro, queira uma companhia). É possível perceber o caráter educador do Gótico, algo que suscita até mesmo o *Bildungsroman*, o romance de formação, e proporciona a educação e a moral através da destruição, e não da união, com o auxílio do bicho-papão particular de cada narrativa.

As complexidades do vilão gótico ultrapassam a noção de concretude da ameaça e assumem formas que, inclusive, ditam a maneira como o físico da ameaça deve ser. De acordo com Kevin McGuiness (2019), a partir de uma observação dos vilões no meio audiovisual, estes costumam ter algum tipo de alteração na face, o que os distancia da “normalidade” e proporciona a aproximação do grotesco. Isso pode ser observado em famosas figuras do horror, como em Freddy Kruegger, de *A Hora do Pesadelo*; Jason Vorhees, de *Sexta-feira 13*; Michael Meyers, de *Halloween*; Leatherface, de *O Massacre da Serra Elétrica*, e diversos outros que ou apresentam cicatrizes e rostos completamente disformes ou utilizam máscaras e escondem o verdadeiro ser, como é o caso do Ghostface da franquia *Pânico*²².

Na Literatura, a monstruosidade física do vilão gótico tem como um de seus maiores representantes a criatura de Victor Frankenstein, essa que é descrita como horrenda não apenas no que diz respeito ao rosto, mas a todo o corpo:

Sua pele amarela mal cobria os músculos e as artérias por debaixo; seu cabelo era liso, de um preto lustroso; os dentes brancos como pérolas; mas essas exuberâncias apenas constituíam um contraste ainda mais horrível com os olhos aquosos, que pareciam quase da mesma cor das órbitas brancas nas quais estavam; sua pele era enrugada e os lábios, enegrecidos (Shelley, 2014, p. 56).

A partir da leitura de *Frankenstein*, é conveniente uma interpretação sobre o vilão gótico “Criatura” feito por Victor. De forma resumida, o cientista procurava criar vida e, enquanto

²² Aqui também poderia ser aplicada a máscara de Jason Vorhees, mas o rosto dele é revelado em algumas cenas da franquia *Sexta-feira 13*, o que é tão assustador quanto a proteção facial utilizada pela personagem;

mantinha os estudos universitários, se viu dotado de tamanho conhecimento que tornou possível o que tanto queria. O outro nome que se dá ao livro de Mary Shelley é *O Prometeu Moderno*, como uma analogia à figura mitológica grega que não soube respeitar os próprios limites. Victor é a representação do humano que não identifica o momento de parar, e toda sua desfortuna pode ser vista como consequência dos próprios atos. A incapacidade de Victor de lidar com a morte da própria mãe pode ser interpretada como a principal motivação para o estudante tentar provocar vida em um corpo morto, algo que, por mais poético e interessante que possa ser, é egoísta, pois refere-se apenas aos desejos dele. Além disso, ele não revela ao leitor o segredo para que a animação de corpos se torne possível, sendo inicialmente por medo de que aconteça novamente o mesmo caos que sucedeu a descoberta dele, motivo esse que, se incompleto, também é motivado por egoísmo e ganância. “Vejo a ansiedade, assombro e esperança em seus olhos, meu amigo, na expectativa de que eu lhe revele o segredo que descobri, mas isso não pode ser” (Shelley, 2014, p. 51).

Após a percepção de que o experimento deu certo (um corpo formado por membros mortos ganhou vida), Victor se assusta perante a própria criação e foge, deixando o ser monstruoso sozinho no laboratório. É a partir desse momento que o leitor começa a ter uma nova percepção sobre a inocência do cientista na narrativa: Victor cometeu o abandono do que seria equivalente a um filho, sendo esse uma criatura em constante busca de companhia, mas que, pela recusa do pai (criador) de repetir o procedimento em outro corpo, começa a matar aqueles que serviam de família ao cientista. O que a criatura procura é o que seria equivalente a uma família, mesmo que ela fosse composta apenas por ele e outro ser, e é viável o entendimento de que isso poderia ter sido evitado se Victor não tivesse fugido no dia da criação (ou se não tivesse ultrapassado os limites do humano, acima de tudo).

Mary Shelley, dentro do Gótico (em sua vertente Oitocentista), faz o leitor do século XIX indagar, talvez pela primeira vez de forma explícita, se o verdadeiro vilão da história está aquém do ser monstruoso com as deformidades faciais propostas por McGuiness (2019) e na forma do humano que ultrapassa limites a partir do próprio egoísmo. Para o Gótico de Shelley, as descobertas científicas estão mais conectadas à ideia de ameaça do que de inovação (Botting, 2002). Além disso, com a popularidade do drama Gótico no século XIX, as representações de *Frankenstein* no teatro contribuíam às preocupações sobre experimentos da ciência e avanços tecnológicos (Cox, 2002), o que retirava a criatura da posição central de vilã e a inseria em uma perspectiva de consequência das ações humanas. As claras analogias às novas descobertas científicas no período de Revolução Industrial inglês (segunda parte do século XVIII e primeira do XIX) colocam Victor Frankenstein em posição central vilanesca, pois ele é o culpado pelo

desencadeamento de más ações realizadas pela própria invenção. Com essa percepção, é viável compreender a transição do Gótico a uma perspectiva psicodinâmica, tendo o foco narrativo na complexidade humana em peculiaridades heroicas e vilanescas.

1.3 A ATMOSFERA DO MEDO: O ESPAÇO

Também chamado de “*locus horribilis*” (França, 2022, p. 21), o espaço ameaçador em que as histórias do Gótico acontecem é comumente identificado como um grande castelo com passagens secretas e outros segredos a serem descobertos. Essa é a representação literária do que é compreendido como o castelo gótico, que é proveniente de características da arte gótica datada da França do século XII, nascida de uma necessidade de ir contra o romanesco (Simson, 1962). Ao serem reproduzidos em outros países da Europa, como Alemanha e Inglaterra, antes de serem conhecidos como “construções góticas”, os edifícios eram simplesmente vistos como parte da arquitetura francesa.

Essa concepção sobre a arte gótica como uma resposta à arquitetura romanesca não apenas recupera as noções já mencionadas de Godos contra romanos, mas também causam curiosidade acerca do que era, afinal, a arquitetura gótica no território inglês antes do reconhecimento das construções francesas. B&T Langley, em um texto de 1742 (22 anos antes da publicação de *O Castelo de Otranto*), afirma não entender o porquê de, no século XVIII, haver um tipo de arquitetura na Inglaterra chamada de “Gótica”. Ele diz que, no território inglês, os prédios erguidos (tanto por reis quanto por outros nobres) que receberam o título de “Gótico”, na verdade, eram resultantes de fragmentos encontrados em ruínas saxãs, não góticas/godas. O autor menciona que no século VI, com a presença dos saxões em território inglês, vários godos migraram à Grã-Bretanha e se adequaram à realidade do povo dominante, o que fez com que os dois grupos se unissem (ou se confundissem) sob o nome “saxão” e, com o passar do tempo, fosse complicada a identificação dos godos como cultura independente. Quanto à arquitetura, os edifícios eram considerados saxões, mas há a noção de que eram os Godos que ensinavam a arte da construção ao povo. Após a invasão dos Daneses (séc. IX) e a destruição das construções que existiam na época, os castelos, catedrais e demais prédios que surgiram a partir de então não eram mais, de fato, góticos ou saxões, e a partir dessa ideia o autor não compreende o porquê de o nome “gótico” perpetuar em uma arquitetura, então, contemporânea. Com as informações do parágrafo anterior, pode-se dizer que a perpetuação de uma arquitetura chamada “gótica” está relacionada à cultura francesa, ideia explorada por Otto von Simson (1962).

De modo popular, as construções góticas são conhecidas por suas cores escuras e quantidade elevada de arcos pontudos nas fachadas (Hogle, 2002). Acima da ideia de castelos obscuros como ambiente principal de uma história como *O Castelo de Otranto* e *Drácula*, é necessária a compreensão da catedral gótica, essa que, mesmo no século XXI, continua sendo ponto de referência ao centro de diversas cidades europeias (Simson, 1962).

As ideias centrais da arquitetura gótica precisam de atenção especial nos elementos “luz” e a “relação única entre estrutura e aparência”²³ (Simson, 1962, p. 3). Os espaços que permitem a entrada de luz dentro de uma construção gótica proporcionam o contraste entre esse tipo de arquitetura com o anterior colorido romanesco. A iluminação externa em uma catedral (ou um castelo) gótico contribui para uma estética particular em que os vidros temperados das paredes, junto aos raios solares, dão à construção um aspecto de transparência (Simson, 1962). Ao contrário do que é observado em diversas narrativas, a ideia inicial de uma catedral gótica em relação à obscuridade é, em oposição ao popularmente esperado, admitir a claridade. Já em relação à estrutura das catedrais, enquanto a arquitetura romanesca procura completar as paredes internas com pinturas e diferentes mosaicos, a catedral gótica faz da “decoração” uma seção subordinada à estrutura do local: é a partir das particularidades da construção que serão definidos os ornamentos internos do local, estes que devem estar de acordo com a distribuição de pedras e o corpo metálico do edifício (Simson, 1962).

A concepção de que a catedral gótica proporciona ao humano a sensação de inferioridade em relação à grandeza do divino é, sem dúvida, correta. Cada parte da construção tem uma função, seja na iluminação ou na concepção estética que se aproxima do belo, e o entendimento de que isso tudo é feito através de preceitos geométricos com funcionalidades individuais apenas aproxima a construção do ideal de “santuário cristão”²⁴ (Simson, 1962, p. 8).

Em território inglês, a arquitetura gótica surgiu com o objetivo de juntar o que poderia ser concreto à necessidade poética da Idade Média, em uma relação de justaposição entre elementos geométricos “não-estruturais”²⁵ e os que prezavam pela estruturação complexa (Hendrix, 2012, p. 7). A poeticidade da arquitetura gótica inglesa está na necessidade da forma de se sobrepor à função dos componentes da construção e, por mais que a tentativa aconteça, é impossível para a arquitetura desvencilhar-se completamente de suas características funcionais

²³ Texto original em inglês: “*The unique relationship between structure and appearance*”;

²⁴ Texto original em inglês: “*Christian sanctuary*”;

²⁵ Texto original em inglês: “*Non-structural*”;

(Hendrix, 2012). Então, o que acontece é a máxima aproximação artística do belo sem a forma como único elemento em evidência.

A construção de catedrais góticas era parte da necessidade medieval de conexão com o divino, o que reflete na arquitetura o viés supersticioso do século XVII. De acordo com John Shannon Hendrix (2012), a arquitetura do período trabalhava com temas que regiam a sociedade britânica, sendo ela o humano, o divino e o Ser, o que transformava o edifício em um espaço de curiosidade e contemplação do intelecto, do inteligível. As catedrais foram construídas a partir de uma necessidade de contraposição ao “senso comum” da época, um momento em que não havia estímulo à criatividade individual do artista. “O resultado é uma representação duradoura, em forma concreta, da teologia, filosofia, e epistemologia de uma civilização na Idade Média da Inglaterra”²⁶ (Hendrix, 2012, p. 7).

A literatura gótica explora as características-chave da arquitetura de mesmo nome em meio à ficção. A presença de castelos residenciais e catedrais que seguem as particularidades aqui citadas é bastante comum, mas com a forte exploração do que eles podem proporcionar em relação à obscuridade e magnificência do sobrenatural. Essa relação de inferioridade do humano perante o divino medieval contribui para a criação de uma atmosfera capaz de causar medo no leitor, e é importante lembrar que a superstição é um ponto necessário à compreensão do período medieval inglês (Hogle, 2002). A junção da forma concreta (catedrais e a relação luz-estrutura) ao conteúdo de reflexão do divino (sobrenatural) provoca a origem do edifício gótico como elemento essencial ao Gótico literário dos séculos XVIII e XIX, seja ele a moradia de um vilão folclórico ou um simples ponto de referência para a composição do cenário.

O Castelo de Otranto não possui uma parte que trabalhe apenas com a descrição do castelo, como se a ideia de toda a narrativa se passar nele já fosse o suficiente para que o leitor imaginasse os portões, o pátio principal e os quartos dos moradores. O que mais chama a atenção nessa característica da narrativa é que, mesmo sem a exposição das particularidades da construção, há o desenvolvimento da parte subterrânea do castelo, com a exposição do local que, de fato, é apresentado como um espaço assustador. A cena é iniciada com a fuga de Hipólita durante a perseguição liderada por Manfredo:

Essa jovem, cuja força de vontade cedera ao terror, assim que se afastara de Manfredo, continuou sua fuga pela escada principal. Lá embaixo parou, sem saber para onde dirigir os seus passos, nem em como escapar da impetuosidade do príncipe. Sabia que os portões do castelo estavam fechados e havia guardas no pátio. [...] Enquanto esses pensamentos passavam rapidamente por sua cabeça, lembrou de uma passagem subterrânea que conduzia da cripta do castelo até a Igreja de São Nicolau. Se

²⁶ Texto original em inglês: “The result is a lasting representation, in built form, of the theology, philosophy, and epistemology of a civilisation in the Middle Ages in England”;

conseguisse chegar ao altar antes de ser capturada, sabia que até mesmo a violência de Manfredo não ousaria profanar o sagrado lugar; e tomou a resolução de que, se nenhum outro meio de libertação viesse em seu auxílio, trancar-se-ia para sempre entre as virgens dedicadas, cujo convento era contíguo à catedral (Walpole, 2010, p. 41).

Este momento da narrativa torna necessária uma pausa para que seja retomada a noção de proteção exercida pelas construções da Igreja no período de conflitos entre os Godos e os romanos. A igreja era um espaço em que os fugitivos, fossem eles “bons ou maus”, estavam protegidos, pois não era permitida a captura daqueles que procuravam exílio em espaço sagrado, mesmo que ordenadas por alguém em posição de poder real. Por motivos que vão da conspiração à simples má sorte, isso não foi suficiente para evitar a morte do general romano Estevão (Caughwell, 2008), mas, em teoria, era para ter sido o suficiente para que ele continuasse vivo por mais tempo.

Esse fator da proteção em espaço sagrado em contrapartida à perseguição externa é mantido pelo Gótico literário, com a representação da Igreja de São Nicolau, em *O castelo de Otranto*, como o refúgio necessário a quem é “caçado” até mesmo por um senhor aristocrata na mais alta posição hierárquica. Isso estabelece uma relação de oposição entre bem e mal, algo comumente visto em textos góticos, com a presença de um lugar em que a maldade não chega. Porém, há um fator importante que pode passar despercebido pelo leitor: a conexão entre o sagrado e o profano, representado na narrativa por uma passagem secreta abaixo do castelo de Manfredo, na qual Isabela encontra um homem desconhecido disposto a ajudá-la:

A parte subterrânea do castelo era escavada numa série de vários claustros interligados [...]. Um silêncio assustador reinava nessas regiões subterrâneas, exceto quando, vez por outra, algumas rajadas de vento sacudiam as portas pelas quais ela havia passado e os gongos de ferro ecoavam através daquele longo labirinto de trevas.
[Após encontrar o homem e conseguir abrir uma porta] – Devemos descer aqui – disse Isabela. – Siga-me, escuro e assustador como é, mesmo assim não temos como errar o caminho; ele leva direto para a Igreja de São Nicolau (Walpole, 2010, p. 41-44).

Esse momento da narrativa é a representação concreta da conexão entre bem e mal e da necessidade que um possui do outro. Para chegar à Igreja, Isabela necessita não apenas descer à região subterrânea labiríntica, como também precisa abrir uma nova porta e descer mais degraus antes de chegar à passagem que a levará ao santuário. É uma saga dantesca que levará a jovem a três níveis de altura no que poderiam ser o Inferno (o que está abaixo da porta encontrada no labirinto), o Purgatório (a região subterrânea do castelo que a levará à proteção) e o Paraíso (a chegada à Igreja e o cuidado almejado). Aqui, é possível perceber a importância do cenário literário gótico, pois ele assume uma posição central que o leva, até mesmo, ao papel de personagem da narrativa.

A saga do que seria um “herói” gótico em busca da paz em um ambiente insalubre, no romance, pode ser vista como proveniente das viagens realizadas por Dante em *A divina comédia*. Não é uma releitura, afinal, Dante não está sendo perseguido e tentando derrotar uma criatura má, mas ele procura sair daquele espaço em que se encontra e caminha em direção à “luz”, ao Paraíso, que é o objetivo da personagem gótica em perigo. Levando em consideração as particularidades da arquitetura gótica, essa luz será encontrada no salão principal de um castelo/catedral, onde estão os vitrais que direcionam a luz solar ao centro e provocam a sensação de paz, grandeza do divino e proteção contra a maldade externa.

Outra obra do século XVIII que trabalha com a arquitetura Gótica enquanto espaço assombrado é *O Monge*, de Matthew Gregory Lewis, originalmente publicado em 1796. O livro segue a história de um monge em Madri, famoso pelos discursos que provocam conforto e atraem a presença de diversos fiéis na capela do mosteiro que habita. Ao longo da narrativa, percebe-se que Ambrósio (o religioso) é dotado de egocentrismo e vontades que não correspondem aos ideais da doutrina cristã-católica, como o desejo por uma mulher que ingressou no mosteiro disfarçada sob o nome de Rosário. É possível perceber a partir dos temas abordados pelo livro que há muito das preocupações medievais ao longo das páginas, como o trabalho junto ao oculto, superstições e a tentação do ser, o que pode fazê-lo voltar-se ao Mal (considerando a perspectiva cristã). Há a retomada do fantástico associado ao medieval (gótico) e a consideração de um espaço religioso enquanto área que pode ser ameaçadora, um oposto direto à noção de tranquilidade que a fé no sobrenatural é capaz de proporcionar.

A igreja apresentada logo ao início do livro segue os preceitos de arquitetura gótica discutidos ao longo desta seção, com a consideração do trabalho entre luzes e vitrais capaz de inferir a presença do divino em meio à construção. Porém, vale ressaltar que Lewis afirma a presença das “trevas religiosas” (2021, p. 18), ou seja, das sombras que também fazem parte do lugar que abriga alta luminosidade.

A noite avançava rapidamente, mas as lamparinas ainda não estavam acesas. Os fracos raios da lua crescente podiam apenas atravessar a obscuridade gótica da igreja. Dom Lorenzo sentia-se incapaz de deixar o lugar. O vazio em seu peito deixado pela ausência de Antonia e o sacrifício de sua irmã, o qual Dom Cristóbal lhe havia feito reviver na imaginação, trouxeram ao seu espírito uma melancolia que combinava bem com as trevas religiosas que o envolviam. Ainda estava apoiado na sétima coluna a partir do púlpito. Uma brisa suave e fresca soprava ao longo das solitárias naves. A claridade do luar que penetrava na igreja através das janelas pintava as desgastadas abóbadas e os sólidos pilares com os mais variados tons de luzes e cores. Um silêncio universal reinava ao seu redor, apenas interrompido pelo ocasional fechamento das portas do mosteiro contíguo” (Lewis, 2021, p. 18).

Além da construção gótica descrita por Lewis, o livro também explora outros espaços comumente associados às histórias do medo, como florestas (onde a personagem Dom Ramón é vítima de um plano que envolvia sequestro, roubo e assassinato) e grutas/ cavernas. Estas últimas são representadas pela presença do eremitério no centro do jardim do monastério em que Ambrósio se encontra. O local é importante à narrativa não apenas pela representação de que o assustador possa estar em meio à luz religiosa (um “buraco sem iluminação” junto à fé cristã), mas também por ser o espaço em que a tentação de Ambrósio começa. É justamente no eremitério que o monge descobre que um de seus amigos é uma mulher obcecada por ele, e que entrou no mosteiro justamente pela necessidade de estar próxima ao homem que ama. É importante salientar que Ambrósio sempre esteve em reclusão, e os contatos que mantém com o mundo exterior está nas celebrações religiosas e confissões de freiras que vão até ele para obter a absolvição dos pecados. O caso de obsessão de Matilda por Ambrósio é um tema gótico, pois é capaz de causar tensão e medo nas personagens, já que as consequências serão claramente trágicas.

Esse adendo sobre *O Monge* trona-se necessário por ser um livro que explora a noção de local assombrado enquanto afirma que a construção principal do enredo se trata de arquitetura gótica. A maneira como já no primeiro volume da história (do total de três) percebe-se a igreja, o mosteiro, o eremitério e a floresta como espaços ameaçadores faz com que o leitor veja como Lewis ateu-se à escrita de um texto majoritariamente (senão completamente) gótico. Na ficção, o autor escreveu sobre agentes passíveis de serem compreendidos tanto na “era gótica” quanto na sociedade europeia do século XVIII, e atingiu o objetivo de causar medo (elemento, hoje, associado ao horror) a partir de noções-chave que perpetuam até o Gótico Contemporâneo (vilão e espaço assombrado). Lewis fez como Walpole e juntou a produção literária clássica à então contemporânea, com a obediência à imaginação e à racionalidade na construção de personagens e espaços passíveis de existir em concepção racional. Em Lewis, o ambiente “assombrado” de Walpole é estendido, e as características do local ameaçador tornam-se ainda mais associadas à arquitetura gótica e à relação entre luz e escuridão (o que é identificado na citação direta anterior).

O processo de mudança do local gótico para um espaço que, anteriormente, não era considerado assustador, começou a ser mais observado no Gótico Oitocentista. Um dos exemplos mais complexos sobre o assunto é o local amaldiçoado de *Frankenstein*. Ao contrário do que é visto nas produções audiovisuais baseadas na obra de Shelley, Victor Frankenstein não está em um castelo gótico enquanto tenta (e consegue) dar vida à própria invenção. Na verdade, ele está em um laboratório, longe de casa, localizado no último andar da construção

em que ele tem um quarto de apartamento (enquanto estuda na Universidade de Ingolstadt, localizada em Munique, na Alemanha). “Numa câmara solitária, ou melhor, em uma cela no alto da casa, separada dos demais aposentos por uma galeria e uma escada, eu prosseguia em minha oficina de criações imundas (Shelley, 2014, p. 52).

Não é correto dizer que, após a publicação de *Frankenstein*, a literatura gótica abandonou as ideias de vilão e espaço assustadores que havia antes, como em *O castelo de Otranto*. Ainda que o século XIX tenha proporcionado diversas obras que ressignificaram o que é uma criatura monstruosa e onde ela atua, diversos textos posteriores ao de Shelley foram essenciais à solidificação do gótico enquanto gênero independente, o que configura todo o trabalho dos anos de 1700 e 1800. Uma das últimas obras góticas de grande circulação ao final dos oitocentos foi *Drácula*, de Bram Stoker (1897), texto que trabalha tanto com o vilão sobrenatural (um vampiro) quanto com o espaço do imaginário de assombro (o castelo gótico).

Drácula foi publicado depois da segunda fase do período romântico, essa que procurava pela exploração da imaginação enquanto trabalhava com aspectos culturais e sociais de uma nação (Britannica, 2022). Bram Stoker escreveu sobre uma figura folclórica europeia, o vampiro, e ele foi inspirado por Vlad Tepes, príncipe da Valáquia (localizada na Romênia) que era dito por torturar aqueles que fossem contra suas vontades (Garcia, 2013). O nome do vilão de Stoker é comumente interpretado de duas formas: na primeira, *drac* significa “diabo” em língua romena, o que propõe uma associação simples e eficaz entre a palavra e o vilão; na segunda, é tida uma breve consideração sobre o pai de Tepes, chamado de Vlad II, que fazia parte da “Ordem do Dragão”, um grupo de cavaleiros. Em romeno, dragão é *dracul*, e o sufixo *a* identifica o filho de alguém. Logo, se Vlad II era um dos “dragões”, Vlad Tepes era *Dracula*, filho do dragão (Garcia, 2013).

A história de Vlad Tepes era conhecida na Europa, e esse aspecto agradava o Gótico literário ao final do século XIX pelas influências advindas da segunda fase do Romantismo (a valorização da cultura nacional, incluindo suas personagens folclóricas). É importante dizer que Bram Stoker era um escritor irlandês, e o vampiro (em especial a história do príncipe da Valáquia) era discutida por toda a Europa.

Com *Drácula* percebe-se um movimento contrário à exploração do grotesco sem maiores explicações. Em outras palavras, a necessidade de exploração de características humanas que envolvam mente, gênero e sexualidade passaram a ficar mais evidentes, compreendendo uma verdadeira ruptura do Gótico em relação ao conservadorismo social. O Gótico sempre foi considerado transgressor, mas no livro de Stoker é evidente como a moral particular de uma nação estava sendo diretamente questionada, seja por causa de ideias

religiosas, políticas ou sociais. De acordo com Jerrold E. Hogle (2002), a personagem Drácula é dotada de complexidades que propõem a alta carga psicodinâmica da obra: o vampiro pode ter atitudes por vezes infantis ou maduras; ele se sente fisicamente atraído por Jonathan Harker da mesma forma que por Mina Murray; se adapta ao ambiente/contexto aristocrata tanto quanto consegue estar em meio de um grupo de ciganos em frente ao seu castelo; ele pode estar em forma humana ou animal. Drácula é a representação da contradição humana (e sobrenatural) dentro de uma única personagem, essa que, apenas com a própria existência, é capaz de causar discussões sobre personalidade, sexualidade, migração e classes sociais.

Drácula apresenta a mudança do que pode ser o vilão gótico ao final do século XIX, como uma forma de juntar a ameaça clássica às discussões contemporâneas à época. Quanto ao espaço assombrado, é perceptível a referência ao Gótico tradicional, com maior foco na arquitetura gótica, e a forma como outros lugares, mais próximos da realidade burguesa de 1897, podem ser pontos de assombro, também. O vampiro de Stoker é uma figura aristocrata que mora em um castelo na Transilvânia, e ele deseja adquirir uma nova propriedade, igualmente majestosa, em Londres. A descrição da propriedade de Drácula é descrita aos poucos, por Jonathan Harker, conforme ele anda pelo castelo e descobre o que há em cada cômodo. É com a junção dessas informações que se pode inferir que o ambiente é uma construção gótica.

Estava agora numa ala do castelo mais à direita dos aposentos que eu já conhecia, e um andar abaixo. Das janelas eu podia ver que o conjunto de quartos se localizava ao sul do castelo, as janelas do último quarto dando tanto para o oeste quanto para o sul. Neste último lado, bem como no anterior, havia um grande precipício. O castelo foi construído no canto de um grande rochedo, de modo que três dos seus lados eram inexpugnáveis, e janelas enormes foram colocadas ali, onde fundas, arcos ou colubrinhas não poderiam alcançar e, conseqüentemente, foram garantidos luz e conforto impossíveis numa posição que deveria ser guardada (Stoker, 2014, p. 42).

Posteriormente, o espaço perigoso (pela presença de Drácula) muda, passando por um navio de transporte de carga (no qual acontecem assassinatos) e por vários pontos da cidade de Londres (cemitério, hospital, casa dos “heróis” góticos e nova residência do conde). O navio que Drácula usa durante a viagem da Romênia à Inglaterra é um local de assombro, aceitando a ideia de que um dos pontos explorados em *Drácula* é o medo de invasões.

Stephen King (2012a), ao lidar com o medo na literatura contemporânea, diz que as guerras sucedidas nos Estados Unidos na primeira metade do século XX influenciaram a criação de narrativas que explorassem a invasão, a depredação da pureza, sendo um dos exemplos *O Exorcista*, de William Peter Blatty (1971). Essa noção de local que deve permanecer imaculado e a destruição do espaço pode ser aplicada ao *Drácula* de Stoker, principalmente quando são

considerados os traumas experienciados pela Grã-Bretanha com as invasões até o século VIII e a necessidade supremacista que a Inglaterra adquiriu durante o período renascentista (o medo de sofrer o que causou em outros países).

Até aqui, foram tratados preceitos importantes que concernem o vilão e o local perigoso apresentados em narrativas góticas, levando em consideração a importância da arquitetura para a construção de histórias que vão do século XVIII ao XIX. Para que essas mesmas noções (criatura e espaço) sejam explicitadas no Gótico Contemporâneo e no Horror literário (séculos XX e XXI), será necessário estabelecer os pontos que levaram à transformação da ficção para que, hoje, ela seja capaz de continuar trabalhando com o medo, seja ele individual ou coletivo.

1.4 A TRANSFORMAÇÃO DO GÓTICO E A INDEPENDÊNCIA DO HORROR: DO CLÁSSICO AO CONTEMPORÂNEO A PARTIR DO PSICODINAMISMO EM “O HOMEM DA AREIA”, DE E. T. A. HOFFMAN

Não é possível dizer que o Gótico sofreu um processo de ruptura para que ele se adequasse à sociedade do século XX. Conforme a sociedade mudou ao longo dos anos, os medos que as pessoas possuíam também sofreram alterações, o que tornou necessário que essa emoção (o medo) continuasse atuando de maneira eficaz nas novas narrativas. Na sessão anterior, houve a exposição dos locais assombrados presentes em *O castelo de Otranto* (1764), *Frankenstein* (1818) e *Drácula* (1897). A partir desses três livros fica evidente a evolução do local assombrado de acordo com a realidade social de cada período: Walpole escreveu sobre um castelo que abrigava a aristocracia do século XVIII, o que era um espaço de fácil identificação; Shelley aproveitou-se das invenções e descobertas científicas advindas da Revolução Industrial inglesa e fez de um laboratório, comandado por um estudante universitário, o ponto de nascimento da criatura horrenda; já Bram Stoker, ainda que trabalhando com o castelo gótico em primeiro plano logo ao início da narrativa, expande a área de atuação do monstro até um navio de transporte de carga e um hospital psiquiátrico.

Em *O castelo de Otranto*, por lidar com os anos de 1760, é compreensível que o espaço onde intempéries acontecerão seja em um castelo, uma vez que esse tipo de construção era mantido com foco residencial na Inglaterra. Hoje, muitos desses prédios são considerados espaços históricos, até mesmo pontos turísticos com visita guiada, e não como casas. Em *Frankenstein*, Shelley descreve um laboratório aparentemente regular ao estudante universitário, e, aqui, já é perceptível o início da mudança da realidade gótica: o espaço está

conectado às preocupações da época, ou seja, à expansão científica e exploração, talvez, inconsequente, das descobertas realizadas. A sociedade de Shelley ainda convivia em meio a castelos, mas o século XIX foi um momento de expansão de noções burguesas, então era mais comum a exploração do medo em casas “comuns” (ou até mesmo palácios) do que em castelos inalcançáveis por aqueles que mais consumiam romances. Bram Stoker utilizou os espaços como representações diretas do dia a dia das sociedades irlandesa e inglesa, e, assim como Shelley, adaptou os locais às discussões vigentes na época. Ainda que ele crie um castelo no qual há uma figura aristocrática (e folclórica), o medo está na forma como a criatura assola os espaços ao redor, no qual as pessoas possam circular livremente.

A diferença do lugar assombrado ao longo do tempo expõe os novos medos de cada época, mesmo que elas continuem, de alguma forma, utilizando-se de seres fantásticos em posição vilanesca. Além disso, com as considerações de que a literatura está em constante processo de evolução, seria equivocado dizer que a literatura de medo hoje é produzida com os mesmos preceitos estéticos que aquela do século XVIII. Com o passar dos séculos, novas formas de se trabalhar com o medo na arte da palavra foram exploradas, o que levou os estudiosos do Gótico a compreenderem que, em algumas narrativas, é encontrada uma diferente concepção estética na relação entre ficção e leitor quando comparada à estabelecida por livros como *O castelo de Otranto* e *Frankenstein*. A partir dessa ideia, antes deste texto realizar considerações sobre a importância dos estudos de Sigmund Freud à ficção de assombro, torna-se imprescindível a presença de informações sobre o que é o horror literário e como ele está relacionado à produção do medo nas ficções dos séculos XX e XXI.

1.4.1 O horror literário

O estudo da literatura de medo na contemporaneidade, com considerações dos séculos XX e XXI, exige a observação do horror enquanto forma artística autônoma. Percebe-se que, em especial no que concerne as noções de monstro e espaço assombrado aos contextos do presente, diversas narrativas não podem ser estudadas em sua totalidade através de preceitos do Gótico de Walpole. Não apenas houve a inclusão de novas situações perigosas às personagens dos romances, como também foi notado o afastamento da construção ficcional a um contexto que remetesse o medievo e uma situação de pavor exclusiva à ficção, que não se estende ao apreciador da obra. Aqui, deve-se informar que o termo “literatura de medo” utilizado neste trabalho advém dos estudos de Júlio França (2022), no livro *Poéticas do mal*. Com as

considerações do autor sobre o Gótico e o horror, torna-se possível falar sobre tais formas literárias de forma mais ampla, com foco nos dois gêneros mencionados, o que possibilitará até mesmo a utilização da expressão ficção de medo para que a ideia seja estendida e direcionada às outras artes. Vale destacar que o autor também utiliza a expressão “poéticas do mal” para se referir à escrita que suscita no leitor os chamados “efeitos estéticos negativos – o horror, o terror, a repulsa, o trágico, o grotesco, o sublime” (França, 2022, p. 30).

Oscar Nestarez (2022), ao escrever sobre o horror enquanto forma artística autônoma, afirma que a popularização de tal estética em estudos formais é iniciada nos escritos sobre cinema, com considerações acerca de filmes que ganharam notoriedade a partir da segunda década do século XX (mais especificamente, com o lançamento de *O exorcista* (1973), adaptação audiovisual do livro de William Peter Blatty). O pesquisador cita Xavier Aldana Reyes, autor que realiza a associação entre o termo “horror” e “*orrere*”, do latim, “que significa ‘eriçar’ ou ‘arrepiair’” (Nestarez, 2022, p. 32). Com as observações realizadas, Nestarez afirma que o horror está conectado às sensações que a ficção é capaz de provocar no leitor, ou, talvez, apenas pela vontade que ela possui de provocar medo. Logo, é possível evidenciar que a literatura de horror busca a incitação do horror em quem a aprecia, e não apenas lidar com o medo em meio às situações que se sucedem na narrativa ficcional.

A contemporaneidade da literatura de medo permite a adaptação de elementos do Gótico a narrativas atuais para que exista um processo de identificação do leitor com o texto, criando um ambiente em que é possível que o pavor, o susto, seja instaurado no apreciador. Esse processo acontecerá com base nas relações diárias de quem lê com o mundo externo à literatura, não enclausurando o medo a um contexto que, como em *O castelo de Otranto*, sempre retoma um passado distante que, em teoria, não assombra a geração que o lê.

O horror é definido a partir das emoções suscitadas no público, consideradas “negativas”, em um escopo que inclui o “medo, terror, temor, ansiedade e nojo”²⁷ (Clasen, 2018, p. 356). Mathias Clasen (2018), ao falar sobre o horror literário, até mesmo cita a versão em língua inglesa do livro *Na escuridão da mente*, de Paul Tremblay, cuja capa apresenta uma mensagem de Stephen King dizendo que, ainda que seja uma pessoa difícil de ser assustada, aquele livro conseguiu fazê-lo se sentir assim. Na edição brasileira, publicada pela editora Betrand Brasil, a fala de King se mantém: “Me assustou para valer, e eu não sou nada fácil de assustar” (King, 2017, p. 1). Clasen explicita que esse tipo de informação, adicionada à segunda impressão do livro em idioma original, fez com que as vendas subissem consideravelmente, o

²⁷ Texto original em inglês: “*Fear, terror, dread, anxiety, disgust*”;

que expõe uma relação do público de horror com a necessidade das emoções a serem provocadas pela narrativa. Além disso, é importante pensar que, se Stephen King disse ter se assustado com um livro, então o público regular de horror será levado a acreditar que aquela história deve provocar extremo pavor.

A literatura de horror consegue explorar todo o escopo de emoções negativas. Medo e ansiedade são provavelmente as emoções mais visadas no horror, mas muitas histórias também objetivam provocar o nojo visceral através da descrição de violência extrema direcionada ao corpo ou de repulsa moral pelo detalhamento de violência sádica, antissocial, contra os protagonistas”²⁸ (Clasen, 2018, p. 357).

O início dos estudos acadêmicos acerca do horror costuma ser atribuído ao ensaio *O horror sobrenatural em literatura*, de H.P. Lovecraft. Nestarez (2022) observa que o autor admite o medo enquanto emoção primordial do humano, sendo o maior pavor aquele que é direcionado ao que não se conhece. Lovecraft discorre sobre como as sensações provocadas pela narrativa são importantes às histórias que possuem o medo enquanto elemento-chave, mas torna-se limitado ao focar em escritos de cunho sobrenatural, sem maiores considerações sobre perspectivas do medo popularizadas pelo *unheimliche* freudiano. Porém, Nestarez foca na ideia de que Lovecraft valoriza a criação de uma atmosfera capaz de provocar sensações no leitor, o que pode levar ao assombro, ao susto, e até mesmo em concordância com o que os estudos psicodinâmicos chamarão de ansiedade antecipatória. Essa valorização do processo que provoca medo não culmina na noção de que o ápice da história será aterrorizante, mas que o caminho a ser percorrido da primeira página até a última poderá causar desconforto.

Para falar sobre o horror enquanto gênero, é necessário citar o trabalho de Noël Carroll (1990) no que condiz a diferenciação entre o horror artístico e o horror do cotidiano. Ao tratar o horror na literatura e no cinema, o autor utiliza o termo “*art-horror*” (horror de arte ou horror artístico, em tradução livre) (p. 13) para se referir a uma forma de produção artística na qual a estética adotada envolva aquilo que causa medo e desconforto em posição-central. Em contraste a essa ideia encontra-se o “*natural horror*” (horror natural), caracterizado pelos medos do dia a dia e pela adjetivação de atrocidades ao longo da história. O autor foca no horror na arte, e explicita a necessidade da relação entre personagens e apreciadores ser mediada pela ideia de um espelho que possa refletir os anseios das personagens naqueles que observam as histórias.

²⁸ Texto original em inglês: “*Horror literature can exploit the whole range of negative emotion. Fear and anxiety are probably the most commonly targeted emotions in horror, but many stories also aim to elicit visceral disgust through the depiction of body-envelope violations or moral disgust through the depiction of sadistic, antisocial violence toward protagonists*”;

Esse reflexo não é sinônimo de cópia, mas de propor um direcionamento das emoções de todos os envolvidos na produção a um ponto de incômodo a ser abordado pela arte.

Acerca do reconhecimento do horror enquanto gênero, Carroll (1990) chama a atenção para a consideração do Iluminismo como o momento em que tal forma artística tornou-se mais evidente para o início de uma sistematização estética. O autor observa que o horror possui a noção de que existe uma monstrosidade que assola a realidade explorada pela narrativa, o que necessita da concepção de que realidade está sendo abordada e de como é esse monstro. Assim, tem-se “a noção de violação da natureza”²⁹ (Carroll, 1990, p. 57), e as considerações sobre qual é a padronização de uma natureza ideal vêm do Iluminismo. Com isso, a literatura (e outras artes em narrativas subsequentes) tem a possibilidade de trabalhar com o horror a partir de um cenário compartilhado por um número majoritário de apreciadores que poderão experienciar o efeito de reflexo de forma mais eficaz. A identificação da natureza pelo viés iluminista torna-se importante até mesmo para que seja definido o que pode ser considerado assustador em histórias que abordem o sobrenatural. Afinal, se a narrativa (de horror) completa for organizada em um ambiente cuja presença do fantástico seja normalizada desde o início, a suscitação do medo poderá ser minimizada a depender de como a história for conduzida. “A científica visão de mundo do Iluminismo, no entanto, provê o padrão de natureza que dispõe do espaço conceitual necessário para o sobrenatural, mesmo que a referência também seja ao espaço enquanto aquele de superstição”³⁰ (Carroll, 1990, p. 57).

Em uma narrativa gótica, percebe-se o medo em posição central nas relações desconfortáveis entre as personagens da narrativa, além das conexões que essas personagens estabelecem junto ao ambiente em que se encontram; na ficção de horror, tem-se a necessidade da história de estender o medo intratextual a quem o lê, o que é subjetivo a depender dos elementos principais da narrativa e do leitor que a aprecia. Ao trabalhar com diferentes sensações em direção ao medo, o horror faz com que o leitor tenha experiências por vezes semelhantes àquelas das personagens em perigo, ainda que quem leia esteja em ambiente seguro. Esse processo faz com que o público desenvolva as próprias habilidades de confronto referentes às emoções negativas, passando por diferentes situações e lidando com o desconhecido em várias proporções (Clasen, 2018). Dessa forma, o hábito de leitura do horror é uma forma de exercitar, em local confortável, sensações que devem ser experienciadas e bem

²⁹ Texto original em inglês: “*The notion of a violation of nature*”;

³⁰ Texto original em inglês: “*The scientific world view of the Enlightenment, however, supplies a norm of nature that affords the conceptual space necessary for the supernatural, even if it also regards that space as one of superstition*”;

desenvolvidas, mas que devem ser evitadas em cenários da vida real. Ainda que ninguém queira ser perseguido por um assassino em um ambiente escuro e claustrofóbico, o pavor advindo da leitura de situação semelhante (na ficção) contribui para o autoconhecimento no que concerne as emoções suscitadas (que podem ir além do medo), e até mesmo de práticas de preservação do próprio corpo e mente.

Referências ao horror são constantemente realizadas em estudos sobre o gótico literário, mas as duas formas narrativas apresentam singularidades. Sobre horror, já foi discutido nos parágrafos anteriores a associação que ele estabelece com as sensações provocadas nos leitores, o que é capaz de culminar no medo. Quanto ao Gótico, há a referência a um estilo artístico (o que inclui escrita, arquitetura e outras artes) que apresenta uma estética-chave, a qual pode ver-se, por vezes, afastada da suscitação do medo enquanto elemento obrigatório. Kevin Corstorphine (2018, p. 2), ao citar autores de literatura gótica do século XVIII (como Horace Walpole e Ann Radcliffe), diz que o horror na obra desses artistas está na “esmagadora impossibilidade de se escapar do passado tirânico que volta para assombrar o presente”³¹. O autor reconhece que é no Gótico que o horror encontrou o espaço para ser explorado de maneira mais aberta, com as considerações do sobrenatural e do perigo que persegue as personagens. Com isso, é perceptível como o Gótico tornou-se um laboratório do horror, um espaço em que a exploração do medo enquanto elemento primordial possui liberdade criativa junto à presença de fantasmas, monstros e *serial killers*. Porém, deve-se compreender que o Gótico abarca toda uma estética, um campo em que é possível encontrar o horror enquanto característica importante, mas não como o cerne do gênero.

Em meio a essa discussão, Corstorphine (2018, p. 2) expõe uma citação direta de Chris Baldick sobre o que é o Gótico, o que está além de uma concepção sobre gênero literário e limitações inerentes ao ambiente da escrita. A partir de considerações estéticas gerais, “[o Gótico é] uma tenebrosa sensação de herança no tempo com uma sensação claustrofóbica de clausura no espaço, [com] essas duas dimensões reforçando uma à outra para produzir uma impressão de declínio doentio em meio à desintegração”³². Nesse contexto, Corstorphine admite o Gótico enquanto uma perspectiva estética a ser aplicada na maneira em que se interpreta a realidade, com o horror enquanto elemento autônomo capaz de existir na arte mesmo que fora do Gótico.

³¹ Texto original em inglês: “*The crushing inescapability of a tyrannical past coming back to haunt the present*”;

³² Texto original em inglês: “*A fearful sense of inheritance in time with a claustrophobic sense of enclosure in space, these two dimensions reinforcing one another to produce an impression of sickening descent into disintegration*”;

Por trabalhar com o medo a partir de sensações a serem provocadas no leitor, o horror também é visto como um gênero que, ao evoluir, apropria-se de características de outros espaços para a construção de narrativas complexas. Como exemplo, vê-se a utilização da comédia em diversos momentos de histórias que estão na literatura e/ou no audiovisual. Percebe-se como o horror é maleável a ponto de inserir o cômico em meio a histórias sobre mortes em série, com alta descrição de mutilações e afins. Thomas Fahy (2010, p. 2) diz que o “humor no horror (intencional ou não) libera a tensão”³³, e que conforme a mesma história é acessada mais vezes por uma mesma pessoa, o humor se torna perceptível como característica evidente da “maleabilidade do gênero”³⁴.

Cabe observar que o horror, ao incluir elementos da comédia enquanto trabalha com o medo, aproxima-se da Teoria da Literatura, com considerações acerca do tragicômico em narrativas que, inicialmente, seriam apenas de espécie trágica. A Poética de Aristóteles (1998) traz uma série de características que a tragédia deve possuir para ser considerada boa e completa, o que não inclui elementos cômicos. Porém, ao público que aprecia a criação artística, a obra será apresentada de forma independente, sem que todos saibam quais são as visões do artista sobre o que foi criado. Esse processo pode explicitar momentos cômicos em meio a destruições severas, como é o caso de Édipo Rei: na tragédia de Sófocles, o homem foge da cidade em que morava para não seguir o oráculo que dizia que ele mataria o próprio pai e se casaria com a mãe. Em outra cidade, após matar um homem em viagem e casar-se com a viúva de um rei assassinado, Édipo descobre que aqueles eram seus pais biológicos, e que cresceu em um lar que o adotou quando ainda era recém-nascido. Essa história é tida por Aristóteles como o melhor exemplo de execução da tragédia, mas ela também apresenta momentos em que o público é capaz de rir da situação. Afinal, o homem fugiu de seu destino, mas isso é impossível a qualquer humano. Ainda que, aqui, o riso possa mostrar-se sádico, ele existe, o que provoca o efeito tragicômico que, após anos, é observado na literatura de horror a partir das atrocidades descritas nas narrativas. Principalmente em meio audiovisual, com a popularização *slasher* nos anos 1970/80, há aqueles que dizem achar engraçado a forma como todas as mortes acontecem, em como as vítimas escolhem caminhos impossíveis de serem seguidos, e na maneira que o vilão é a razão pela qual assistem tais obras. Por vezes, o humor está longe da ideia original do artista, mas ele existe, e contribui positivamente para a experiência do horror na ficção.

Por ser um gênero maleável, o horror é capaz de suscitar o medo enquanto lida com questões que envolvem desde assuntos da vida cotidiana até questões políticas que afetam todo

³³ Texto original em inglês: “*The humor in horror (intentional or not) eases tension*”;

³⁴ Texto original em inglês: “*Playfulness of the genre*”;

um meio social (Fahy. 2010). O horror provoca o medo enquanto propõe diversão, o que acontece não apenas pela inserção do cômico, mas pela garantia de que por mais tenebroso que uma história seja, ela acabará em algum momento, o que permite que um local seguro seja estabelecido para que diversas emoções sejam descarregadas. Fahy (2010, p. 12) chama esse espaço de “rede de segurança”³⁵, e atribui a ele a característica de expor ao apreciador de horror que o fim do sofrimento é previsível. Essa consciência de que tudo acabará em breve é um fator que transmite prazer ao leitor, possibilitando a criação de um ambiente em que monstros e vítimas estarão em constante contato, mas que ao final de algumas horas cada um voltará à rotina individual de forma tranquila, até que o livro seja aberto novamente ou o “play” seja clicado uma outra vez.

É preciso explicitar a relação que há entre o horror e o Gótico, além do fantástico. Ainda que o Gótico seja visto como o espaço inicial no qual o horror (enquanto gênero) se desenvolveu até alcançar independência nos estudos literários, ele está presente em diversos textos anteriores ao romance gótico do século XVIII (o que será observado mais à frente). Em narrativas do Gótico, é comum a associação do horrendo ao fantástico, com a presença de monstros que perseguirão as vítimas em analogia a alguma questão do passado. O horror não precisa estar vinculado ao fantástico, e nem mesmo estar limitado a narrativas do gótico. Em realidade, a mera presença da ideia do horrendo já é capaz de provocar o medo, sem que perseguições ou mortes aconteçam, como observa Nestarez sobre o horror cósmico de H. P. Lovecraft (2022). O pesquisador afirma que o acordar de um monstro lovecraftiano, como pode ser observado em “O chamado de Cthulhu”, já é o horror em si, e que pode ser o suficiente para que mortes aconteçam, sem que antes exista um grande momento de perseguição como é observado com os fantasmas de Manfredo em *O castelo de Otranto*.

A ficção de horror amplia seu território e em certa medida deixa de se vincular exclusivamente ao fantástico, uma vez que a estratégia para se obter o efeito que a define possa prescindir do elemento sobrenatural, inexplicável. Da mesma maneira, torna-se independente da matriz histórica e cultural das narrativas góticas, na medida em que a fonte de horríveis eventos já não se encontra somente no passado que ameaça retornar, mas também na atualidade. Em outras palavras, a partir do século XX a ficção literária de horror passa a impor-se como um território autônomo, quando se observa um crescente contingente de narrativas que obedecem aos parâmetros estabelecidos por estudiosos do horror, reunidos em torno de uma *intencionalidade* de um efeito (Nestarez, 2022, p. 35).

A forma que o horror provoca o medo nos leitores deve ser visto em uma totalidade de condições, e não apenas no contexto de defesa do humano. É evidente que uma pessoa ficará

³⁵ Texto original em inglês: “*Safety net*”;

assustada com a presença de um monstro sobrenatural à procura de carnificina, ou de um perseguidor humano que a ameaça constantemente, mas é necessário observar que há diversos contextos específicos capazes de causar medo e que vão além do óbvio. Ainda que a exploração do monstro seja interessante (e divertida), o horror também observa pavores próprios de grupos que passam/passaram por uma experiência traumática à qual não desejam voltar. Vale ressaltar que essa perspectiva se assemelha à do Gótico em promover uma volta a situações traumáticas não discutidas, mas também visa a percepção de nuances sociais que, ao serem explicitadas pelas lentes do horror, assustam e provocam desconforto.

O horror sempre foi alvo de censura, atacado por aqueles que o consideram inadequado e influente nas ações do público, principalmente de crianças e adolescentes. Essa interpretação não considera o gênero enquanto um espaço seguro para a catarse de emoções como medo e raiva, o que a torna incompleta e irrelevante aos estudos acadêmicos sobre a literatura de medo (a não ser que seja um trabalho sobre censura, claro). De acordo com Sarah Cleary (2018), o horror é atacado justamente pelas características que o tornaram famoso, como a capacidade de causar repulsa e asco, além de promover discussões sobre o que já está estabilizado enquanto apropriado ou não em sociedade. Esse não é um movimento exclusivo do horror enquanto gênero independente, uma vez que também é encontrado em críticas ao romance Gótico desde o século XVIII, intensificadas ao longo dos anos oitocentistas com a publicação de obras tidas como referências da literatura de medo, como o trabalho de Mary Shelley e Robert Louis Stevenson.

Ampliando o espectro referente à ação do horror, têm-se narrativas que exploram a conexão do medo junto ao fantástico, como ocorre no horror cósmico de H.P. Lovecraft, e no trabalho de Clive Barker no conjunto *Hellraiser*, interpretado como horror sádico. A obra dos dois autores, ao estarem conectadas à ideia de monstros, demônios e outros seres inverossímeis ao mundo não-ficcional, fazem com que os apreciadores estabeleçam maior afinidade com a própria capacidade imaginativa. Além disso, é possível que os leitores reflitam sobre a segurança do mundo real quando comparado a um ambiente sobrenatural que, a depender de como for concebido, é assustador e punitivo. A censura sobre o horror está na concepção errônea de que, dentre as emoções provocadas no público, as narrativas do gênero também levarão os apreciadores a cometerem atos criminosos e repulsivos, talvez como os das personagens cenobitas de Barker. Esse pensamento, como já mencionado, estava presente no início do romance gótico, mas a censura perante a literatura de cunho fantástico (e não apenas) faz parte até mesmo da concepção crítica-literária do ocidente, o que data de muitos séculos anteriores ao XVIII E.C.

Em *A República*, Platão (2018) realiza diversas críticas à Poesia, distribuída principalmente nos livros II, III e X. Este último, inclusive, costuma ser visto como a condenação da Poesia, no qual Platão realiza a expulsão dos poetas da cidade ideal, além de expor o porquê de ir contra diversos pontos da concepção artística. De maneira que possa estar associada ao fantástico, o autor discorda de como os deuses são representados, uma vez que as personagens apresentam características inverossímeis às que devem ser exaltadas pelo povo, como alta coragem e justiça. Para o autor, por vezes, a apresentação dos deuses é realizada como se eles fossem seres puramente egocêntricos, que se rebaixam ao nível dos humanos no que concerne o controle da raiva e relações interpessoais. Além disso, há também a má representação de guerreiros, uma vez que eles deveriam ser exemplos de força e bravura, mas são descritos com complexidades psicológicas que envolvem sensibilidade e perda. Platão diz que as características citadas devem ser evitadas na Poesia, já que exercem influência negativa sobre os jovens e alteram os humores rumo à coragem e temperança, o que não é apropriado aos moradores da República. “[...] se nossos jovens levarem a sério tais histórias em vez de levá-las em brincadeira como seria justo, raros serão os que considerem semelhantes ações indignas de si mesmos, uma vez que não passam de homens mortais” (Platão, 2018, p. 95).

Platão não apenas acredita na má influência de histórias que não se conectam à realidade proposta pela República como também censura as obras que não estejam adequadas ao que acredita ser correto. A personagem Sócrates, no livro II, diz que deve-se “estabelecer uma censura das obras de ficção, aceitando as que forem boas e rejeitando as más”, além do dever de “convencer as mães e avós de que devem contar às crianças apenas os mitos autorizados” (2018, p. 80). O pensamento de Platão sobre a Poesia com foco no inverossímil à realidade racional é encontrado até hoje no que concerne a Literatura, não apenas a de horror. Porém, vê-se como o autor se incomoda com a representação de seres mitológicos que fogem do que considera apropriado ao conhecimento público, assim como é feito com romances góticos e de horror desde o século XVIII.

Quanto à censura à Poesia, ela mantém-se em documentos formais que dificultam o acesso do público geral a textos específicos, sendo boa parte deles pertencentes à literatura de medo. Em 07 de novembro de 2023 o governo de Santa Catarina publicou uma lista de livros proibidos em bibliotecas de escolas públicas do estado, sendo que de nove títulos, seis estão conectados aos estudos do horror e da ficção científica, sendo eles *Coração Satânico*, de William Hjortsberg; *Donnie Darko*, de Richard Kelly; *Ed & Lorraine Warren – demonologistas: arquivos sobrenaturais*, de Gerald Brittle; *Exorcismo*, de Thomas B. Allen; *It*

– *A Coisa*, de Stephen King; e *Laranja Mecânica*, de Anthony Burgess³⁶ (Andersen, 2023). Percebe-se que a condenação da Poesia não ficou limitada à Grécia Antiga, já que mantém-se relevante a grupos em posição de poder no século XXI, algo atestado pela publicação de documento formal a ser disseminado.

O leitor de horror compreende que o gênero é capaz de trabalhar com medos que podem e devem ser liberados, desde que no ambiente seguro da ficção. Esse processo permite que reflexões sobre a sociedade e relações interpessoais sejam questionadas, o que parece nocivo àqueles que vão contra a representação sobrenatural que não envolva necessariamente a figura de um deus onipotente (o cristão) sempre em posição superior àquele que o questiona (na maior parte das vezes, demônios). Quanto à representação da violência humana, a censura encontra-se, em maior parte, também advinda de grupos religiosos (cristãos, em maioria) que repudiam a exploração de características nocivas ao bem em qualquer ambiente artístico, o que inclui o literário.

Aspectos do horror literário são sempre encontrados em narrativas que, de alguma maneira, são concebidas com o intuito de provocar o medo e sensações relacionadas a ele (susto, assombro) no público leitor. Por vezes, o texto discutido não faz parte do horror enquanto gênero, mas apresenta características que, quando juntas e distribuídas como o cerne principal de uma narrativa, confeccionam um texto de horror. Uma vez que, no Gótico, percebe-se o medo enquanto uma estética que mediará as relações das personagens entre si e com o ambiente que as circunda, vê-se que o horror assume tal harmonia e a adapta a contextos capazes de aguçar as emoções e os sentidos dos leitores. Dessa forma, aquele com um livro assustador em mãos poderá sentir-se parte da história junto às personagens de cada capítulo, obtendo prazer na sensação de segurança por saber que, mesmo que o medo seja real, e o coração esteja palpitando fora de compasso, a situação lida nas páginas à frente não se estenderá à sala de casa.

1.4.2 O infamiliar freudiano

No século XX, por meio dos estudos psicodinâmicos, mais especificamente de Sigmund Freud (1856-1939), o medo na literatura ganhou maior visibilidade por estar atrelado às pesquisas sobre a mente humana. Em 1919, Freud publicou o texto *Das Unheimliche*,

³⁶ A lista completa pode ser encontrada em <https://revistaforum.com.br/politica/2023/11/9/governo-de-sc-faz-lista-de-livros-proibidos-nas-escolas-publicas-147422.html>. Acessado dia 23/10/2024;

constantemente chamado pelo nome original, em alemão. Com a variação em traduções, há aqueles que o chamam de “O desconhecido”, “o inquietante” ou, como será dito aqui, “o infamiliar”³⁷. A importância desse texto aos estudos do Gótico e do horror está tanto no conteúdo apresentado (o esmiuçar do que é considerado “estranho”) como na forma que isso é realizado, com um conto de E. T. A. Hoffman utilizado para as exemplificações do psicanalista.

Em *O infamiliar*, Freud (2021) fala sobre as experiências do humano perante aquilo que, de alguma forma, parece “peculiar”, o que será visto como objeto capaz de causar horror em quem o contata. Esse elemento estranho será chamado de “infamiliar”, e ele trabalhará com a angústia do ser nas mais diversas situações em que este se perceber na presença do inquietante. Ao citar Jentsch, Freud diz que o sentimento advindo da relação com o infamiliar pode ser encontrado em “diferentes graus nas diferentes pessoas” (2021, p.31), o que pode ser interpretado como uma diferente intensidade da angústia e do horror em diferentes pessoas que passem pela mesma situação. Tomando como exemplo a arte da palavra, é comum um grupo de amigos ler o mesmo livro de horror, mas cada pessoa lida com a história de maneira única. A intensidade do sentimento que a estranheza do texto provoca em cada um é o que define a relação dos membros do grupo com o infamiliar.

Freud (2021) realiza uma análise completa da palavra “infamiliar” (no original alemão, *unheimliche*), partindo de duas ideias: na primeira, ele pretende descobrir como se deu o desenvolvimento do termo, realizando uma interpretação completa da palavra a partir do dicionário de Daniel Sanders; na segunda, há a observação das situações que podem suscitar o infamiliar como sentimento, junto à procura pela característica que elas têm em comum. “Quero logo anunciar que ambos os caminhos conduzem, de fato, a um mesmo resultado, o de que o *infamiliar* é uma espécie do que é aterrorizante, que remete ao velho conhecido, há muito íntimo” (Freud, 2021, p. 33).

Citando Jentsch, Freud (2021) diz que o infamiliar é o desconhecido, algo do qual “nada se sabe” (p. 33), mas ele admite o quão incompleta essa definição pode ser justamente pela complexidade que a palavra *heimlich*, o que seria, inicialmente, equivalente a “familiar”,

³⁷ Gilson Iannini e Pedro Heliodoro Tavares (2021) afirmam que *unheimliche* é um termo intraduzível. Isso não quer dizer que não existam traduções para a palavra, mas que, na verdade, ela é passível de traduções inesgotáveis. Os escritores (e tradutores) reconhecem as outras edições do texto freudiano traduzidas para o português do Brasil, com títulos como “O inquietante” e “O estranho”, palavras que detêm o sentido do ensaio, mas que, ainda assim, não o abarcam em totalidade. Aqui, serão utilizadas palavras como “inquietante”, “estranho” e “peculiar” para evitar a repetição de palavras ao *unheimliche* alemão, com maior foco no termo “infamiliar” sempre que possível. Para maiores informações sobre a escolha de “O infamiliar” como título no Brasil, conferir IANNINI, Gilson; TAVARES, Pedro Heliodoro. “Freud e o infamiliar”. In.: FREUD, Sigmund. **O infamiliar e outros escritos**. Seguido de O homem da areia, de E. T. A. Hoffmann. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares [O homem da areia com tradução de Romero Freitas]. Belo Horizonte: Autêntica, 2021;

apresenta em língua alemã. A depender do contexto, o vocábulo pode significar “doméstico”, “bom”, “conhecido”, “de casa”, além de diversos outros momentos em que pode, inclusive, significar o oposto do esperado, o próprio *unheimliche*, porém sem o prefixo *un-*. Com o dicionário de Sanders, Freud (2021) expõe toda a definição dedicada a palavra *heimlich*, e logo ao final há a observação do filólogo sobre a palavra com prefixo negativo: “chama-se *Unh.* a tudo o que deveria permanecer em segredo, escondido, mas que veio à tona” (p. 43). Aqui, já é possível a identificação de como o infamiliar não é apenas o que é “novidade”, mas que, além disso, é aquilo que já é conhecido e que sempre esteve escondido, marginalizado. “Infamiliar é, de certa forma, um tipo de familiar” (Freud, 2021, p. 49).

A revelação de um segredo é capaz de provocar horror e angústia, e uma vez que a informação exposta já era conhecida por alguém, exclui-se a obrigatoriedade do desconhecido como base do infamiliar. Em exemplo literário, *O castelo de Otranto* reflete essa ideia de Freud, com a revelação do trono usurpado causando diversos sentimentos no príncipe Manfredo, além do choque de toda a família aristocrata e dos “comuns”. O que antes estava oculto, tornou-se exposto, e não é possível dizer que era algo completamente estranho, pois sempre esteve ali. Por ser um livro gótico, o texto de Walpole trabalha com todos esses sentimentos de inquietação e euforia junto a elementos de caos, mais especificamente (nesse caso) fantasmas e objetos conectados à Idade Média (armaduras).

Uma análise completa de *O castelo de Otranto* com base no infamiliar freudiano seria interessante, mas inconveniente a esta seção quando há um trabalho do psicanalista acerca de um conto gótico (com elementos do horror). O texto “O homem da areia”, de E. T. A. Hoffman (1815), é utilizado por Freud em *O infamiliar* para a exemplificação de como os elementos de inquietação provocam horror e angústia no ser. A escolha do texto se dá pela fala de Jentsch acerca da Literatura, por dizer que os contos são meios válidos na exploração do infamiliar e que Hoffman os desenvolveu com sucesso, tornando-os elementos de identificação do psicodinamismo na ficção (Freud, 2021). A leitura do conto completo, ao contrário do que é regularmente esperado de uma história de mistério, não dá ao leitor a sensação de totalidade. Em realidade, o final trágico provoca ainda mais confusão (Freud, 2021), o que suscita o infamiliar não apenas nas personagens, como também em quem lê.

No conto de Hoffman (2021), o autor apresenta a personagem Nathanael, estudante universitário que carrega um trauma de infância. Quando era criança, o garoto vivia com o pai, a mãe e os irmãos, e eles tinham o costume de realizarem breves reuniões no gabinete do patriarca, onde seriam contadas histórias e haveria contato com os livros. Em noites que o humor do pai parecia mais “sério”, a mãe de Nathanael dizia a todos (menos ao marido) para

irem aos respectivos quartos, pois o “homem da areia” os pegaria caso não o fizessem. Sempre que isso acontecia, todos deixavam o pai sozinho no gabinete, como se o homem da areia fosse visitá-lo.

Um dia, Nathanael questionou a mãe sobre a figura maligna da qual tanto falava, e ela revelou que esse tal homem não existia. Insatisfeito, o garoto fez a mesma pergunta à babá que cuidava da garota caçula da família, e a resposta consistia na figura de um homem que colocava areia nos olhos das crianças que não queriam dormir. Isso faria com que os olhos saíssem das órbitas, cheios de sangue, e fossem guardados em um saco. Depois, o homem de areia levaria os olhos aos seus filhotes, como alimento. Com as novas informações, um dia Nathanael decidiu não dormir antes do homem da areia chegar. Ao contrário, quis manter-se acordado e se esconder atrás de uma cortina no gabinete do pai, para ver o homem malvado e descobrir o que os dois sempre faziam juntos.

O garoto foi surpreendido enquanto estava no gabinete do pai: o homem da areia era, na verdade, o advogado Coppelius, amigo da família, porém repulsivo às crianças. “A figura como um todo era simplesmente desagradável e repugnante; mas para nós, crianças, o pior eram suas mãos repulsivas, grandes, ossudas, peludas, de forma que nós não desejaríamos mais comer o que quer que ele tivesse tocado” (Hoffman, 2021, p. 226). Observando a partir do esconderijo, Nathanael viu o pai e o amigo vestirem túnicas pretas, trabalharem com objetos desconhecidos e algo que parecia um fogão. Em meio à cena, havia formas que pareciam rostos, mas com buracos negros na região dos olhos. Ao perceber o quão horrenda a situação parecia, a criança escutou Coppelius dizer que queria que a ele fossem passados os olhos, o que fez o menino gritar (pavor da história do Homem da Areia) e ser descoberto.

Esse momento é importante a todo o conto, pois logo que o garoto é descoberto ele é importunado por Coppelius, sendo chamado de “pequena besta”, tendo as mãos e os pés analisados e, também, os olhos cobiçados. Então, o pai de Nathanael diz “Mestre! Mestre! Deixe os olhos do meu Nathanael – deixe os olhos dele!” (p. 228). Ao final, o garoto desmaia e acorda apenas depois de já estar sob os cuidados da mãe.

Após um ano do incidente, Coppelius voltou ao gabinete do amigo. Eles se reuniram novamente para tratar dos “assuntos secretos”, mas um novo acontecimento mudou a forma como as reuniões se sucediam: uma explosão fez com que a casa tremesse, o que foi seguido pelo grito da criada dizendo “Ah, o patrão! – o patrão!” (Hoffman, 2021, p. 230). O pai de Nathanael foi encontrado morto, em frente ao fogão que ficava no gabinete, resultando no ódio do garoto pelo “mestre” do pai. Coppelius desapareceu, sem poder ser localizado pela polícia, e o motivo pelo qual o estudante universitário conta essa história ao amigo é justamente pela

volta do vilão. Após tantos anos, Nathanael acredita ter visto Coppelius, agora transformado em um vendedor de barômetros.

Essa primeira parte da narrativa, contada de forma epistolar (uma carta de Nathanael ao amigo Lothar), traz a ideia do *unheimliche* tanto no desconhecido quanto no que é, de fato, infamiliar. O primeiro é exemplificado na falta de entendimento acerca do Homem da Areia, sobre quem ele é, qual a aparência física e todas as outras características pertinentes a ele. Já o segundo, o familiar que se torna peculiar, está no reconhecimento de que o ser malvado é alguém já conhecido, o amigo da família, mas que está inserido em um novo contexto de difícil compreensão, o que causa angústia e horror (principalmente quando faz referência aos olhos da criança). O termo “infamiliar” é inserido na narrativa por Hoffman, quando Nathanael fala sobre o Homem da Areia (antes de revelar que ele era Coppelius): “Isso durou anos, e eu não pude me acostumar à infamiliar assombração; a imagem aterrorizante do Homem da Areia não esmaeceu dentro de mim” (Hoffman, 2021, p. 224).

Na sessão anterior, foi exposto como o vilão gótico sofreu mudanças ao longo do tempo. Essas mudanças já estavam acontecendo no início do século XIX, e foi exemplificado em *Frankenstein*, de Mary Shelley (1818). Aqui, percebe-se que o texto de Hoffman (1815), publicado três anos antes da história de Victor Frankenstein, já trabalhava com a noção do vilão ser um humano “comum”. Enquanto Shelley faz o leitor refletir sobre quem é o verdadeiro monstro da obra (homem ou criatura), Hoffman deixa claro que o mal está no humano “regular”, sem superpoderes ou influências sobrenaturais. Além disso, o local inóspito do Homem da Areia é a casa de Nathanael, em um ambiente com instrumentos desconhecidos e um fogão, tal qual um laboratório. Percebe-se que o gabinete do pai passa a ser considerado um local infamiliar, um espaço em que a família se reunia, mas que, através da percepção do medo infantil (junto aos objetos desconhecidos) torna-se novo, inquietante. Em Hoffman, já se tem a percepção da adaptação do insólito ao contexto da sociedade do século XIX, o princípio do que seria trabalhado de forma mais intensa no século XX.

A quantidade de vilões cresceu na literatura gótica do século XIX, com a percepção de que “pais”, “loucos”, “profissionais da ciência” e “criminosos”³⁸ também eram (ou poderiam ser) tão perigosos quanto os aristocratas abusivos ou os fantasmas do século XVIII (Botting, 1996, p. 2). Hoffman faz parte do grupo de autores que proporcionaram conteúdo ao Gótico nesse período de mudanças, e é evidente que essa contribuição se estende ao horror literário. Na época de Walpole, os vilões estavam completamente conectados às noções de maldade

³⁸ Texto original em inglês: “*Fathers*”; “*madmen*”; “*scientists*”; “*criminals*”;

advindas da percepção existente sobre os Godos, ou seja, com características do que a Europa associava aos bárbaros (cultura perigosa, violência, falta de civilização, invasão). A partir do momento em que o vilão passa a ser visto como infamiliar, ou seja, alguém que já era conhecido, mas que, por algum motivo, torna-se ameaçador, há uma mudança na Literatura. Assim, a maioria dos leitores fica suscetível ao medo, e a sensação de pavor deixa de ser exclusiva daqueles que frequentam castelos e acreditam em fantasmas.

A segunda parte do conto de Hoffman continua com o caráter epistolar, com uma carta de Clara, namorada de Nathanael, a ele. Por engano, ao invés de enviar a carta a Lothar, o jovem universitário a endereçou a Clara, o que propõe à narrativa um novo foco com base nas nuances da mente humana, saindo do escopo do sobrenatural. Clara acredita que a história de Nathanael e as ansiedades que ele apresenta podem ser explicadas por um viés racional, que desconsidere a existência do Homem da Areia como ser mítico.

Naturalmente, o terrível Homem da Areia dos contos da carochinha associou-se no seu ânimo infantil ao velho Coppélius, que continuou sendo para você um monstro fantasmagórico, perigoso, principalmente para as crianças, mesmo que você não acredite mais no Homem da Areia. As **infamiliars** atividades junto a seu pai à noite não eram outra coisa senão experimentos alquímicos secretos com os quais a sua mãe não poderia estar de acordo, pois certamente muito dinheiro era desperdiçado inutilmente, e, além disso, como parece acontecer sempre com esses experimentadores, o ânimo de seu pai se absorvia totalmente no desejo enganoso de uma sabedoria superior, ficando a família de lado. Seu pai certamente provocou a própria morte por uma imprudência, e Coppélius não tem culpa nisso [...]. Nesse ânimo frio não penetra nenhum raio do elemento misterioso que frequentemente envolve os humanos com braços invisíveis; ela vê apenas a superfície colorida do mundo e alegra-se como uma criança tola com o fruto brilhante e dourado em cujo interior se esconde um veneno mortal (Hoffman, 2021, p. 233)³⁹.

Clara realiza um discurso sobre o quão impressionável pode ser a mente de uma criança, desconsiderando o perigo iminente sentido por Nathanael e tentando fazê-lo perceber que há uma explicação racional para todos os eventos que envolveram o Homem da Areia. Freud (2021) afirma que o infamiliar é percebido quando há a volta dos complexos infantis que foram recalçados durante a infância, e a repreensão desses complexos, o não-enfrentamento das situações traumáticas, não as solucionam. Ao serem afastados, os complexos poderão ressurgir sempre que houver algum estímulo relacionado a eles, o que provocará a repetição de situações incômodas ao ser. “No *infamiliar* que surge dos complexos infantis não se leva em consideração a questão da realidade material, a realidade psíquica toma seu lugar” (Freud, 2021, p. 105). Freud deixa claro que o “infamiliar da vivência” (p. 105) acontece quando os complexos recalçados na infância ressurgem através de alguma experiência ou quando aquilo que já havia

³⁹ Grifo nosso;

sido superado (crenças) é reconfirmado. Nathanael apresenta um complexo de vivência que foi recalcado na infância e se manteve afastado por anos, até o dia em que ele encontrou um homem parecido com o advogado Coppelius. Essa situação provocou estranhamento, trouxe à tona o infamiliar da vivência e fez com que Nathanael retornasse às crenças que possuía quando criança: o Homem da Areia existe e ele causou a morte de seu pai.

Em narrativa de horror do século XXI, pode-se observar o infamiliar da vivência no livro *A casa dos pesadelos*, de Marcos DeBrito (2018). A história é sobre Tiago, um jovem ainda adolescente que volta à casa da avó Célia após anos sem visitá-la. Quando criança, na residência da avó, o garoto passou por uma situação traumática: um monstro, com dentes nas mãos e uma perna de pau, o agrediu, fazendo com que ele não quisesse mais voltar ao local e passasse por sessões de terapia. Agora maior, Tiago volta à casa com a mãe e seu irmão caçula, Bruno, para uma visita de alguns dias, o que envolverá a hospedagem dos três na “casa dos pesadelos”. Um dia, ao conversar com Tiago, Bruno diz que há a presença de um monstro na casa, o que leva o adolescente a querer descobrir se a criatura que o assombrava continua existindo. À noite, ao escutar o barulho da perna de pau batendo no chão da casa, Tiago se dirigiu ao quarto onde o irmão dormia, e então obteve a revelação procurada: a avó Célia estava debruçada sobre Bruno, com a perna de pau em cima do colchão e a dentadura em uma mão, tirando a calça do neto mais jovem.

O monstro de Tiago (e Bruno) era a avó, e não uma criatura sobrenatural. Ela abusou sexualmente do adolescente quando criança, e estava prestes a repetir a ação com o outro neto. Percebe-se a ação do infamiliar da vivência na obra, com o complexo infantil de Tiago retornando à clareza após ter sido recalcado por anos. Através do contexto da obra, é difícil afirmar que houve a retomada do complexo após um processo de superação, pois o jovem aparenta querer investigar o que realmente aconteceu com ele ao enfrentar o monstro no quarto do irmão. A superação devia ter acontecido na casa da avó, com a percepção de que ele estava deixando a realidade psíquica se sobrepor à material. Esse objetivo foi alcançado, e a materialidade do monstro se revelou não apenas humana, como (in)familiar. Tiago apresenta um complexo de infância recalcado que obteve nova atenção desde que ele estava a caminho da casa da avó (ao menos no que é mostrado pelo livro), e o retorno da conexão entre ele e o monstro é semelhante ao de Nathanael e Coppelius, pois a existência do mal volta à cena e os traumas saem do esconderijo dedicado ao recalque. O monstro revela-se conhecido, a avó, ou o advogado que era amigo da família, mas uma nova característica o transforma em um ser estranho, perigoso, o que traz à figura “comum” alterações significativas a ponto de provocar medo.

A terceira (e última) parte do conto de Hoffman começa com a carta que Nathanael enviou a Lothar após receber a mensagem de Clara e perceber que, por engano, endereçou a carta anterior à remetente incorreta. O protagonista, logo ao início, expõe o que a namorada disse a ele, o que pode ser visto como um caminho interessante à destruição do monstro na literatura gótica contemporânea, na qual a criatura está na mente humana: “Ela me escreveu uma carta muito profunda e filosófica, na qual prova detalhadamente que Coppelius e Coppola existem apenas no meu interior e que eles são fantasmas do meu eu que virarão pó, instantaneamente, se eu os reconhecer como tais” (2021, p. 235). Deste momento em diante, o texto segue com um narrador, autoproclamado amigo de Nathanael, que descreverá o que aconteceu com o rapaz até o fim da vida.

O estudante, quando estava de volta à cidade natal, irritava-se com Clara, por tentá-la convencer da malignidade de Coppelius e ela não aceitar a ideia como algo racional. “Enquanto você acreditar nele, ele *existirá* e agirá; apenas a sua crença é o poder dele” (Hoffman, 2021, p. 242). A preocupação de Nathanael era refletida em poemas, especialmente no qual ele escreveu sobre o próprio casamento com Clara. Quando os dois estão em frente ao altar, Coppelius aparece e tateia os olhos de Clara, que saltam do rosto e caem, com sangue ardente, no peito do noivo. O “monstro” rouba os olhos e foge, com um rugido que abafa a voz de Clara. A noiva está tentando dizer ao rapaz que está tudo bem, pois os olhos dela continuam onde sempre estiveram e que o sangue que queimava eram as gotas ardentes do coração dele (provavelmente pela alta emoção). Ao fim, quando Nathanael mira o rosto de Clara, ele sente que a morte o olha de volta.

Esse momento da história propõe um ambiente gótico que poderia ser facilmente considerado um “sonho” (ou pesadelo), com os devaneios de Nathanael causados pelas preocupações relacionadas a Coppelius e que, no momento de quietude, aparecem de maneira exagerada e incontrolável. Ao citar Carl Jung (1928), Donald Kalsched (2013) diz que após uma situação traumática, acontecerá o processo de dissociação da psique, no qual o trauma é dividido em várias partes e “enviado” a diferentes cantos da mente, que representam diferentes situações do dia a dia. Esse movimento é uma forma de proteção contra o trauma, fazendo com que ele se “esconda” e apareça em cenários isolados, não com a força “completa” de quando foi instaurado. Isso resulta na criação de “complexos de tonalidade afetiva”⁴⁰ (p. 22), que recebem a forma de “monstros” e ganham mais força conforme o trauma, dissociado, ataca as diferentes partes da mente humana. Essas criaturas podem ser vistas em sonhos, com

⁴⁰ Jung *apud* Kalsched, 2013, p. 22;

características sobrenaturais ou não, e a forma como elas se mantêm, pela energia acumulada com as várias ações do trauma, se relaciona com o que Nathanael faz no texto de Hoffman.

A escrita do poema de Nathanael apresenta a estrutura de um sonho, com as informações advindas do mundo racional trabalhadas através da perspectiva do inconsciente. Essa mesma organização pode ser vista como determinante à escrita do romance (ou conto) gótico contemporâneo, com um monstro que persegue uma ou mais pessoas e que, apenas após o enfrentamento direto, ele é derrotado. Afinal, assim como os medos do dia a dia, a criatura maligna não irá embora sem o confronto por aquele que sofre. Essa é uma forma de perceber como o espaço gótico a partir do século XIX parou de se restringir ao ambiente físico/concreto e foi reconhecido como a própria mente humana, na qual vilões perseguem o “herói” não apenas quando ele está acordado, mas, também, em seu momento de maior vulnerabilidade (o sono).

Após a repreensão de Clara e de escrever o poema inquietante, Nathanael volta à cidade onde é estudante (chamada no texto de “G.”), e descobre que o prédio onde vive foi destruído por um incêndio. O jovem é acolhido pelos amigos, que o hospedam em outra casa, com uma característica peculiar: a janela do quarto do rapaz fica em posição oposta à dos aposentos de Olímpia, filha de Spalanzani, professor de Nathanael. Já instalado na nova residência, o estudante recebe a importuna visita de Coppola, que agora não quer mais vender barômetros, apenas óculos. Quando o homem diz que está vendendo “*bellis occhios – bellis occhios!*”, Nathanael se assusta, pela conexão dos objetos aos olhos roubados pelo Homem da Areia, o que torna toda a situação completamente infamiliar. “Homem louco, como você pode ter olhos? – olhos – olhos?” (p. 247). Ao perceber o próprio equívoco (e, de certa maneira, estar disposto a considerar as ideias de Clara sobre o poder irracional dado ao vendedor), Nathanael decide comprar um monóculo, e a partir de então o foco do rapaz muda. Com a nova aquisição, ele passa a admirar (e *stalkear*) Olímpia, no prédio à frente, e não apenas se desvencilha do pavor ligado a Coppola como coloca em segundo plano as relações que mantém com Clara. A filha do professor, sempre reclusa no próprio quarto, sem qualquer contato com o mundo externo, torna-se a nova obsessão do estudante.

Fred Botting (1996) diz que, no século XIX, houve uma alta demanda voltada à estética artística para que ela se adaptasse ao realismo e ao “comando” exercido sobre as pessoas, e aqueles que saíssem do padrão estabelecido eram tratados de maneira grosseira. A literatura de medo dá espaço ao infamiliar, ao estranho, aos seres que se entregam a paixões e são “sujeitos da obsessão” (p. 8), assim como é Nathanael ao espiar Olímpia com o monóculo vendido por quem invocava más lembranças há pouco tempo. A obsessão dirigida a Coppola foi redirecionada à garota também infamiliar, que parece comum, mas que, por nunca ser vista em

público e estar sempre sentada no próprio quarto, causa curiosidade. Nathanael não está preocupado com o vendedor apenas por ele lembrá-lo de um trauma de infância: na verdade, o rapaz é um sujeito gótico do século XIX que precisa de um objeto de obsessão, da ligação ao inquietante. Nessa perspectiva, é de pouca importância se Coppélius causou ou não a morte do pai de Nathanael, pois o que deve estar em foco é o movimento de obsessão da personagem. Essa é uma característica que se estende ao século XX e molda o Gótico contemporâneo, que, junto ao ponto de fixação do sujeito, está acompanhada da repulsa pelo mesmo objeto de admiração, proporcionando a continuidade das contradições do medo. “O que se torna mais evidente no Gótico contemporâneo – e que o distingue de seus ancestrais – é o retorno dos protagonistas e dos apreciadores a certas fixações, obsessões e bloqueios” (Bruhum, 2002, p. 261).

Poucos dias após a visita de Coppola, já obcecado por Olímpia, Nathanael é informado sobre uma festa que o professor Spalanzani dará em casa, na qual apresentará a filha à sociedade pela primeira vez. O rapaz consegue um convite e comparece ao evento, no qual Olímpia toca piano e é admirada por todos não apenas pela destreza musical, mas, também, pela beleza e elegância na escolha das roupas vestidas. Ao fim da apresentação, iniciou-se o baile, e os dois jovens puderam dançar juntos, o que alegrou Nathanael e o fez perceber que Olímpia não dançava tão bem quanto tocava piano: a faltava ritmo, mas isso não o fez desistir da nova amada. Logo depois do momento dançante, as duas personagens começaram a conversar, mas a conversa não pareceu seguir um rumo “comum”, pois as palavras de amor (e quaisquer outras) de Nathanael eram respondidas com breves sons/reações de Olímpia, sem maiores ornamentos. “Olímpia apenas sempre suspirava novamente: ‘Ah, ah!’” (Hoffman, 2021, p. 253). A estranheza advinda da moça estava na dança, na fala e, inclusive, na temperatura corporal, pois ela tinha mãos e lábios frios, percebidos por Nathanael ao tocá-la e beijá-la.

Tempo depois, ao conversar com o amigo Siegmund sobre a opinião que ele tinha acerca de Olímpia, Nathanael ficou chateado com a resposta dada pelo companheiro, já que ele não parecia tão admirado pela filha de Spalanzani:

Mas é curioso que muitos de nós tivemos razoavelmente o mesmo juízo sobre Olímpia. Ela nos pareceu – não leve a mal, irmão! – rígida e sem alma, de um modo singular. Seu porte é harmonioso, bem como seu rosto, é verdade! – Ela poderia ser considerada bela, se o seu olhar não fosse tão destituído de brilho vital, sem visão, eu diria. [...] Essa Olímpia tornou-se totalmente **infamiliar** para nós; nós não queríamos ter nada com ela; parecia-nos que ela apenas agia como um ser vivo, e, no entanto, havia nela uma certa peculiaridade (Hoffman, 2021, p. 255, grifo nosso).

É importante compreender que Olímpia é descrita como uma mulher “comum”, mas que, por motivos aquém à simples “normalidade”, é tida como estranha. Siegmund a considera

bonita, talentosa, de bom porte, porém deficiente de algum elemento “desconhecido” que a faça interessante. Nathanael não é destituído pelo amigo a cultivar o amor por Olímpia, e o rapaz começa a frequentar a casa de Spalanzani para ficar junto da moça. A obsessão de Nathanael faz com que Clara deixe de ser quem ele mais amava, a ponto de não se preocupar em romper o relacionamento com ela. O rapaz apenas parou de trocar correspondências com a jovem, colocando-a em um plano indiferente à nova rotina.

Costuma-se dizer que a obsessão do Gótico é exercida pelo vilão, quem perseguirá a vítima até conseguir o que quer (normalmente, matá-la). O conto de Hoffman prova ao leitor que esse movimento vai além da “simples” relação ameaça-herói identificada em narrativas como *O castelo de Otranto*. A obsessão está na própria vítima, pois ela sempre se dispõe a questionar o infamiliar, de forma a proporcionar ao vilão um poder maior que ele é capaz de ter. Esse poder não é exatamente sobrenatural, mas simbólico, advindo da necessidade de conhecer mais do que o vilão apresenta. A curiosidade depositada na ameaça faz com que seja interessante esperar pelo próximo movimento catastrófico, e isso é o que faz com que as aparições de Coppola e Olímpia (os infamiliars) pareçam cada vez mais impactantes, tanto a Nathanael quanto ao leitor.

Um dia, Nathanael decidiu presentear Olímpia com um anel que pertencia à sua mãe, mas o plano foi arruinado por uma confusão na residência da moça, com vozes “agressivas” já escutadas desde os corredores. O rapaz escutou uma briga que parecia acontecer no escritório do professor Spalanzani, com falas como “fui eu, fui eu que fiz os olhos – e eu fiz a engrenagem” (Hoffman, 2021, p. 257). Nathanael reconheceu as vozes como do professor e de Coppelius, o que o fez entrar no aposento e vê-los brigando, puxando (cada um) uma parte do corpo de Olímpia, algo parecido com um “cabo de guerra” das brincadeiras infantis. E foi assim que Nathanael descobriu que Olímpia não era um ser humano, mas, sim, um autômato, com as órbitas oculares vazias, pois os olhos estavam caídos ao chão, ensanguentados. No meio da confusão, Spalanzani disse a Nathanael “os olhos eu roubei de você” (p. 258), e os jogou no peito do estudante. Nesse momento, o jovem perdeu a razão e atacou o professor, enquanto proferia falas como “Bonequinha de madeira vu-uu-uu bonito bonequinha de madeira, gire” (p. 259). A situação foi tão barulhenta que chamou a atenção das pessoas que passavam por perto da casa, resultando na captura e internação, em um hospício, de Nathanael. Spalanzani e Coppelius desapareceram, e o último fugiu com a boneca. Saber que Olímpia não era uma pessoa real fez com que as peculiaridades dela fossem explicadas: a falta de ritmo e de vocabulário complexo, além das outras características infamiliars, se davam pela falta de vida, o que foi apontado por Siegmund dias antes do ocorrido.

Na última parte do conto, o narrador informa que Nathanael voltou à casa de sua família e manteve o relacionamento com Clara. Esta, ao vê-lo bem, diz “Finalmente, finalmente, ó meu caríssimo Nathanael – agora você está curado de uma doença grave – agora você é meu de novo!” (Hoffman, 2021, p. 261). Um dia, enquanto passeavam pela cidade, os dois namorados subiram à área mais alta da torre da prefeitura, para observar as montanhas, até que Clara percebe que havia um arbusto se movendo na direção deles e avisa Nathanael. O jovem pega o monóculo que levava consigo no bolso do casaco, o mesmo objeto vendido por Coppola, vê a namorada através das lentes e se desespera. Nathanael começa a dizer “bonequinha de madeira, gire – bonequinha de madeira, gire” (Hoffman. 2021, p. 262) e ataca Clara, tentando jogá-la à rua, mas não consegue, pois Lothar os esperava na parte de baixo da torre e escutou os gritos da irmã. Correndo, ele consegue chegar ao terraço em que os namorados estavam e salva a moça, mas Nathanael não teve o mesmo final feliz: ao olhar a rua e perceber que Coppelius estava na multidão que o observava, o jovem se atira da torre e morre quando chega ao solo.

A visão de Clara pela lente do monóculo é um dos melhores exemplos que se pode ter do infamiliar na ficção, já que a moça sempre foi “comum” à vida de Nathanael, mas, por um motivo de associação da imagem dela ao objeto vendido por Coppola, ela tornou-se infamiliar. O leitor consegue perceber que o trauma de Nathanael não foi superado enquanto ele estava internado, apenas passou por um processo de recalçamento e foi exposto no primeiro contato com algo que remetesse à situação com Olívia (e à morte do pai).

A história de Nathanael está conectada à ideia de “loucura”, termo comumente utilizado em referências a pessoas e situações que não se encontram no padrão de determinada sociedade/cultura. A noção de “louco” também está conectada a psicopatologias, com a loucura em posição de sintoma caracterizado por um comportamento imprevisível. Essas características colocam a loucura em posição infamiliar, dotada de elementos que poderiam parecer apropriados a situações específicas, contudo, quando realizados em momentos considerados “inoportunos”, são facilmente identificados como exagero.

O infamiliar da epilepsia e da loucura tem a mesma origem. O leigo tem aqui, diante de si, a expressão de forças que ele não imaginara à volta dele, mas cujo movimento poderia ser percebido, obscuro, num canto remoto da própria personalidade. A Idade Média atribuíra, de maneira consequente e, ao mesmo tempo, psicologicamente quase correta, todas essas manifestações de doença a efeitos demoníacos (Freud, 2021, p. 91).

Freud atribui o infamiliar à loucura enquanto trabalha com o texto de Hoffman, fazendo conexões entre psicopatologias e a literatura gótica. A loucura como obra demoníaca é fortemente explorada no horror contemporâneo, principalmente no século XX, com obras como

O exorcista, de William Peter Blatty (1971) e *Horror em Amityville*, de Jay Anson (1977), além daquelas que colocam a figura demoníaca em posição central, como *A Profecia*, de David Seltzer (1976) e *O bebê de Rosemary*, de Ira Levin (1967). Percebe-se que vários monstros do horror contemporâneo, em associação à evolução do Gótico, são representações de questões psicológicas atreladas às personagens de uma narrativa, o que remove do vilão o papel de agente puramente externo e atribui a ele a função de parte inerente à vida dos oprimidos. Exemplos citados por Richard Noll (1992) são as figuras do vampiro, do lobisomem e do demônio como representações psicopatológicas, com pessoas que acreditam estar em um estado de vampirismo, licantropia e possessão em verdadeiras condições clínicas.

1.4.3 O monstro em transição sob uma perspectiva psicodinâmica: o vampiro, o lobisomem e o demônio

Noll (1992) afirma que síndromes associadas a criaturas folclóricas não são recentes, ao contrário do que muitos pensam pela popularidade de histórias aterrorizantes no meio audiovisual. O vampiro e o lobisomem, por exemplo, são figuras populares exploradas há anos no continente europeu, e a presença do demoníaco se firmou ao longo da Idade Média a partir da alta superstição do povo. Na Era Medieval, acreditava-se que essas três “entidades” sobrenaturais eram diretamente ligadas a Satanás, presentes na Terra para promover o mal. Enquanto Noll realizava a pesquisa com documentos de pacientes no século XX, ele percebeu que as pessoas doentes diziam estar sendo influenciadas por forças malignas e sentiam-se assustadas, reprimidas.

O vampirismo é algo que data de antes das publicações de *Drácula*, de Abraham ‘Bram’ Stoker⁴¹ (1847-1912), e *Carmilla*, de Sheridan Le Fanu⁴² (1814-1873). Quando esses autores, ambos do século XIX, escreveram sobre um ser vilanesco, havia pessoas que realmente acreditavam na existência do monstro vampiro, como um monstro que mordia as pessoas para sugar a energia vital através do sangue. Aqui, Noll (1992) não se refere especificamente a um ser com dentes afiados e que se transforma em morcego. O vampiro é aquele que consome

⁴¹ STOKER, Abraham ‘Bram’. *Drácula; O convidado de Drácula; Drácula: uma história de mistério*. Tradução e notas Doris Goettems. São Paulo: Editora Landmark, 2012.

⁴² FANU, Sheridan Le. *Carmilla: a vampira de Karnstein*. Tradução José Roberto O’Shea. Introdução de Alexander Meireles da Silva. São Paulo: Hedra, 2010;

sangue humano, pois ele contém vida (energia vital), e essa prática é encontrada não apenas entre grupos canibais como, também, na Bíblia e em meio aos cristãos.

O tabu do consumo de sangue humano está no livro de Deuteronômio, ao afirmar que do animal não se deve beber o sangue, pois este é vida que não pode ser consumida com a carne. Um pouco mais à frente, no livro de São Mateus (Novo Testamento), Jesus Cristo dá aos apóstolos seu corpo e sangue, percebidos através da transubstanciação do pão e do vinho distribuído na Santa Ceia. Nesse momento, a figura principal da segunda parte da Bíblia cristã contradiz o que foi dito no Antigo Testamento e propõe uma nova ideia, na qual o sangue é bebida permitida aos que precisam da energia divina. Ao trazer esse ponto, Noll (1992) menciona que a celebração da missa católica propõe uma alusão a esse momento, o que por muitos era considerado apenas uma “encenação” até o início do século XVIII. Em 1215, o Papa Inocêncio III comandou o Quarto Concílio de Latrão, no qual foi reconhecido o momento de alusão à Santa Ceia como um verdadeiro milagre de transubstanciação ocorrido em cada missa celebrada. Com isso, o sangue de Cristo continua sendo consumido por católicos a todo momento, uma prática ritual que visa a interiorização da energia divina, do espírito santo.

A sociedade ocidental vê práticas canibalistas como um tabu e a associa a “subgrupos” em ambiente real ou fictício (Noll, 1992, p. 4), e esse é um motivo que provocou a caça a pessoas ditas por utilizarem sangue humano em rituais de bruxaria não apenas na Idade Média, mas, também, nos séculos XVII e XVIII. Isso coloca em evidência a controvérsia cristã do consumo do sangue de Cristo, além de denunciar a forma como a massa dominante se deixa levar por fantasias e histerias sem qualquer fundamento racional. O vampiro está conectado ao consumo de sangue, e associar essa prática a uma minoria que parece “ameaçadora” espalha o conto folclórico de que figuras vampírescas realmente existem, acusação geralmente feita por cristãos que, desde muito tempo, dizem beber o sangue de Jesus continuamente.

O vampiro como figura folclórica (não os acusados de vampirismo) tem como característica primordial a transgressão, o rompimento de tabus. Pensando na personagem Drácula, não há apenas o consumo de sangue humano como contravenção social, mas também as relações não monogâmicas e bissexuais, temas estranhos à maioria cristã do século XIX (o que não parece ter mudado muito no XXI). Em resposta à controvérsia cristã sobre o consumo de sangue humano, é possível estabelecer um paralelo entre a transgressão vampíresca e aquela de Jesus Cristo, sendo as duas personagens assassinadas por um grupo majoritário que não acreditava no que era pregado pela minoria “ameaçadora”. “Ser vampiro” está além de beber sangue: está na intenção e capacidade de transgredir.

A noção de vampirismo como quadro clínico está conectada ao ideal de contravenção. De acordo com a lenda folclórica, a vítima de um vampiro realizará a transição completa apenas depois de beber sangue humano pela primeira vez, e esse consumo deverá ser realizado para sempre (Noll, 1992). O vampirismo é iniciado quando a pessoa realiza alguma ação considerada um tabu, e “a excitação experienciada em cometer um ato proibido apenas reforça o comportamento e aumenta a probabilidade de ele ser cometido mais e mais”⁴³ (Noll, 1992, p. 17).

Noll, ao estudar o livro *Psychopathia Sexualis*, de Richard von Krafft-Ebing, diz que Bram Stoker provavelmente teve contato com a mesma obra, uma vez que as personagens de *Drácula* apresentam comportamentos similares aos que são referidos no livro, dentre eles o desejo sexual a partir da visão do sangue humano. O autor ainda menciona que o vampirismo pode ser chamado de “síndrome de Renfield”, nome referente à personagem de Stoker que está internada em um hospital psiquiátrico inglês, sempre esperando pelas novas ordens do mestre (Drácula). Além do vampirismo já discutido, também há o chamado “auto-vampirismo”, que consiste na pessoa consumir o próprio sangue, e a maior parte dos estudos psiquiátricos sobre o tema associa a prática a um sintoma de esquizofrenia (Laycock, 2009, p. 24).

O vampirismo como patologia investigada pela ciência não diminui a carga “fantástica” do vampiro como ser folclórico, mas torna a ciência mais atraente pela conexão do racional com a ficção (Laycock, 2009). Bram Stoker consegue adicionar à narrativa de horror do século XIX o vampirismo tanto na perspectiva fantástica (*Drácula*) quanto na clínica (Renfield), expondo conhecimentos adquiridos sobre psicopatologias e revelando-as por meio de alegorias. Essa informação faz o pesquisador de literatura gótica perceber que a literatura de medo é construída por representações, sejam elas sociais, políticas ou intrapessoais. Stoker cria uma narrativa epistolar que valoriza a técnica artística e, ao expor diversas cartas, diários e páginas de jornais, usa a construção narrativa em prol do tema da obra: as diversas perspectivas acerca do vilão gótico.

Uma outra figura vilanesca explorada por Noll (1992) é o lobisomem, amplamente mostrado na Literatura, como em *A hora do lobisomem*, de Stephen King (1983), e na saga *As crônicas de Sookie Stackhouse*, de Charlaine Harris (2001). A licantropia é considerada uma psicopatologia na qual há a ideia de que um humano tomará a forma de um lobo (ou outros animais) e agirá como tal. A consideração da real existência de lobisomens ocasionou o

⁴³ Texto original em inglês: “The excitement experienced by engaging in a forbidden act only reinforces the behavior and increases the likelihood that it will be repeated again and again”;

assassinato de muitas pessoas na “Grande caça às bruxas”⁴⁴ (Noll, 1992, p. 84) nos séculos XVI e XVII, no continente europeu (em especial, na França, no que concerne os licantropos). Acreditava-se que a mutação dessas pessoas se dava por uma conexão direta a Satanás, o qual as utilizava como perpetuadores do mal na Terra. É interessante a perspectiva apresentada por Noll sobre a polaridade no que dizia respeito à ação demoníaca no período: havia aqueles que realmente abraçavam a noção de que lobisomens existiam e eram seres de Satanás, e, por isso, deviam ser assassinados; por outro lado, havia os que não acreditavam no conto fantasioso, mas afirmavam que os licantropos estavam em um estado de delírio. Mesmo assim, esses últimos diziam que os assassinatos deviam ocorrer, já que a ilusão dos doentes era provavelmente advinda de Satã.

Assim como o vampiro é a representação de um ser que ultrapassa limites estabelecidos pela sociedade em que se encontra, o lobisomem também assume uma perspectiva psicodinâmica capaz de representar metamorfose e sadismo, assim como dito por Ann Rice e exposto por Noll:

Eu gostaria de sugerir que o lobisomem, em várias instâncias, incorpora uma potente junção de elementos masoquistas e sádicos. Por um lado, o homem é degradado pois é forçado a se submeter a uma metamorfose bestial; por outro lado, ele emerge como um poderoso predador sádico que pode, sem arrependimentos, destruir outros homens. O lobisomem como vítima e vitimizador, coberto de mágica, é capaz de nos provocar emoções difíceis de definir (Rice, 1987, *apud* Noll, 1992, p. 85)⁴⁵.

Sabine Baring-Gould (2008) discute sobre a licantropia como uma forma de loucura, através de uma perspectiva que leva em consideração a ficção literária. A autora infere que a condição faz parte de um grupo de particularidades nas quais seres humanos acreditam poder transformar-se em animais, como é o caso da kuantropia (mutação a forma de cachorros) e boantropia (vacas). Isso deixa claro que o vilão “lobisomem” não é único, pois faz parte de um conjunto de seres cuja característica-chave está na transformação a uma forma animal, e não especificamente a um lobo.

Essa é uma temática tão explorada na Literatura que faz do tema algo que não possui caráter de novidade no Gótico do século XIX e do XX. Entretanto, justamente por ser algo que faz parte do imaginário popular universal (a transformação de humanos em animais), a licantropia continua eficaz no que diz respeito a produção do medo. Um dos exemplos mais

⁴⁴ Texto original em inglês: “*The Great Witch Hunt*”;

⁴⁵ Texto original em inglês: “*I would like to suggest that the werewolf in many instances embodies a potent blending of masochistic and sadistic elements. On the one hand, man is degraded as he is forced to submit to the bestial metamorphosis; on the other hand, he emerges as a powerful sadistic predator who can, without regret, destroy other men. The werewolf as both victim and victimizer, wrapped in magic, may arouse emotions in us that are hard to define*”;

discutidos sobre o assunto está na Bíblia, no livro de Gênesis, com a figura do demônio como uma serpente; ou, como é normalmente exposto, na representação do Espírito Santo do deus cristão na forma de uma pomba branca. Levando em consideração algo ainda mais antigo, é possível ver o poema homérico *Odisseia* apresentando os amigos de Ulisses como porcos, transformados por ação de Circe (Baring-Gould, 2008).

Ainda que presente no imaginário popular desde a Antiguidade Clássica grega, a noção de licantria e a imagem do lobisomem passaram a ser mais discutidas como patologias em meados do século XVII. Antes, principalmente durante os séculos XV e XVI, a caça aos lobisomens fazia com que aqueles que fossem acusados de licantria recebessem julgamento eclesiástico, o que resultaria na morte dos culpados. Acreditava-se que, enquanto na forma humana, o lobisomem estaria com a pele virada ao avesso, o que provocou a violência física contra os acusados ao terem a pele esfolada à procura de pelos (Fahy, 1989). Após esse período, Robert Burton escreveu *A anatomia da melancolia*, já nos anos de 1600, e definiu a licantria como loucura. A partir da noção de Burton, a maior parte dos estudos posteriores (séculos XIX e XX) que tratavam da licantria focavam na interpretação dos sonhos e nas características do lobisomem medieval, sendo esse último uma base à compreensão então contemporânea do assunto (Fahy, 1989).

A verdade é que o lobisomem enquanto ser folclórico é dotado de representações que se estendem ao humano patológico. Ele é uma criatura que, quando escurece e se sente protegido, torna-se um lobo e pode cometer atrocidades inimagináveis. A violência é uma forma de analogia aos sentimentos interiores, aos impulsos que precisam ser controlados quando a pessoa está em atividades rotineiras que exigem temperança. A necessidade de liberação dessas vontades não é exatamente algo que o licantrópo queira fazer, mas ações necessárias para que aconteça a libertação em relação ao que é indesejável. “Jung acreditava que o delírio era uma expressão de identidade primitiva contra a qual o homem luta para se libertar”⁴⁶ (Fahy, 1989, p. 38).

De acordo com T. A. Fahy (1989), há casos em que o delírio se instaura durante (ou após) relações sexuais, com pacientes que apresentam sentimento de culpa e agressividade reprimida em relação aos parceiros. Também há aqueles que têm a licantria como sintoma da esquizofrenia, o que exige um trabalho abrangente para a compreensão do porquê de agir como um animal (além da percepção de que, às vezes, o animal não é um lobo). Além de todos esses cenários, há o de quem passa a se identificar como um animal durante um período

⁴⁶ Texto original em inglês: “Jung believed that the delusion was an expression of a primitive identity from which man struggles to free himself”;

depressivo, o que aumenta as possibilidades de estudo sobre a licantropia como um sintoma, e não apenas uma condição.

No século XXI, a quantidade de discussões sobre licantropia é bem menor em comparação à da Idade Média, e isso se deve à forma como a religião e a cultura estão organizadas na atualidade. A convicção de que pessoas que se tornam animais virou algo que causa estranhamento, não exatamente desconhecido ou fora do imaginário universal. “Essas crenças podem ser revividas naqueles que sofrem de depressão severa, onde elas são incorporadas a delírios de culpa e pecaminosidade”⁴⁷ (Fahy, 1989, p. 38).

Na ficção, ao contrário dos vampiros, os lobisomens conseguem ter uma vida mais próxima dos humanos, afinal, eles ainda estão vivos. Na saga de Charlaine Harris (2001), diversos seres míticos vivem no mesmo ambiente, como fadas, vampiros e lobisomens. Esses últimos são organizados em alcateias, *packs*, assim como os lobos do mundo racional, e eles convivem em meio aos humanos escondendo a própria verdade.

Estava frio demais para um homem estar apenas de colete, a não ser que fosse um vampiro. Lobis – esta é a maneira como alguns os chamam – têm a temperatura corporal um pouco mais elevada que gente normal, mas a maioria toma a precaução de vestir casacos em tempo de frio, pois os humanos ainda desconhecem a sociedade dos Lobis.

Lobisomens são os poderosos do mundo mutante. Eles são mutantes por definição, mas são os únicos que têm uma sociedade separada, só deles, e não permitem que ninguém mais seja chamado de “Lobis” na frente deles (Harris, 2010, p. 23-59).

Os livros de Charlaine Harris passaram por um *boom* comercial após a estreia da série televisiva *True Blood*, que é baseada na série de livros de Sookie Stackhouse. Tendo como fundo o cenário sulista estado-unidense, Harris criou uma narrativa que fala sobre a luta contra o racismo, LGBTfobia e misoginia, algo que, mesmo explícito nos livros, tornou-se mais evidente na TV. Na literatura de medo do século XXI, os seres folclóricos não são apenas “criaturas fantásticas”, mas a representação de grupos constantemente marginalizados que lutam por direitos essenciais, pela liberdade de existir como são, e não como é imposto. Uma vez que os leitores podem se identificar com as personagens e as situações assustadoras que enfrentam, são observados elementos próprios do horror na produção de emoções em quem lê. Com isso, torna-se viável dizer que obras como a saga de Sookie Stackhouse são não apenas góticas em atmosfera, mas parte do horror literário pela influência direta nos apreciadores da escrita de Harris.

⁴⁷ Texto original em inglês: “*These beliefs may be revived in those suffering from severe depressive illness where they are incorporated into delusions of guilt and sinfulness*”;

O último monstro citado por Noll (1992) na discussão sobre psicopatologias é o demônio, comumente discutido como uma figura opressora e que é a própria essência do mal. Ao falar da ideia de possessão (não exatamente demoníaca), o autor diz que essa crença é uma das mais antigas do mundo, e ela pode ser realizada de forma consentida ou não. Na primeira, o humano permite que a entidade o habite, tomando de conta do seu ser em corpo e mente; na segunda, o que ocorre é um movimento invasivo, no qual a pessoa se vê controlada por algo/alguém que não deveria estar ali, o que causa sofrimento mental e físico.

Por muito tempo, a possessão demoníaca foi considerada como justificativa à mudança de humor e agressividade de algumas pessoas, e essa ideia continua em voga quando observada em algumas instituições religiosas de viés cristão. No Velho Testamento, a possessão demoníaca é considerada responsável por condições como “paralisia, deficiência física e surdez”⁴⁸ (Noll, 1992, p. 140). A figura do demônio causa aversão por estar associada ao mal, a uma dualidade (principalmente em relação ao deus cristão) na qual só se pode escolher um lado para obedecer. Por muitos séculos a partir da Idade Média o demoníaco foi observado como “diferença, oposição e negação”⁴⁹ (Ferne, 2013, p. 3), características associadas ao ideal de individualidade no século XXI. Dizer que alguém está “possuído” infere que a pessoa não está agindo de acordo com o que é considerado “comum”, e a transgressão pode estar relacionada tanto aos costumes individuais ou culturais do ser.

A expulsão do demônio não é apenas a “salvação de uma alma”, ao menos não no que concerne a Literatura. Se a entidade está em posição estranha e é capaz de influenciar as ações de alguém, ela pode ser interpretada como a salvação em si, a depender do contexto em que a situação for observada. Ver a possessão como (re)afirmação de particularidades individuais que vão contra um grupo dominante é um estudo em direção à singularidade humana, à importância da valorização do indivíduo. É claro que a literatura gótica trabalha com essa perspectiva através do caos, com a descrição de um demônio muitas vezes estereotipado, mas a orientação do leitor deve ir além do simples vilão.

“Eu sou o que sou” é o que Deus diz na Bíblia (ÊXODO, 3:14); “Eu não sou o que sou” é o que o Diabo responde. E especialmente atualmente nós costumamos nos definir por nossas diferenças – não apenas em relação ao outro ou ao mundo “macro”, mas até mesmo em nossas próprias personalidades estabelecidas. Aqui, identidade estranhamente se torna uma com a autodestruição” (Ferne, 2010, p. 7)⁵⁰.

⁴⁸ Texto original em inglês: “*Paralysis, laming, and deafness*”;

⁴⁹ Texto original em inglês: “*Difference, opposition and negation*”;

⁵⁰ Texto original em inglês: “*‘I am that I am’ is what God says in the Bible (Exodus 3.14); ‘I am not what I am’ is what the Devil snaps back. And especially nowadays we too typically define ourselves by our difference – not just from each other and the wider world, but even from our own established personalities. Here identity becomes strangely one with self-destruction*”;

O demoníaco é infamiliar. Uma pessoa que age de maneira diferente do esperado, porém, ainda assim, é reconhecida como humana (mesmo que em estado de possessão), é dotada das características freudianas do “estranho”. O ato de ser controlado por algo/alguém invisível representa a necessidade de tomar controle do próprio corpo, e não apenas em ambiente literário. A partir dessa interpretação, pode-se dizer que dentre as implicações literárias da possessão demoníaca está a libertação do ser em relação às imposições culturais limitantes. Nesse caso, o demônio é uma figura erroneamente “demonizada”, pois deveria ser visto como “libertadora”.

Por meio dos estudos psicodinâmicos, a possessão demoníaca é identificada como psicopatologias diversas, com um diagnóstico que dependerá da quantidade, intensidade e duração dos sintomas. A epilepsia, por exemplo, foi por muito tempo dita por ser ação demoníaca em um humano, mas foi descartada como advinda de ações sobrenaturais ao final do século XVI (Noll, 1992). Citando D. P. Walker, Noll (1992) diz que, no século XVI, as possíveis explicações para as ações sobre-humanas de algumas pessoas eram possessão demoníaca, doença ou fingimento, e a primeira pode ser descartada se a análise dos fatos ocorrer de maneira racional. Tendo como base o *Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais* (atualmente, DSM-5), as características associadas à possessão podem ser sintomas de transtornos dissociativos (Noll, 1992), como o transtorno de personalidades múltiplas, transtorno esquizofreniforme e esquizofrenia, além do transtorno do espectro autista e episódios depressivos ou de alta carga ansiosa.

O exemplo mais consistente que se tem da possessão demoníaca aos aficionados do horror é *O Exorcista*, de William Peter Blatty (2013). No romance, Regan MacNeil, uma garota de 12 anos, é possuída pelo demônio Pazuzu, e a opressão realizada sobre a garota é trabalhada pelo escritor até os momentos finais da narrativa. A adolescente é filha de Chris MacNeil, uma atriz de cinema que, além de ser independente, é mãe-solo, e procura ajudar Regan com o auxílio do padre Damien Karras, um homem cuja fé está se dissolvendo. O livro aponta a culpa da possessão ao hábito da adolescente brincar com um tabuleiro ouija, mas essa informação não se torna mais importante do que os acontecimentos que se sucedem à brincadeira, e isso nem ao menos é mencionado como algo essencial às ações das personagens que formam a história.

O livro de Blatty, ainda que com a possessão demoníaca em posição-chave, pode ser visto como um texto com maior foco nos questionamentos do ser. Karras está em um processo contínuo de perda da própria fé, não exatamente tornando-se ateu, mas duvidando da crença que possui no deus cristão e na real utilidade/veracidade da Ordem. O contato com a garota

MacNeil é o elemento que o fará encarar as próprias dúvidas e limitações como humano e padre, e aqui está o pronto crucial de desenvolvimento da narrativa: a relação de Karras com a dissolução das próprias convicções.

Além de discussões de cunho psicodinâmico, *O Exorcista* também apresenta possibilidades interpretativas de cunho sociológico. Steven Bruhm (2002) diz que o Gótico sempre abriu espaço à exploração da relação adoecida entre pais e filhos, mas que, da mesma forma que há a demonização da figura paterna, há também a crítica à materna. Através de uma análise com base em preceitos do século XX, Chris MacNeil possui características conectadas ao ideal de feminismo, como independência financeira e construção de vida e carreira sem o auxílio/dependência de uma presença masculina. Em uma perspectiva conservadora (e preconceituosa), há aqueles que veem o texto de Blatty como uma crítica negativa à liberdade de Chris enquanto mãe-solo trabalhadora, e a possessão de Regan é uma punição à mãe, não à adolescente, que atua como receptáculo. “Chris McNeil se separou do marido, provê a si e à filha Regan através da carreira bem-sucedida como atriz, e abandonou os usuais códigos religiosos e sociais de propriedade feminina. Por isso ela é punida”⁵¹ (Bruhm, 2002, p. 266).

Saindo um pouco da ideia do demoníaco, mas ainda mantendo a discussão no âmbito da possessão, Stephen King (2012b) mostra diversas peculiaridades na relação entre pai e filho em *O Iluminado*. O romance fala sobre a família Torrance, composta por Jack (pai), Wendy (mãe) e Danny (filho). Após ficar desempregado por conta de acessos de raiva influenciados pelo consumo exagerado de álcool, Jack consegue um emprego temporário no Hotel Overlook, localizado em uma região montanhosa e deserta que não recebe hóspedes durante o inverno. Por conta de fortes geadas, a administração do hotel precisa de alguém para tomar de conta da propriedade, o que leva à contratação de Jack e à mudança temporária da família completa ao novo endereço. Assim como a atmosfera do horror literário sugere, o hotel prova-se um espaço assombrado e a história começa a tomar rumos convenientes ao assombro, como o garoto Danny exercendo funções “iluminadas” (clarividência) e Jack sendo constantemente atormentado por espíritos e pela voz do próprio pai, um homem já falecido que acreditava na efetividade de uma estrutura patriarcal abusiva. Em meio a essa situação catastrófica está Wendy, tentando zelar pela sanidade do filho enquanto lida com a agressividade de Jack.

Os espíritos que vivem no hotel atormentam Jack a todo tempo, fazendo-o escutar as vozes do pai morto e, até mesmo, participar de uma festa que aconteceu há anos. A loucura que

⁵¹ Texto original em inglês: “Chris McNeil has left her husband, she supports herself and her daughter Regan through her successful acting career, and she has abandoned the usual religious and social codes of feminine property. For this she is punished”;

se apossa da personagem a faz querer assassinar a própria família, o que compõe uma longa perseguição que só acaba quando a narrativa está perto do fim. Danny e Wendy conseguem sair do hotel, mas Jack morre quando a caldeia subterrânea explode. A ideia de que Jack está sob a opressão de entes sobrenaturais é válida e explorada ao longo do livro, mas é importante saber que o texto está além da simples “possessão”. Em uma leitura psicodinâmica, e com o auxílio do DSM-5, Jack possui sintomas que condizem ao transtorno esquizofreniforme (percepção de pessoas que não estão “ali”, audição de vozes “fantasmas”) intensificado pelo alcoolismo, consequência de um processo de transmissão transgeracional que envolve a personalidade abusiva do pai e psicopatologias não tratadas; Danny está em um escopo que envolve a esquizofrenia (os mesmos sintomas de Jack, porém iniciados há mais tempo) e o autismo; já Wendy apresenta sintomas de ansiedade generalizada, sem contato com o sobrenatural dos outros integrantes da família⁵².

O Iluminado não é exatamente uma narrativa sobre possessão demoníaca, mas trabalha com opressão a partir do sobrenatural. Diversas histórias de horror podem ser citadas como exemplo dessa temática, como *Na escuridão da mente*, de Paul Trembley (2015), a novelização/romantização *Garota Infernal*, de Audrey Nixon (2009) e *Legião*, de William Peter Blatty (1983) (continuação de *O Exorcista*). Em todas, há a figura de um ser que domina o corpo e define as ações de alguma personagem, o que entra no âmbito do demônio como vilão mesmo que ele não seja, exatamente, a imagem cristã de um anjo caído.

Os três vilões apresentados ao longo dessa sessão estão em diversas histórias de horror e do gótico contemporâneo, participantes do imaginário popular em vários países e notavelmente popularizados pelo meio audiovisual. A lista de ameaças é longa, mas através das três citadas por Richard Noll, em associação a psicopatologias, é possível compreender a amplitude de temas explorados pelo medo na ficção. O vilão é figura-chave em uma narrativa de horror, e ele pode assumir infinitas formas a partir da necessidade do texto ou da percepção do leitor, o que propõe uma complexidade singular à Literatura que se dispõe a tratar do medo.

A representação de psicopatologias através de vilões específicos é apenas uma das formas de observar como o Gótico e o horror podem trabalhar. Além disso, é sempre interessante realizar uma conexão entre a ação vilanesca em cada texto junto ao espaço

⁵² A análise completa de *O Iluminado* através de uma perspectiva psicodinâmica, com detalhes acerca das psicopatologias apresentadas e transmissão transgeracional entre as personagens, foi discutida pelo autor dessa tese na dissertação de mestrado *Psicodinâmica no gótico contemporâneo: psicopatologias em O Iluminado, de Stephen King* (2019). Texto completo em <https://repositorio.unb.br/handle/10482/38278>;

assombrado da narrativa, o que proporcionará uma nova e original interpretação das relações entre personagens e, também, entre leitor e artista/texto.

1.4.4 O psicodinamismo na obra de Edgar Allan Poe

As considerações de Freud são essenciais para a compreensão do Gótico e da literatura de horror enquanto aliados de estudos psicodinâmicos, com foco na interpretação de textos por viés psicanalítico. Porém, em termos artísticos, é preciso afirmar que Edgar Allan Poe já explorava diversos elementos dos trabalhos freudianos antes mesmo do psicanalista formalizá-los em livros. O escritor, representante da literatura gótica estadunidense do século XIX, escreveu uma série de contos e poemas que têm em alta consideração a mente humana e as ações do consciente e do inconsciente.

Poe utilizou-se da ficção gótica e da ficção de cunho psicológico para escrever contos e poemas. O autor percebeu que existem conexões entre a literatura e o psicodinamismo e voltou-se a um tipo de escrita que valoriza os dois escopos enquanto complementares (Fisher, 2002). O trabalho de Poe, iniciado na criação de poemas, ganhou maior notoriedade quando encaminhado à direção dos contos de mistério, o que foi motivado no escritor não apenas pela inspiração em escritores góticos do século XVIII, como também pelo melhor retorno financeiro.

Em “O gato preto”, publicado originalmente em 1843, Poe apresenta a história de um homem atormentado pela presença de um felino em casa. O narrador-personagem inicia o conto revelando questões que, como ele mesmo admite, representam horror, algo que o atormenta individualmente e que, talvez, outros não tenham a mesma percepção. “No futuro, talvez, se possa encontrar algum intelecto que reduza meu fantasma a um lugar-comum; um intelecto mais calmo, mais lógico e bem menos excitável do que o meu” (Poe, 2008, p. 69). Na ficção gótica, percebe-se que o “fantasma”, enquanto personagem, costuma representar algo que precisa ser resolvido pelas personagens vivas, como é o exemplo da assombração em *O castelo de Otranto* e o trono usurpado pelos antepassados de Manfredo. No caso de “O gato preto”, há diretamente a figura do fantasma enquanto metáfora a uma lembrança assustadora, capaz de causar terror em quem a conta.

O narrador se vê enquanto um antigo aficionado de animais domésticos, e em sua casa havia um gato preto, chamado Plutão. Com a mudança de humor potencializada pelo consumo abusivo de álcool, em uma noite pós-bebedeira o homem arrancou um dos olhos do gato com um canivete, levando-o, no dia seguinte, a sentir culpa pelo ato cometido. O motivo inicial para

que a atrocidade acontecesse foi pela impressão do tutor do gato de que o animal o evitava, uma ideia que ele não recebeu como aceitável. Pouco tempo depois, sóbrio, o homem decidiu matar o gato enforcado, motivado pelo que afirma ser “o espírito de PERVERSIDADE” (Poe, 2002, p. 71, grifo do autor).

Em análise ao conto de Poe, Juan Carlos Acosta (2018) identifica, com base no que é descrito pelo narrador, que a perversidade mencionada está atrelada à noção de impulsividade. O homem realiza o ato perverso por saber que é proibido, mesmo que isso o faça sofrer, o que é perceptível quando o narrador chora enquanto vê o gato morrer enforcado. Percebe-se como o narrador é atormentado pela crueldade cometida após ver a própria casa em chamas, no mesmo dia em que assassinou o animal. De maneira curiosa, apenas uma parede da casa manteve-se erguida (a do quarto do homem, onde a cabeceira da cama ficava), e nela havia a forma do desenho de um gato, com uma corda no pescoço. Aqueles que observaram a cena a descreveram enquanto algo “ ‘estranho!, ‘singular’ ” (Poe, 2008, p. 73), o que no século XXI pode ser remetido às traduções do termo *unheimliche*, utilizado por Freud anos depois.

Tempos depois, morando em outro imóvel, o narrador decide adotar um outro gato, o que parece ser uma vontade atendida pelo destino: um gato preto, parecido com Plutão, aparece em sua casa, mas possui uma característica peculiar: pelugem branca no peito, além da falta de um dos olhos. É descrito que o gato causa medo no homem, o que leva o leitor à reflexão de que, provavelmente, o pavor da personagem não está na presença do gato, mas na lembrança da crueldade feita anteriormente. “Esse pavor não era exatamente um pavor de mal físico e, contudo, não saberia como defini-lo de outra forma” (Poe, 2008, p. 75).

Considerando as noções de Terror e Horror postuladas por King⁵³ (2012a), Poe já realizava distinções entre os termos na ficção gótica. Ao falar de como a personagem protagonista sentiu-se ao relacionar os pelos brancos do gato à força que matou Plutão, o escritor opta pela utilização dos vocábulos “terror” e “horror” enquanto elementos diferentes em um mesmo contexto de medo. “Tenho quase vergonha de confessar – sim, mesmo nesta cela de criminoso –, tenho quase vergonha de confessar que o terror e o horror que o animal me inspirava tinham sido aumentados...” (Poe, 2008, p. 75). Com base nas definições apresentadas por King, pode-se atribuir o Terror da personagem à percepção de algo estranho na situação de estar com um novo gato; por outro lado, o Horror encontra-se na certeza de que o gato representa uma ameaça.

⁵³ A serem mais bem exploradas na sessão 1.7: O TERROR, O HORROR E A REPULSA NA DANÇA MACABRA DE STEPHEN KING;

Um dia, em um ataque de fúria, o homem mata a própria esposa com um golpe de machado no crânio. A agressão era destinada ao gato, que foi defendido pela mulher, o que levou o narrador a assassiná-la após ser contrariado. O cadáver foi escondido pelo marido na parede da adega, este que logo depois quis agredir o gato, mas não o encontrou. A solidão proporcionou ao assassino uma noite de sono tranquila, agora que não estava em companhia do gato que o atormentava. O sumiço do animal perpetuou por quatro dias, até que policiais foram à casa do antigo casal investigar o paradeiro da mulher (até então, apenas desaparecida aos olhos oficiais). Ao escutarem gemidos e gritos vindos da parede da adega, o grupo de policiais desmontou a tumba e encontrou o corpo da assassinada, com o gato preto, vivo, em cima da cabeça do cadáver.

O conto de Poe apresenta uma personagem em constante volta a um ato do passado, com a crueldade em plano principal. A ideia de “perversão” apresentada pelo autor não é completamente atendida pelas traduções em língua portuguesa do termo *perverseness*, como “impulsividade” ou “obstinação” (Acosta, 2018, p. 22). O leitor da ficção de Poe deve compreender que o autor não expõe o assassino enquanto um monstro inumano, com características singulares impossíveis de serem encontradas nas vítimas. Em realidade, através das descrições do autor, entende-se que qualquer humano, dotado de dinamismo em pensamento e ação, poderia ser o narrador de um conto como “O gato preto”.

Quando entendemos que *perverseness* não está ligado diretamente com a maldade, mas com o fazer algo errado, o impulso se amplia. Não é apenas um assassino que pode ser acometido por esse impulso, mas qualquer pessoa, não necessariamente má, que se deixa levar pelo impulso de praticar um ato que sabe que não deveria fazê-lo. Dessa forma, a genialidade de Poe evidencia que esse impulso é mais próximo do ser humano dito “normal” do que podemos pensar. Não é uma exclusividade de seus narradores assassinos (Acosta, 2018, p. 22).

A personagem protagonista de “O gato preto” está em uma constante volta ao passado, assim como ocorre no trauma, além de ser um elemento-chave da ficção de horror (o passado), como apontado por França e Nestarez (2022). Em um momento de nervosismo, talvez com ciência do destino que o aguarda, o assassino bate na parede e provoca o gemido do gato. Talvez, por não conseguir viver com os fantasmas do passado, o homem provocou a própria detenção, e não se sentiria bem sabendo que a criatura que o atormentava ainda poderia estar por perto, mesmo que presa em uma parede.

É interessante como a personagem de Poe coloca em alta consideração a “loucura”, a ponto de realizar justificativas do porquê de não ser louco. A falta de controle sobre os impulsos, sobre a *perverseness*, assusta a personagem, o que é exposto logo no primeiro parágrafo do conto: “Louco, na verdade, seria eu se o esperasse num caso em que meus sentidos rejeitam seu

próprio testemunho. Louco, porém, não sou e, com toda a certeza, não estou sonhando” (Poe, 2008, p. 69). A personagem inicia a narração com considerações sobre a própria sanidade, querendo convencer a si e ao leitor de um padrão de “normalidade” do qual faz parte. Reflexões sobre o equilíbrio psicodinâmico do “eu” é comum em Poe, como também pode ser observado logo ao início de “O coração delator”.

No conto, o narrador-personagem (assim como em “O gato preto”) tenta convencer o leitor de que não é um homem louco. Isso ocorre ao longo de todo o texto, até mesmo nos momentos finais, com a justificativa de que uma pessoa enlouquecida não cometeria um assassinato de maneira tão organizada e racional. “É verdade! Sempre fui e sou nervoso, terrivelmente nervoso! Mas por que pretende o senhor que estou louco?” (Poe, 2008, p. 228). A história acompanha as reflexões do narrador, que mora junto a um senhor idoso (“o velho”) que possui um olho azulado, capaz de fazer o protagonista se sentir incomodado. Ao longo de sete noites, o narrador vai ao quarto em que o senhor dorme sozinho, na esperança de encontrar aquele olho aberto e, então, deixar a própria fúria tomar conta das ações seguintes. Porém, o velho está sempre dormindo (de olhos fechados), o que faz o homem recuar e querer voltar na noite seguinte. Na oitava vez, o velho é encontrado acordado, e então o mais jovem o mata, esquarteja o cadáver e o esconde abaixo das tábuas que compõem o chão do quarto.

Policiais vão à casa do velho para investigar os gritos identificados por um vizinho, o que deixa o narrador inicialmente tranquilo, mas depois torna-se um tormento: o homem passa a escutar batidas de coração que aumentam em volume, assim como as do velho logo antes de morrer. Por não aguentar mais a tortura, o narrador confessa o crime e revela onde o cadáver está escondido.

O protagonista de “O coração delator” procura a todo momento explicar os motivos que o levaram ao assassinato, além de encontrar na organização do ato um tipo de conforto. Afinal, para o homem, uma vez que a ação foi realizada de maneira racional e premeditada, não há o porquê de ser associada à loucura. Conforme afirma Clarissa Paiva de Freitas (2021), em “O coração...” e “O gato preto” há a semelhança entre os narradores criminosos por acharem que, ao exporem o porquê da realização dos delitos, o leitor aceitará os fatos como justificáveis. Haverá a noção de veracidade no que cada personagem assassina sente, e isso poderá provocar acolhimento entre leitor e narrador. Como é exposto desde o início dos contos mencionados, a loucura está presente em cada um dos assassinos, o que é reforçado conforme mais tentativas de provar a sanidade são apresentadas. “Se o senhor ainda me julga louco, compreenderá que se enganou quando eu lhe descrever as precauções que tomei para ocultar o corpo” (Poe, 2008, p. 231).

Retornando ao que Poe chama de *perverseness*, agora em tradução brasileira enquanto “obstinação”, o autor escreve um texto de caráter ensaístico-fantástico no qual apresenta o impulso mencionado enquanto algo intrínseco ao humano. Essa observação rege diversos contos de Poe, o que é utilizado como elemento estético capaz de fazer com que o leitor, por vezes, compreenda que a loucura de uma personagem pode ser, em realidade, “normal”. Com isso, percebe-se que ninguém, nem mesmo o leitor mais prudente, está livre da realização de ações perversas.

[...] a obstinação – segundo o autor, um impulso irracional operante em todo o ser humano, que eternamente nos impele a fazer o que não devemos *justamente* porque não devemos. Por mais irracional que possa parecer, decerto Poe leva-o ao grande efeito: queremos crer que o narrador da história não passa de um louco, em vista do crime que cometeu; no entanto, não conseguimos desvencilhar-nos de seus argumentos, que parecem fazer um sentido perverso. Mais uma vez, nada resta ao leitor senão uma certa perplexidade ambígua em relação ao verdadeiro móvel do crime (Braga, 2011, p. 15).

A consideração de “obstinação” propõe a interpretação de que as ações impulsivas são parte da curiosidade humana, da vontade de transgredir e de trabalhar com aquilo que é comumente escondido. No texto em que Poe trata deste impulso de forma mais aprofundada, o autor escolhe o título de “O demônio da obstinação” (*The imp of the perverse*) para reconhecer as nuances de tal característica humana que, por levar o ser a ações extraordinárias, é tida como monstruosa. Vale observar que Poe trabalha com as diferentes nuances do humano ao evidenciar a loucura na lucidez e vice-versa, o que propõe ao leitor afastamento dos extremos de “monstro” e “vítima” e o insere em meio ao dinamismo da mente humana.

Após as considerações acerca da obstinação e de conceitos sobre frenologia, o narrador do texto de Poe revela-se encarcerado. Este é o momento em que o leitor descobre que o ensaio é, em realidade, um conto. O homem, logo após se defender da ideia de que possa ser considerado louco, diz que foi levado a cometer um assassinato por pura obstinação, a *perverseness* que Poe trabalha nos contos já citados. Ele expõe que colocou uma vela envenenada no quarto da vítima, que faleceu e teve a morte identificada como que “por visitação Divina” (Poe, 2011, p. 77). Com o passar do tempo, o narrador começa a se sentir incomodado pelo segredo que guarda, mas com a certeza de que será descoberto apenas se ele mesmo fizer a revelação ao público sobre o assassinato. A partir deste instante, percebe-se uma conexão entre a obstinação e a incapacidade do protagonista de viver com o que fez, o que traz à história o “fantasma” que pode representar a culpa ou um trauma. “Agora, a sugestão casual de que eu pudesse ser tolo o bastante para confessar o assassinato cometido insurgia-se como se fosse o próprio fantasma da vítima – e me acenava com a morte” (Poe, 2011, p. 79). Ao final, o narrador

confessa o crime cometido, assim como ao final de “O coração delator” e, até mesmo de maneira inconsciente, em “O gato preto” (as batidas na parede que provocaram os gemidos do gato).

O tema “loucura” na obra de Edgar Allan Poe é evidentemente forte. Isso tem como influência não apenas a caracterização de um ambiente fictício em que mistérios são desenrolados, mas também o início de estudos com foco em questões neurológicas e comportamentais do século XIX. Laura Portilho Pereira e Luís André Nepomuceno (2021, p. 115) argumentam que Poe construiu um trabalho inspirado em Walpole e Byron “à maneira psicológica”, com a constante utilização da primeira pessoa, o que resulta em proximidade e desconforto. “Poe envolve-se numa leitura profunda da natureza humana, lidando especialmente com a psique dos insanos, dos maníacos ou daqueles tomados pelas circunstâncias de terror” (Nepomuceno; Pereira, 2021, p. 115).

Com a exclusão dos considerados insanos em sociedade racional, a Literatura é capaz de colocar “os loucos” em posição central da ficção, o que provoca reflexões sobre as condições psicológicas das personagens e, por inferência, dos humanos com características semelhantes. Assim, a atipicidade deixa de ser fator de exclusão e torna-se o centro da narrativa (Amaral, 2012). Poe, em “O demônio da obstinação”, cita a frenologia, “pseudociência” a qual estudava e que consiste na observação de “concavidades da cabeça” enquanto meio de análise da personalidade humana (Acosta, 2018, p. 11). Informar ao leitor de um conto, logo ao início da história, que há uma forma de estudar a razão pela qual as pessoas cometem ações de cunho benéfico ou maléfico, é uma maneira de aguçar a curiosidade de quem lê em direção à “loucura” que será apresentada logo a seguir. Aqui, tem-se a relação entre os textos de Poe e o psicodinamismo humano de forma explícita, algo que, por ser informado pelo próprio autor, não deve ser excluído da interpretação direcionada a contos como os já mencionados nessa seção.

O foco deste trabalho não é a frenologia. Em realidade, tal área do conhecimento é citada nesta seção apenas para a contextualização de que Poe, em afirmativa ao que os contos expõem, realmente dedicava-se aos estudos da mente humana. O autor externalizava considerações acerca das mais diversas características de personalidade através de personagens e ações, por vezes, vistas como atípicas. Em considerável quantidade de textos, Poe trabalha com a insanidade na figura de narradores-personagens, com enredos que envolvem o “demônio da obstinação”, a violência e a culpa. Um exemplo de conto que se utiliza dos elementos mencionados, mas não deposita a loucura em quem conta a história, é “A queda da casa de Usher”.

No conto citado, há um narrador-personagem sem nome revelado por Poe, e a exploração da loucura está em observações que o narrador realiza sobre outras personagens, não acerca de si. O protagonista é um homem que, quando criança, era próximo de um homem chamado Roderick Usher, este que adoece quando mais velho e convida a antiga amizade a visitá-lo. O homem, logo ao início, confere à mansão de Usher características de um espaço que causa incômodo, assim como ocorre em outras narrativas góticas. Ao associar as janelas da habitação a “olhos” é conferido ao espaço um processo de animação, o que contribui para uma possível personificação ou animalização do ambiente. “Lancei o olhar sobre o cenário que se estendia à minha frente – a casa em si e o caráter simples da paisagem – sobre as paredes nuas – sobre as janelas vazias como olhos” (Poe, 2011, p. 107).

Uma vez na mansão, o narrador encontra Roderick acometido por uma enfermidade cujos sintomas o fazem experienciar a alta sensibilidade dos sentidos. Além disso, Usher vê-se nervoso pelo estado físico (e de espírito) em que se encontra a irmã, Lady Madeline: com a morte da parente, ele estará sozinho como o único membro vivo da linhagem à qual pertence. Usher explica sobre a doença que possui enquanto algo hereditário, e deixa evidente que ela está relacionada a “uma simples aflição dos nervos” (Poe, 2011, p. 115). Relacionando a fala de Roderick com os estudos da Psicologia e da Psicanálise no século XXI, de acordo com Angela Piva (2006), é possível que situações não resolvidas por gerações passadas, como traumas, segredos e, até mesmo, psicopatologias, sejam passadas de um grupo ao próximo da linhagem familiar. Esse processo, identificado como transmissão transgeracional, admite que a criação de um humano se dá a partir de noções já estabelecidas pelo ambiente (família) que o abriga, o que significa que diversas características serão absorvidas pela nova geração, incluindo as comumente consideradas negativas.

No que concerne o trauma e segredos capazes de moldar um ambiente, é possível que, quando não tratados/discutidos, se desenvolvam a ponto de causarem sintomas patológicos, em especial enquanto psicopatologias (Piva, 2006). No caso de Usher, o conto apresenta poucas informações para que qualquer análise psicodinâmica seja feita com eficácia, mas é possível realizar inferências sobre como uma família conhecida por ter uma única linha descendente pode guardar segredos por gerações. Roderick e Lady Madeline podem ser vistos como o resultado de tudo o que houve na família (e na mansão) até então, e as ações dos dois não devem ser interpretadas como isoladas de um contexto familiar maior.

Com as falas de Usher, percebe-se a inclinação do homem à loucura, assim como ocorre com os protagonistas dos contos já discutidos. Em realidade, Roderick é o que melhor

externaliza que não possui receio em ser pego, mas em conviver com um nervosismo exacerbado que, de forma esperada, será um eterno medo.

Temo os acontecimentos futuros, não por eles próprios, mas pelas consequências que podem trazer consigo. Temo só de pensar no menor e mais trivial incidente capaz de influenciar essa terrível perturbação anímica. Na verdade, não abomino a sensação de perigo, exceto em sua manifestação mais absoluta... o terror. Esse nervosismo, essa lastimável condição, mais cedo ou mais tarde vai precipitar o momento em que terei de abandonar por completo a razão e a vida para lutar contra a terrível quimera do MEDO (Poe, 2011, p. 115-116).

A ansiedade de Usher é explícita, e a descrição do que teme é justamente o que levou à confissão dos narradores dos outros contos. Poe explicita que a maior prisão não está no cárcere, ou na morte: o pior está em conviver com o medo de ser descoberto, ou em ter o fantasma do passado em eterna volta ao presente. E, considerando a transmissão transgeracional enquanto um tópico-chave para a interpretação do conto, vê-se Usher admitindo ao amigo que ele sofre influência de tudo o que foi feito pela família ao longo das gerações, e que a mansão é capaz de guardar muito do que foi feito e dito em anos. “O resultado era visível, acrescentou ele, na silenciosa, mas pertinaz e temível influência que, no passar dos séculos, havia forjado os destinos de sua família e que fazia *dele* o que eu naquele instante via – o que ele era” (Poe, 2011, p. 123).

Em certa manhã, Usher revela ao narrador que Lady Madeline faleceu, e que ele gostaria de guardar o corpo, por duas semanas, em uma galeria (masmorra) localizada no subterrâneo da mansão. Com isso, os dois homens descem com o cadáver e o colocam no local ao qual foi designado, parafusaram o caixão e fecharam a porta de ferro do cômodo. Nos dias seguintes, o narrador percebe que Roderick está inquieto, até mesmo louco, como se “aquela mente perturbada guardasse um segredo opressivo e estivesse buscando a coragem necessária para sua revelação” (Poe, 2011, p. 127). Ao leitor de Poe, é perceptível a relação entre Usher e os protagonistas de outros contos que são atormentados pela necessidade da confissão, para não conviver em constante terror.

Cerca de sete ou oito noites após a morte de Lady Madeline, o narrador recebe Usher no quarto em que estava hospedado. Roderick apresenta-se com os ânimos alterados, nervoso, escutando barulhos pela mansão. Era uma noite tempestuosa, e o amigo tenta acalmá-lo com a leitura de um livro e fechando as janelas do aposento. Em determinado momento, após escutar barulhos que não podiam mais ser ignorados, Usher revela-se em estado de loucura, e faz a seguinte revelação: o que eles escutam é a irmã saindo do caixão no qual foi aprisionada viva. Ele diz que já sabia que ela não estava morta, e que a escutava há tempos. “LOUCO! – e súbito ele se pôs de pé, berrando essa palavra, como se pusesse toda a alma naquele esforço – LOUCO!

SAIBA QUE ELA ESTÁ À NOSSA PORTA!” (Poe, 2011, p. 134). A irmã de Usher abre a porta em estado deplorável (em aparência cadavérica e ensanguentada), direciona-se ao irmão e cai junto a ele ao chão. Ele morre, não exatamente pela queda, mas pelo terror que o consumia até esse momento final, e Lady Madeline também falece, já enfraquecida após lutar por dias contra a prisão em que foi colocada. O narrador foge da mansão e, a partir de uma rachadura que podia ser vista do lado de fora do imóvel, a tempestade adentrou-se ao espaço e o destruiu, causando, assim, “a queda da casa de Usher”.

Lorelei Caraman (2014) realiza uma análise sobre elementos semelhantes em “O gato preto”, “O coração delator” e “O demônio da obstinação”, considerando a forma como os narradores dos três contos possuem a necessidade de revelar o que foi feito e, ao mesmo tempo, de esconderem o crime cometido. Aqui, vale adicionar ao estudo da pesquisadora a personagem Roderick Usher, ainda que este último tenha a própria loucura descrita por outro, e não enquanto narrador. Caraman diz que além da relação conflituosa entre contar e esconder, também existe a possibilidade de se interpretar os contos com o “desejo pelo fim”⁵⁴ (p. 105) enquanto elemento característico. Aqui, há a noção de que os narradores estão à procura do fim de suas vidas, já que esse é o provável resultado de todos após confessarem os crimes. Trazendo Usher à discussão, pode-se dizer que a vontade dele em direção ao fim está presente desde o momento em que o narrador o encontra, já que toda a história segue a enfermidade que será piorada a partir das ações de Roderick. Logo, ele sabe o que causará seu fim, e trabalha para que o objetivo seja alcançado.

Os contos de Poe são construídos de maneira a fazer com que o leitor não saiba o que está correto ou errado, o que é real e o que é criação de uma mente perturbada pelo impulso da obstinação. A exploração da mente humana se dá nos textos através de questionamentos sobre até onde a personagem é louca, e a partir de que momento a loucura torna-se justificável a partir dos atos premeditados. Caraman (2014) afirma que Poe aproxima-se do psicodinamismo ao escrever textos que causam dúvidas, incertezas, e que, assim como o inconsciente, são “ilegíveis”⁵⁵ (p. 106). A pesquisadora também ressalta que, no caso dos estudos da obra de Poe, o maior desafio da “crítica psicanalítica”⁵⁶ não está em analisar o que o autor narra, mas o que ele esconde ao longo das páginas.

Muitos dos contos de Poe, como os aqui apresentados, exploram a morte e a forma como a memória que ela traz nunca se esvai. O retorno do narrador criminoso, ou de outra personagem

⁵⁴ Texto original em inglês: “*Desire for the end*”;

⁵⁵ Texto original em inglês: “*Unreadable*”;

⁵⁶ Texto original em inglês: “*Psychoanalytic criticism*”;

tomada pela loucura, ao assassinato (ou tentativa) cometido, simboliza uma eterna volta àquilo que está a caminho do fim ou, até mesmo, já se esvaiu (Savoy, 2002). Em perspectiva psicodinâmica, Poe direciona os narradores ao elemento “morte” para associá-los ao definimento do ego das personagens, o que está relacionado à lembrança de acontecimentos anteriores à revelação dos crimes. O momento em que as personagens se declaram culpadas é o limite ao qual elas chegaram de conviver com o trauma, e, uma vez que a penalidade será o cárcere e, provavelmente, a morte, vê-se no fim uma esperança de alívio perante o nervosismo da vida.

Mesmo antes do medo na literatura poder ser interpretado pelos estudos freudianos, Poe já havia percebido que aquilo que se encontra no inconsciente pode ser assustador, não apenas pelas consequências advindas do “impulso da obstinação”, mas pela falta de conhecimento total do que é, afinal, essa *perverseness* da qual falou. “Poe entendeu que a ausência é mais desconcertante que a presença”⁵⁷ (Savoy, 2002, p. 186). Ainda que os estudos sobre o infamiliar tenham sido iniciados com a análise de “O homem da areia”, não se pode excluir Poe como um escritor que já trabalhava com a exploração de psicopatologias na ficção antes do século XX. O autor utilizou a palavra “loucura” (e derivações) em diversos contos, e deu ao leitor a possibilidade de inferir, afinal, o que essa palavra significa a depender de quem a detém e do contexto em que é utilizada. Dessa forma, aquele que aprecia um conto de Poe não apenas se indaga sobre a sanidade da personagem apresentada, como também passa por um processo de reflexão sobre traumas e possíveis psicopatologias apresentadas nos contos do autor.

1.5 BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE O GÓTICO BRASILEIRO

Falar sobre vilões e espaços assombrados na literatura exige considerações sobre o que pode ser considerado assustador em contextos específicos. O Gótico precisa de boa construção atmosférica para que o medo das personagens seja compreendido, e o horror depende da identificação do leitor junto à narrativa para que a suscitação do medo seja eficaz. Com isso, é essencial que a ficção seja criada a partir de ideias que, de alguma forma, estejam baseadas em uma noção bem estabelecida sobre o que é temeroso, seja o pavor exclusivo na ficção ou de compreensão coletiva dos leitores.

⁵⁷ Texto original em inglês: “Poe understood that absence is more unsettling than presence”;

Como visto anteriormente, o Gótico inglês está baseado na noção de barbaridade atribuída aos Godos (ao medievo, de forma mais geral), com a consideração dos acontecimentos ocorridos antes e durante a queda do Império Romano do ocidente. As narrativas do romance Gótico em fase inicial, com a representação de assuntos pertinentes à realidade europeia do século XVIII, são compreendidas como influenciadas (e possibilitadas) por um período do qual, inclusive, foi retirado o nome “gótico”.

De acordo com Fernando Monteiro de Barros (2014), a estética do Gótico europeu não se aplica aos Estados Unidos da América, o que tornou necessária a adaptação desse tipo de ficção à realidade do novo território, o que não incluía a alta exploração de textos que considerassem relações monárquicas e a apresentação de castelos. Barros observa o período da escravidão nos EUA como o momento traumático que caracteriza a literatura de medo no país, com maior foco nos estados do sul. O “gótico sulista” (Barros, 2014, p. 11) é assim chamado por considerar o fato de que a escravidão foi a base da economia dos estados do sul nos EUA, e isso fez com que o medo fosse explorado no contexto em que o trauma foi instaurado.

A partir da leitura de *Casa-grande & senzala*, de Gilberto Freyre (1900-1987), Barros (2014) realiza conexões entre o Gótico sulista e o surgimento do gótico literário no Brasil, com a percepção de que o trauma nacional que desencadeou a necessidade da ficção do medo no país foi, assim como nos EUA, a exploração de trabalho escravo. Se a era gótica inglesa está no período de ascensão dos Godos e na Idade Média, por uma preocupação que envolvia superstições e violência, a brasileira está em todo o período que perdurou a escravidão no país, o que vai do século XVI com a colonização portuguesa até o século XIX. Júlio França e Oscar Nestarez (2022), ao considerarem o Brasil como um país que se firmou a partir de práticas execráveis (como a exploração de trabalho escravo), propõem que, “afinal, em um país onde, muitas vezes, o horror foi e é “institucional”, por que não existiria uma tradição nesse campo?” (2022, p. 7). A resposta a essa pergunta, ainda que formulada de maneira retórica, é que o Gótico e o horror nacional não apenas existiram, como continuam vivos, porém constantemente marginalizados pela crítica literária do país.

Existe a concepção errônea de que não há Gótico brasileiro, com as narrativas de horror contemporâneas sendo preconceituosamente chamadas de “neogóticas”, o que descaracteriza a seriedade desse tipo de ficção no país. Se a ficção gótica trabalha com o medo e é originária de uma noção de trauma social, então as narrativas brasileiras que lidam com o tópico “escravidão” já possuem elementos góticos, como pode ser compreendido através da pesquisa de Barros (2014) conectada ao trabalho de Freyre. A presença de características góticas não faz com que um texto seja considerado gótico em sua totalidade, mesmo que ele apresente medo e apreensão,

já que este não é o objetivo principal da narrativa. Porém, o Brasil produz ficção gótica e de horror há séculos, o que por vezes é ignorado por teóricos da Literatura e provoca a concepção equivocada de que não há Gótico e nem horror nacional.

De acordo com França e Nestarez (2022), a crítica literária brasileira sempre esteve enviesada à identificação de características realistas nas obras, algo advindo da necessidade de exploração da cultura e identidade nacionais a partir do que seria considerado verossímil. Em meio às críticas dos séculos XIX e XX, as obras que apresentassem características do fantástico eram tidas como exceções à literatura nacional, resultantes de uma influência europeia das histórias de fantasmas e castelos que, de forma alguma, pareciam convenientes à realidade do Brasil. “Nossa literatura, desde o romantismo, passando pelo modernismo, foi encampada pelo projeto de construção da identidade nacional, e, como efeito colateral dessa proposta, sufocaram-se as poéticas que não seguissem explicitamente tal programa” (França; Nestarez, 2022, p. 8).

O Gótico apresenta-se como uma forma artística que não segue a verossimilhança estereotipada enquanto cópia da realidade, o que, por sinal, é uma concepção errônea da palavra. Na *Poética*, ao discorrer sobre os preceitos de verossimilhança e necessidade, Aristóteles (1998) diz que a primeira deve estar de acordo com a forma como a narrativa é construída. Isso quer dizer que o verossímil não está apenas na transposição do real nas páginas dos livros, mas na forma como a história, mesmo que fictícia, consegue ser convincente ao propor sentido dentro da própria estrutura.

A ficção do medo trabalha com analogias e metáforas que apontam espaços e figuras da realidade, porém, a partir de elementos fantásticos. A partir disso, é conveniente observar o grotesco da narrativa como uma forma de lidar diretamente com o mal na sociedade, um ataque direto que tem no estranhamento “uma visão crítica de mundo eivada por um sentimento avassalador de degradação e de ruína civilizacional” (França; Nestarez, 2022, p. 13). Essa concepção do estranho, na crítica brasileira de 1900, só poderia ser aceita quando conectada ao chamado “Realismo Fantástico”, já que haveria a relação explícita entre elementos nacionais e algumas características do irreal (Gabrielli, 2004, *apud* França; Nestarez, 2022).

Em breve consideração sobre o que é usualmente compreendido como Realismo Fantástico, vale a consideração de que este é um termo capaz de contribuir à marginalização da literatura fantástica, por vezes a interpretando como distante da reflexão de temas complexos da contemporaneidade. De acordo com Eduardo Henrique da Silva (2024, p. 532), “este gênero floresceu sob a pena de autores que viam no cotidiano uma oportunidade para entrelaçar o maravilhoso e o ordinário, criando assim uma tapeçaria rica que reflete a complexidade das

realidades humanas e sociais”. Aqui, tem-se um contexto em que, por vezes, a valorização crítica da narrativa fantástica está atrelada a uma conexão com o realismo, o que proporcionaria maior reconhecimento de obras que, de alguma maneira, abordassem o que é oculto, sobrenatural. Nesta tese, defende-se que o que é considerado Realismo Fantástico é, em realidade, o próprio Fantástico, uma vez que este é capaz de abordar as complexidades de uma realidade específica enquanto explora as complexidades da imaginação humana.

A crítica brasileira do século XIX apresenta a necessidade de manejar os problemas da sociedade através da literatura, mas desconsiderando a forma como isso poderia ser feito a partir do medo, o que denota herança iluminista no trabalho de análise e interpretação de textos. França e Nestarez (2022, p. 12) dizem que o Gótico não é “antirrealista”, mas “antirrealismo”, por tratar da civilização a partir do fantasioso, porém sem excluir a crítica à realidade do espaço-tempo em que se encontra. Ao contrário do que foi veiculado no século XIX, trabalhar com a literatura de medo no Brasil não é um movimento de aceitação irresponsável da cultura estrangeira e apagamento da verdade brasileira. A literatura de medo nacional, ao reconhecer a estética do Gótico, insere a realidade do país em meio ao grotesco literário, o que propõe o reconhecimento de traumas (como a escravidão) através de elementos inverossímeis ao Realismo.

Há também aqueles que atribuíram a escrita e estética gótica a algum tipo de devaneio ou, até mesmo, patologia, dos autores que se dedicavam à literatura de horror. O viés documental tanto da literatura quanto da crítica literária brasileira não era, de forma alguma, receptivo às produções que estavam além da imaginação voltada ao realismo, o que contribuiu para a marginalização do grotesco na literatura (França; Nestarez, 2022).

Álvares de Azevedo (1831-1852) é constantemente mencionado como um dos autores representativos do Gótico brasileiro no século XIX. Ao escrever *Noite na Taverna*, o autor utilizou características da ficção de medo e a apresentou aos leitores em um momento que a literatura deveria ser identitária. Desconsiderar o livro de Azevedo como construção literária brasileira é um equívoco crítico, já que esse pensamento não compreende que os autores nacionais também podem prezar por uma estética própria de gótico e horror literário.

De acordo com França e Nestarez (2022), no Brasil dos anos 1800 não havia grande diferenciação entre aqueles que se dedicavam à carreira política e os que se propunham a escrever ficção, algo que levaria os textos a terem um caráter identitário em relação à história e independência do país. As pessoas que trabalharam de forma ativa no ato de desvencilhar o país das vontades de Portugal também eram as que escreviam sobre o território brasileiro e respectivas particularidades culturais. Uma vez que o Gótico fazia parte de um movimento

estético originário da literatura europeia, ele era tomado como incompreensível à realidade brasileira, o que prejudicou a difusão desse tipo de ficção no país tanto entre leitores quanto no meio crítico. Esse processo de marginalização do Gótico no Brasil é perceptível no século XXI, com a baixa quantidade de pesquisas sobre o tema em língua portuguesa quando em comparação a quaisquer outras de cunho documental acerca da identidade nacional.

Em consequência desse “enviesamento” dos estudos literários no Brasil, uma parte expressiva da literatura do país nunca recebeu um tratamento crítico adequado. Por lidar com um imaginário mais universal, em que os males e os medos enfrentados não podiam ser caracterizados como típica e exclusivamente brasileiros, ou por não atender à expectativa de arte realista e documental dominante, as narrativas ficcionais de influxos góticos foram julgadas, a priori, como esteticamente pobres e postas à sombra dos holofotes críticos. São todas, de certo modo, herdeiras do projeto de Álvares de Azevedo, e de *Noite na taverna* em particular – um livro tantas vezes descrito como um caso de imitação imatura de modelos literários realizada por um escritor ainda em formação (França; Nestarez, 2002, p. 21-22).

A citação acima reconhece Álvares de Azevedo como representante de um projeto ambicioso que consistia na maior exploração da ficção do medo na literatura brasileira, o que, por muito tempo, foi tido como banal ou, até mesmo, impróprio à realidade nacional em posição pós-colonial. É interessante perceber como o medo, mesmo assim, conseguiu persistir na Literatura nacional, possibilitando a expansão da crítica “fantástica” e o reconhecimento das nuances góticas brasileiras.

No medo contemporâneo, em um curso que trabalha com o período gótico brasileiro e afirma o assombro literário também enquanto espaço documental, encontra-se *O escravo de Capela*, de Marcos DeBrito (2019). O romance é uma apresentação da história da personagem folclórica Saci, mas a partir de uma perspectiva na qual o garoto é, na verdade, um homem escravizado que trabalha em uma fazenda brasileira no século XIX, esta que se chama “Capela”. Após ser assassinado brutalmente, ele é ressuscitado por um dos homens escravizados que vivia no mesmo local, o que ocorre através de um ritual. O Saci torna-se uma ameaça aos senhores de engenho, com um saco enxarcado em sangue ao redor da cabeça e uma das pernas decepadas, características do momento da morte da personagem. A partir de então, o objetivo da representação folclórica é matar todos aqueles que o maltrataram.

A narrativa de DeBrito não apenas apresenta elementos de estética do medo na literatura como também retoma elementos próprios do período gótico brasileiro, o que proporciona a compreensão de que o Gótico nacional não é formado apenas por elementos europeus. A ficção de medo no Brasil levanta reflexões acerca do período escravocrata, e isso confere ao Gótico brasileiro o caráter cultural e identitário procurado pela crítica literária no país. Porém, todas

essas reflexões ocorrem através de analogias na ficção fantástica, o que, aparentemente, dificulta o trabalho daqueles que necessitam da objetividade realista na criação imaginativa.

Hoje, com a compreensão de que o gótico e o horror brasileiro necessitam do próprio espaço e de crítica especializada, observa-se uma alta exploração da ficção do medo em língua portuguesa, desde histórias curtas nas chamadas *creepypastas* ou no investimento de editoras em autores que prezam pela importância desse tipo de literatura. Junto a Marcos DeBrito, pode-se observar a forma como Raphael Montes também lida com o medo em narrativas, mantendo, por vezes, assuntos pertinentes à história do país em posição de destaque. Em *O vilarejo*, Montes (2015) apresenta uma narrativa dividida em contos, cada um com o título representando o nome de um demônio e as histórias com foco em pecados capitais. Em “Lúcifer: o negro caolho”, o autor apresenta o racismo enquanto tema central do texto, provocando reflexões que, ao se ter ciência do passado gótico brasileiro, são capazes de direcionar o leitor à indignação perante as atrocidades do período da escravidão e, também, da contemporaneidade.

O negro chega ao vilarejo em uma manhã de inverno. Como uma lufada de ar que percorre o espaço entre as casas, a notícia atíça os moradores e ganha cores de acontecimento histórico. Não estão acostumados a receber forasteiros. As poucas pessoas que passam ali vêm pedir comida ou coletar impostos. Nunca houve ninguém com aquele tom de pele escuro como a noite. O medo domina os habitantes e os homens são imediatamente chamados.

Com força e destreza, Ivan, o ferreiro, neutraliza o perigo: golpeia o negro na cabeça e, com duas cordas ásperas, o amarra nas grades do coreto da praça central. Os velhos interrompem o xadrez para estudar a figura animalesca. Os mais impressionáveis escondem os olhos, as pálpebras tremem na tentação de descortinar uma vez mais a imagem do homem de pele preta (Montes, 2015, p. 31).

A narrativa de Montes é uma maneira interessante de perceber como o Gótico nacional possui conexões com a estética narrativa europeia e, ainda assim, manter-se conectada à história do Brasil. Como visto anteriormente, a publicação de *O castelo de Otranto* começou como uma “mentira”, com Walpole utilizando-se de um recurso narrativo no qual afirmava que o livro era, na verdade, uma tradução de um texto escrito em alguma forma antiga do idioma italiano. Montes parte da mesma premissa para escrever *O vilarejo*, mas uma vez que o autor já era reconhecido no âmbito dos escritores de suspense do Brasil, foi de fácil percepção que a “tradução” dos contos era um artefato estético que poderia conferir mais complexidade ao texto.

A ficção do medo brasileira existe e é composta por uma gama de escritores que contribuem para a difusão do fantástico na literatura nacional. É uma forma narrativa que, ainda que seja originária de estética europeia, apresenta-se adaptável às particularidades do cenário brasileiro em questões identitárias e sociais. Torna-se necessário que a crítica brasileira dedicada à literatura de medo se atenha às particularidades da história dessa forma artística no

país, e não apenas na Europa, como ocorre em demasia. A partir da consideração de que há esse tipo de ficção na arte brasileira, expande-se o escopo dos estudos do medo, e isso é benéfico tanto à Literatura quanto às artes que, de alguma forma, propõem reflexões a partir do assombro.

1.6 O TERROR, O HORROR E A REPULSA NA *DANÇA MACABRA* DE STEPHEN KING

Nesta sessão, é necessário falar sobre a diferença na utilização das palavras “terror” e “horror” em *Dança Macabra*, de Stephen King, antes do início de uma nova discussão. De maneira breve, apenas para uma contextualização inicial, o autor observa o “terror” como a inferência de que há algo errado, incomum, no contexto que convier à narrativa, enquanto o horror é encontrado na percepção da ameaça, a materialização do estranho. Essas definições serão discutidas adiante, mas se fazem rapidamente necessárias pois a tradução brasileira de *Dança Macabra* traz a palavra “terror” em momento que, no original em inglês, encontra-se o termo *horror*.

No português do Brasil, é comum dizer que um livro ou filme são “de terror”, o que causa referência direta a uma produção artística que trabalha com o medo. Porém, se há uma diferenciação entre os termos horror e terror, então é necessário que, ao menos em um trabalho formal sobre a literatura de medo, as especificidades sejam estabelecidas. A edição brasileira do livro mencionado insere a palavra “terror” nas referências de King sobre o horror literário como entretenimento e arte literária e/ou audiovisual, com diferenciações nos momentos-chave sobre o significado de cada palavra. Logo, expressões como “terror explícito” e “trabalho de terror” são traduções diretas de “*explicit horror*” e “*work of horror*” no original em inglês. Se o autor diz que os termos não são iguais, mesmo que mais explicitamente no que diz respeito a emoções suscitadas pelo gênero horror (terror, horror e repulsa), aqui será obedecida tal diferenciação e o tratamento ao entretenimento será tido como “horror” (filme/livro/conto “de horror”).

A importância do medo no Gótico não é uma discussão exclusivamente contemporânea, já que Horace Walpole já havia explicitado a importância da emoção no prefácio à primeira edição de *O castelo de Otranto*. Enquanto apresenta-se como tradutor, e não autor, da ficção, Walpole descreve a prática narrativa do suposto “escritor” como centralizada no temor.

O medo, principal agente desse autor, evita que a história se esvaneça em qualquer momento; e é tão frequentemente contrastado com cenas de grande compaixão, que a

mente permanece alerta, em constante mudança de intensas paixões (Walpole, 2010, p. 15).

Para King, o medo é suscitado em três níveis, através do Terror, do Horror e da Repulsa⁵⁸ (2012a). Eles não precisam estar juntos em uma mesma história, o que os torna eficazes de forma independente ou em conjunto. O Terror é a sensação de que algo está “diferente”, fora de uma posição usualmente considerada “normal”. Em livros e filmes esse elemento está no suspense, na ideia de que algo pode estar debaixo da cama, porém, ainda não há indícios concretos de que a presença é real. O autor diz que o Terror é o melhor elemento, o mais refinado, dentre os três, pois ele trabalha com o que está na mente do leitor/espectador, sem revelar o que está, de fato, errado. O Terror é proporcionado em uma atmosfera que preza pelo poder de inferir, de questionar, mas que não proporciona quaisquer respostas que possam acalmar o apreciador. O nervosismo é constante e deve permanecer ativo.

Por outro lado, o Horror sai do campo das dúvidas e insere-se na certeza de que a ameaça é real, utilizando-se de artifícios que comprovam a materialidade do vilão. King explica que o Horror está um nível abaixo do Terror por não lidar apenas com o pensamento, já que é caracterizado pela exposição do que há de fisicamente errado no ambiente. Em *O castelo de Otranto*, a sensação de que há algo de ruim pairando sobre o reinado de Manfredo é ação do Terror, mas a aparição das armaduras possuídas por fantasmas é o Horror. No início de *Drácula*, a percepção de que o anfitrião de Jonathan Harker é peculiar é ação do Terror, mas a compreensão de que ele é um vampiro maldoso é o Horror. Percebe-se que o Terror é a dúvida, enquanto o Horror é a certeza.

É possível que uma história de horror não cause medo no leitor ainda que o Terror e o Horror sejam explorados pelo autor. Nesse caso, será necessário recorrer à Repulsa, o elemento em menor posição na escada dos três níveis, porém, não menos eficaz ou sem criatividade. King afirma que a Repulsa está na violência, como nas descrições de agressão física e assassinato. É interessante como a Repulsa costuma estar associada ao horror principalmente pela popularidade dos filmes *slasher* do século XX, caracterizados pela alta exploração da tortura e mutilação. Exemplos populares são *O massacre da serra elétrica*, de Tobe Hooper (1974), *Halloween*, de John Carpenter (1978), e *Sexta-feira 13*, de Sean S. Cunningham (1980). A repulsa encontra-se na apresentação de ações horrendas, o que está além da percepção da ameaça, afinal, a materialização da ameaça (Horror) é diferente das ações que ela pratica (Repulsa).

⁵⁸ Nesta tese, os termos “Terror”, “Horror” e “Repulsa”, quando em letras maiúsculas, referem-se aos elementos postulados por Stephen King (2012a);

Uma narrativa gótica, seja literária ou audiovisual, pode-se utilizar dos três elementos citados por King ou apenas pelo que parecer mais conveniente à estrutura desejada. Assim, uma estética de assombro será estabelecida entre as personagens e os ambientes em que interagem. Caso o medo seja expandido da narrativa ao apreciador, então eles se apresentam como artifícios do horror enquanto gênero complexo. É possível trabalhar apenas com o Terror ou com o Terror e o Horror sem precisar da ação da Repulsa, o que é percebido em obras que não apresentam violência, porém estabelecem o medo. Essa ideia deve ser discutida por estar relacionada a um termo errôneo e preconceituoso empregado ao cinema de horror contemporâneo, o chamado “pós-horror”.

“Pós-horror”: filmes que não têm necessariamente um monstro, mas, sim um aspecto monstruoso. São filmes extremamente desafiadores, pois mexem com categorias estabelecidas, quebrando as velhas regras daquilo que se espera de um filme de horror. O susto que faz pular da poltrona e o sangue que jorra abundantemente é substituído por um não menos assustador vazio existencial. As regras e os códigos que regem o gênero – o vampiro sem reflexo, a garota final com uma serra elétrica, o Mal finalmente derrotado ou explicado – são elementos clássicos que podem ser utilizados apenas como referência ou negligenciados em detrimento de uma ansiedade social (ou pessoal) mais pungente (Sá, D., 2017, p. 25).

Percebe-se que o pós-horror é caracterizado como uma narrativa que não utiliza a Repulsa como elemento que suscita o medo, o que não é novo e nem mesmo inovador. Como visto anteriormente, é possível suscitar o medo sem que a Repulsa esteja presente, o que está estabelecido desde antes da compreensão do que seria um novo horror por volta dos anos de 2010. As questões-chave apontadas pelos defensores do “pós” são encontradas em livros que datam dos séculos XVIII e XIX e no cinema do século XX, o que não torna o existencialismo do horror dos anos 2000 peculiar o suficiente para estar em um grupo exclusivo, este que recusa (e diminui) histórias que moldaram a ficção de medo.

As primeiras considerações sobre o que é o “pós-horror” vêm do jornalista Steve Rose, que em 2017 publicou uma matéria no *The Guardian*⁵⁹ sobre uma talvez nova forma de se fazer cinema de horror que estava ganhando notoriedade crítica e comercial. Ao falar sobre o filme *Ao cair da noite*, de Trey Edward Shults (2017), Rose observa que a reação de parte do público que assistiu ao filme não foi positiva por estar contra as expectativas que circundam o que é popularmente conhecido como horror no cinema. O longa-metragem mencionado trabalha com a obscuridade e a dúvida acima da exploração da violência e do susto, o que gerou reflexões sobre uma produção que não segue as expectativas estruturais de uma obra comercial em meio

⁵⁹ ROSE, Steve. *How post-horror movies are taking over the cinema*. Acesso 05 de dezembro de 2025. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2017/jul/06/post-horror-films-scary-movies-ghost-story-it-comes-at-night>;

à arte de horror contemporânea. “O que pode estar emergindo aqui é um novo subgênero. Vamos chamá-lo de ‘pós-horror’”⁶⁰ (Rose, 2017, s/p).

Deve-se discutir sobre o cinema nessa seção porque o Terror, o Horror e a Repulsa também são encontrados no meio audiovisual, o que proporciona uma complementação aos estudos do medo na Literatura. A alta exploração da aflição sem a utilização da violência está presente nos diálogos dos *slashers* das décadas de 1970 e 1980: a complexidade do canibalismo familiar em *O massacre da serra elétrica* (1974); o trauma e o apego entre mãe e filho em *Sexta-feira 13* (1980); a psicopatia em *Halloween* (1978); a obsessão e invasão em *Brinquedo Assassino* (1988); a transmissão transgeracional em *A hora do pesadelo* (1984) etc. Esses filmes são amplamente conhecidos pela violência extrema, já que a Repulsa é apresentada como elemento em posição central. Porém, eles são dotados de representações que necessitam de maior cuidado para que sejam identificadas, o que não acontece da mesma forma com o pós-horror, que deixa evidente ao público a responsabilidade de encontrar o que parece escondido. Em uma escala criativa, os filmes que possuem a Repulsa em primeiro plano não apenas utilizam os outros níveis de produção do medo, como também são capazes de trabalhar a complexidade humana através de um elemento considerado apelativo.

O filme *Midsommar: o mal não espera a noite*, de Ari Aster (2019), é um interessante exemplo a ser abordado nesta discussão sobre a pluralidade do cinema de horror, com foco em uma produção contemporânea. O longa-metragem acompanha a viagem de um grupo de estadunidenses a um festival de verão na Suécia, acompanhados por um amigo sueco cuja família e amigos os esperam. A narrativa tem grande foco na relação conturbada de um casal de namorados (Dani e Christian), tópico abordado enquanto o espectador encontra-se junto às personagens em rituais que envolvem mortes humanas e isolamento em um espaço constantemente iluminado pelo Sol. *Midsommar* é considerado um filme sem a estrutura comumente esperada de um filme de horror de amplo alcance comercial, além de trabalhar com a perspectiva da claridade solar enquanto elemento de aversão, característica majoritariamente atribuída à escuridão. Trabalhar com pluralidade de ambientes, iluminação e carga psicodinâmica é uma característica da maleabilidade do Gótico e do horror observada desde o princípio dos estudos sobre os gêneros, o que torna a expressão “pós-horror” inadequada a algo que, em realidade, não é uma exclusividade do cinema de horror de 2017 em diante. Em resumo, *Midsommar* e *Ao cair da noite* continuam sendo horror, assim como os filmes mencionados no parágrafo anterior.

⁶⁰ Texto original em inglês: “What could be emerging here is a new sub-genre. Let’s call it ‘post-horror’”;

A utilização do termo “pós-horror” propõe a exclusão da complexidade das relações intra/interpessoais em obras que lidem com a Repulsa e o susto, o *jumpscare*. Dizer que existe um novo horror é acreditar na superioridade de uma forma de se fazer medo por ela não lidar com elementos que promoveram a popularidade dessa espécie de ficção, o que é preconceituoso contra todo o trabalho que possibilitou a existência desse tipo de narrativa. Logo, o horror contemporâneo é “horror”, sem o “pós”, e continua trabalhando com as relações humanas mesmo que a Repulsa esteja fora da criação artística de algumas produções. Na Literatura, ainda que sejam feitas as distinções entre Gótico da época de Walpole e o contemporâneo, não há a consideração de um “pós-Gótico”, o que torna a utilização de tais expressões acuradas à identificação de características-chave de um período específico, e não à exclusão da complexidade apresentada pelo passado.

A compreensão de que o horror trabalha com o Terror, o Horror e a Repulsa incita a reflexão sobre o porquê da necessidade de experienciar o medo através da arte. Essa é uma discussão encontrada nas considerações acerca da tragédia grega, nos estudos aristotélicos e no uso da palavra “catarse”. De acordo com Aristóteles (1998), o objetivo principal da espécie tragédia é provocar terror e piedade no público, o que levará à purificação dessas emoções e proporcionará a experiência catártica. É possível dizer que a ficção de horror lida diretamente com o terror (a piedade não se apresenta como um elemento primordial), e a partir dessa característica é possível que exista a externalização, além da compreensão, de sentimentos conectados a dúvidas, conflitos e, sobretudo, pavores. Ainda assim, é comum encontrar textos sobre o Gótico e o Horror que utilizam a palavra “catarse” de maneira exagerada, fazendo-a parecer banal por não considerar a complexidade que ela abarca desde a Grécia antiga. Ao mencionar o assunto, King expõe ao leitor o porquê da criação do horror na ficção e como isso está associado à experiência de purificação:

O gênero do qual falamos, seja no âmbito dos livros, filmes, ou TV, é apenas um: horrores de faz-de-conta. E uma das perguntas que frequentemente surgem, feita por pessoas que se agarraram ao paradoxo (mas talvez não o tenham articulado por completo nas próprias mentes) é: por que você quer inventar coisas horríveis quando há tanto horror verdadeiro no mundo?

A resposta parece ser que criamos horrores para nos ajudar a lidar com os da realidade. Com a inventividade sem fim da humanidade, agarramos elementos que são tão separatistas e destrutíveis e tentamos transformá-los em ferramentas – para desmontá-los. O termo *catharsis* é tão velho quanto o drama grego, e vem sendo usado superficialmente por alguns profissionais da minha área para justificar o que eles fazem, mas ele tem suas limitações aqui (King, 2012a, p. 27)⁶¹.

⁶¹ Texto original em inglês: “The genre we’re talking about, whether it be in terms of books, film, or TV, is really all one: make-believe horrors. And one of the questions that frequently comes up, asked by people who have grasped the paradox (but perhaps not fully articulated it in their own minds) is: Why do you want to make up horrible things when there is so much real horror in the world?”

O horror é considerado catártico, mas deve-se compreender que o processo de purificação ocorre de maneira diferente quando comparado ao que foi postulado por Aristóteles na *Poética* (1998). Aqui, poderia ser iniciada uma longa discussão sobre o drama grego, o que não é a intenção da sessão, mas cabe pontuar que sempre existiu a necessidade de externalização de emoções normalmente consideradas impróprias ao bom convívio social, o que se mantém comum entre o contexto da tragédia grega e do medo na literatura. King (2012a) diz que o horror nos auxilia a exercitar as emoções que são socialmente reprimidas, e isso é perceptível através das narrativas que apresentam ideias completamente aquém ao que é majoritariamente socialmente aceito, como fazer parte de grupos criminosos ou cometer atrocidades diversas. É interessante que o autor explicita que esse processo não consiste na exorcização das emoções, mas na prática do que elas propõem, o que justifica a limitação da catarse em perspectiva superficial nos estudos do horror. A purificação não significa a exclusão de emoções como o medo e a raiva. Em realidade, ela as coloca em evidência e proporciona o entendimento de como tais forças podem ser alimentadas sem o cometimento de atrocidades como são realizadas na ficção. Logo, autores que defendem a catarse no horror como o exorcismo das emoções preteridas pelo convívio social estão equivocados.

É interessante como King (2012a) compreende as alegorias propostas pela ficção de horror. Como já dito anteriormente, o horror (e o Gótico) trabalha com diversas representações através de elementos que causam pavor, como monstros e situações atípicas a uma rotina segura. O autor diz que o horror trabalha com alegorias, mas que isso acontece por ser algo intrínseco a esse tipo de ficção. A verdadeira capacidade de atratividade dessa forma narrativa está por ela dizer o que as pessoas possuem medo de externalizar, e não exatamente pelas representações que um trabalho crítico é capaz de identificar.

Muito se fala sobre o medo no horror, mas torna-se imprescindível a explicação sobre como ele atinge eficácia. A utilização do Terror, do Horror e da Repulsa como elementos de exploração das emoções de mesmo nome (e do medo) é necessária, mas isso não significa a completa eficácia da narrativa em causar pavor, afinal, mesmo com artifícios que vão do suspense à violência extrema o medo continua sendo pessoal. King (2012a) afirma a necessidade de estimulação dos pontos de pressão fóbica, identificados a partir daquilo que o leitor/espectador possui aversão. Uma vez que o ponto é reconhecido, uma narrativa pode ser

The answer seems to be that we make up horrors to help us cope with the real ones. With the endless inventiveness of humankind, we grasp the very elements which are so divisive and destructive and try to turn them into tools – to dismantle themselves. The term catharsis is as old as Greek drama, and it has been used rather too glibly by some practitioners in my field to justify what they do, but it still has its limited uses here”;

criada em cima da característica-chave, como o medo de aracnídeos ou fantasmas, por exemplo. Porém, torna-se inconcebível a criação de um livro ou filme de horror para cada pessoa viva com base em medos individuais, então é necessário trabalhar com situações que costumam aterrorizar a maior parte dos humanos. King diz que o ponto de pressão é semelhante ao que deve ser encontrado nas artes-marciais, pois através da pressão em regiões específicas do corpo do oponente consegue-se a imobilização do “adversário”.

Os pontos de pressão que costumam afetar a maioria dos humanos estão conectados à ideia da morte, também acompanhados pelos ideais de beleza e questões que envolvam sexo, como moralidade, sexualidade e perda da virgindade (King, 2012a). Esse último ponto é explorado por King e é constantemente apresentado em narrativas de horror como algo perigoso, até mesmo, por vezes, proibido. É comum na ficção o vilão assassinar a(s) vítima(s) durante ou logo após o ato sexual, tenha ele sido realizado em conjunto ao assassino ou não. O sexo é um ponto de pressão fóbica por estar conectado a incertezas, à ansiedade, e é altamente explorado em filmes de horror cujo público principal seja adolescente. King fala sobre como o sexo é aterrorizante aos jovens, causando diversas emoções dentre as quais está o medo. Um garoto adolescente possui o domínio de uma revista pornográfica, mas não da relação sexual e do cuidado com o outro, o que, caso seja explorado através dos preceitos de Terror, Horror e Repulsa, será temeroso.

O medo da morte é o mais explorado pelo horror, sendo o cerne de grande parte da ficção de medo, afinal, as personagens se encontram em uma longa fuga do inóspito por ele ser capaz de destruí-las. De forma mais específica, o medo não se encontra simplesmente na morte, mas na “morte ruim” (King, 2012a, p. 157)⁶², e é essa que o horror procura detalhar na ficção. Em uma sociedade na qual a morte e assuntos próximos (funerais e menção a necrotérios) são considerados tabus, é complicado discutir com amigos sobre as peculiaridades da morte sem que haja desconforto. Porém, King (2012a) afirma que isso não significa que não exista a curiosidade acerca do que está oculto, o que é quase tudo o que diz respeito à morte. Por isso, é possível encontrar diversas narrativas de horror que lidam não apenas com o momento da morte, mas com o que está do outro lado, como é o caso das narrativas de mortos-vivos, fantasmas e possessão.

Além das definições de Terror, Horror e Repulsa é imprescindível recordar a necessidade da ficção de medo em garantir que os vilões e o ambiente assombrado existam na narrativa. Mesmo que esse assunto já tenha sido mencionado, agora faz-se importante perceber

⁶² Texto original em inglês: “*Bad death*”;

esses elementos como “estratégias narrativas” da ficção para garantir “a produção do medo como efeito estético” (França; Nestarez, 2022, p. 22), e elas estão acompanhadas de outros fundamentos que, quando conectados, são capazes de suscitar o temor na narrativa e no leitor. Além da necessidade do espaço e do vilão, há características como “a figuração de personagens transgressivos; o emprego de vocabulário e de figuras de linguagem que exploram um campo semântico macabro; as tramas que envolvem crimes e tabus sociais etc” (França; Nestarez, 2022, p. 22).

Um fator apontado por França e Nestarez (2022) que merece atenção na construção da literatura de medo é o “tempo”. Além da importância das particularidades apresentadas no parágrafo anterior, também existe a importância que o passado tem nas narrativas. É comum que um texto Gótico/de horror, seja ele antigo ou contemporâneo, apresente situações decorrentes de crimes ocorridos no passado (*O castelo de Otranto*), traumas comumente relacionados à morte (*Frankenstein*), consequência de atos por vezes esquecidos/que não receberam importância (*O Exorcista*) ou a retomada de laços afetivos que nunca mais voltaram (*IT*). O Gótico está em um constante olhar ao passado, uma vez que a mudança de antigas ações poderia solucionar os mistérios do presente.

[...] a presença fantasmagórica do passado. Sendo um fenômeno moderno, a literatura gótica carrega em si as apreensões geradas pelas mudanças ocorridas nos modos de percepção do tempo a partir do século 18. A aceleração do ritmo de vida e a urgência de se pensar em um futuro em constante transformação promoveram a ideia de rompimento da continuidade entre os tempos históricos. Os eventos do passado não mais auxiliam na compreensão do que está por vir; tornam-se estranhos e podem ser aterrorizantes, retornando, de modo frequentemente fantasmagórico, para afetar as ações do presente. Uma das formas de enredo mais recorrentes do gótico é aquela em que o protagonista é vitimado por atos pretéritos perpetrados por ele ou por um membro de sua família (França; Nestarez, 2022, p. 13-14).

Noite na Taverna, de Álvares de Azevedo, trabalha com o tempo enquanto elemento estético em todos os contos narrados pelas personagens do livro. Cada um dos amigos que conta histórias de horror associam os acontecimentos terríveis a algo anterior às tramas, o que é importante para a noção de que o medo na literatura está em permanente volta ao passado. A identificação do elemento “tempo” em uma narrativa brasileira é importante como forma de reforço da sessão anterior, proporcionando a compreensão de que esse tipo de ficção no Brasil, além de existente, segue a estrutura difundida pelos estudos de King (2012a) e Nestarez e França (2022). No livro de Azevedo, os homens da taverna sofrem por conta de fatos ocorridos nos passados individuais, mas não apenas por tristeza de um tempo que passou: eles estão em constante estado de assombro. Após quatro amigos contarem as próprias histórias, é chegada a

vez de Claudius Hermann, ele que reflete sobre as relações entre vida e passado enquanto o ser busca o futuro.

E tu, Hermann! Chegou a tua vez. Um por um evocamos ao cemitério do passado um cadáver. Um por um erguemo-lhe o sudário para mostrar-lhe uma nódoa de sangue. Fala que chegou a tua vez.

[...]

- Pois bem! Quereis uma história? Eu pudera contá-las, como vós, loucuras de noites de orgia; mas para quê? Fora escárnio Fausto ir lembrar a Mefistófeles as horas de perdição que lidou com ele. Sabeis-las... essas minhas nuvens do passado, leste-lo à farta o livro desbotado de minha existência libertina. Se o não lembrásseis, a primeira mulher das ruas pudera contá-lo. Nessa torrente negra que se chama a vida e que corre para o passado enquanto nós caminhamos para o futuro, também desfolhei crenças e me lancei, despidas as minhas roupas mais perfumadas, para trajar a túnica saturnal! O passado é o que foi, é a flor que murchoou, o sol que se apagou, o cadáver que apodreceu. Lágrimas a ele? fora loucura! Que durma com suas lembranças negras! revivam, acordem apenas os miosótis abertos naquele pântano! sobreágue naquele não-ser o eflúvio de alguma lembrança pura! (Azevedo, 1996, p. 47-48).

A associação do passado a um cadáver é peculiar, mas esperada quando advinda de um texto como esse. O corpo sem vida causa indignação, provoca desconforto e, principalmente, curiosidade pela ideia de onde está a vida após a morte. O passado é elemento que causa medo tanto quanto o vilão e o espaço assombrado, pois o tempo é dotado de culpa, remorsos, ressentimentos e, principalmente, segredos. No Gótico e no horror, lidar com o passado é um movimento pavoroso, pois é nele que se encontra as origens da ameaça da narrativa, e direcionar o olhar a antigos fantasmas é uma experiência que recupera traumas, o que dificilmente será almejado em qualquer situação cotidiana. Hermann explicita que o passado é efêmero, citando situações que apresentam a inconstância daquilo que, por um momento, poderia ter sido considerado eterno, seja pela funcionalidade que apresenta (o sol que vai embora) ou pela beleza que carrega (a flor que resseca). O medo do passado não está somente na volta do corpo que deveria ter apodrecido, mas na certeza de que, em algum momento, outro corpo apodrecerá, e ele poderá ser o das próprias personagens (ou o do leitor, em perspectiva de horror).

Assim como o faz França e Nestarez (2022), apresenta-se aqui a importância de três elementos-chave da estética do medo, que são o espaço assombrado, a ameaça (vilão) e o passado (tempo). Enquanto o Terror, o Horror e a Repulsa são particularidades conectadas à emoção humana, às reações esperadas das personagens e do leitor, esses outros três elementos encontram-se em uma dimensão estética mais “concreta”, por haver a descrição e materialização das figuras e espaços assombrados em tempo especificado pela ficção. As características postuladas por King trabalham junto às citadas por França e Nestarez na concepção de uma estética da literatura do grotesco, o que deverá resultar, como é necessário aos fins narrativos, no medo.

1.7 O PRÉ-GÓTICO

Admite-se o surgimento do romance gótico em 1764, com a publicação de *O castelo de Otranto*, porém, é inconveniente a crença de que elementos da ficção de medo não existiam antes mesmo do século XVIII. Não é incomum a leitura e interpretação de obras da Antiguidade Clássica grega, da Era Medieval e do Renascimento que, por vezes, colocavam em posição central o medo das personagens. Estudar os elementos-chave do Gótico (vilão, espaço e tempo) enquanto há a suscitação do pavor (no horror) possibilita a compreensão de que, desde o princípio da literatura ocidental, já havia histórias de assombro permeando o imaginário popular.

1.7.1 A poesia grega clássica: *Édipo Rei* e *Odisseia*

Na *Poética*, Aristóteles diz que a espécie tragédia deve suscitar “o terror e a piedade” (1998, p. 110), e que através desse processo é possível obter a purificação de tais emoções. Percebe-se uma relação com a fala de King, sobre a aceitação da ficção de horror como ferramenta que auxilia o humano a lidar com os medos do mundo real. A purificação das emoções, o que levanta a noção de catarse, já era tomada pela Grécia antiga como algo realizado pela arte até mesmo na ficção que representava o grotesco.

Em *Édipo Rei*, tragédia de Sófocles que compõe a primeira parte da *Trilogia Tebana* (1990), é representada a história de um homem que, ao chegar à cidade de Tebas, depara-se com uma situação peculiar: uma esfinge está abordando moradores e propondo enigmas a todos, e aqueles que não são capazes de decifrar as charadas são mortos pela criatura. Quem for capaz de solucionar os mistérios provocará a morte da esfinge, que entrará em um processo de autodestruição e, consequentemente, livrará a cidade dos assassinatos. Édipo é a primeira (e única) pessoa a conseguir tal peripécia, e como recompensa recebe a mão de Jocasta em casamento, rainha de Tebas e viúva cujo marido morreu há pouco tempo, em uma viagem a outra cidade.

A esfinge é uma ameaça, uma monstruosidade, o que está claramente associado ao Horror enquanto elemento postulado por King, além das mortes que estão incluídas na noção de Repulsa. As características físicas da criatura causam desconforto em quem a vê, e podem ser facilmente classificadas como grotescas assim como as de qualquer outro monstro gótico.

“A esfinge, monstro fabuloso com cabeça e busto de mulher, corpo de leoa, cauda em forma de serpente, asas de ave, garras de leoa e voz humana” (Kury, 1990, p. 98).

Após casar-se com Jocasta, Édipo percebe que uma peste está a solta na cidade, que as pessoas estão doentes e ninguém sabe o porquê. Com o auxílio do oráculo de Delfos, consultado pelo cunhado Creonte, Édipo descobre que o mal que assola Tebas será destruído apenas quando o assassino de Laio, antigo rei e ex-marido de Jocasta, for capturado. Conforme a peça é desenvolvida, e enquanto o novo rei tenta encontrar o causador da má-fortuna da cidade, é revelado que Laio e Jocasta tiveram um filho há anos, mas a eles foi revelado que era necessário matar o garoto pois, caso não o fizessem, ele mataria o próprio pai e se casaria com a mãe. Foi pedido a um criado de Laio que matasse o bebê, mas ele não o fez e entregou a criança a um pastor que trabalhava para Pôlibo, rei de Corinto, este que adotou o menino e o criou como filho. Quando a Édipo foi revelado, por meio de oráculo, que mataria o pai e se uniria à mãe, ele fugiu da cidade em que morava e foi em direção a Tebas. Por meio de um infortúnio, encontrou alguns homens no meio do caminho e viu-se em uma briga, através da qual matou a todos, com exceção de um único trabalhador, que conseguiu fugir. Após a conexão de todas essas informações, Édipo chega à conclusão de que ele é o assassino que tanto procura, e que ter se casado com Jocasta o tornou incestuoso.

A mãe/esposa de Édipo morre enforcada, consequência de suicídio, e o Rei, ao perceber o que aconteceu, fura os próprios olhos com os broches de ouro que estavam na roupa da morta.

Ao contemplar o quadro, entre urros horrorosos
o desditoso rei desfez depressa o laço
que a suspendia; a infeliz caiu por terra.
Vimos, então, coisas terríveis: De repente
o rei tirou das roupas dela uns broches de ouro
que as adornavam, segurou-os firmemente
e sem vacilação furou os próprios olhos,
gritando que eles não seriam testemunhas
nem de seus infortúnios nem de seus pecados (Sófocles, 1990, p. 86).

A morte de Jocasta e o cegamento de Édipo configuram a violência observada na literatura gótica e de horror, o que é capaz de causar medo através do elemento Repulsa. Além disso, a situação completa provoca **terror** e piedade, sendo o primeiro elemento encontrado na *Dança Macabra* de King, ainda que mais conectada à noção de ansiedade antecipatória do que a todas as formas de medo. Nos preceitos aristotélicos, é possível compreender o elemento “terror” enquanto a ação do medo de forma geral, seja através do Terror, do Horror ou da Repulsa, mas a aceitação desses três elementos enquanto independentes também pode acontecer na tragédia clássica. Em *Édipo Rei*, percebe-se o Terror ao longo de toda a trama, com o suspense sobre quem, afinal, é o assassino de Laio, e no momento que antecede a entrada de

Édipo no palácio quando encontra Jocasta enforcada; o Horror está tanto na existência da Esfinge quanto na presença do próprio Édipo enquanto assassino; já a Repulsa, como informado, está na violência que se concentra no final da peça.

Elementos como vilão e espaço ameaçador são apresentados desde o início da peça, com a esfinge e um assassino misterioso à solta na cidade, além de uma região que está amaldiçoada por uma doença que não parece se esvaír. Porém, com a literatura de medo em foco, a particularidade mais pertinente à tragédia de Sofócles é o reconhecimento do passado, pois é a partir da percepção de fatos anteriores que é instaurada a desfortuna de Édipo. Como dito anteriormente, o medo na literatura está em um contínuo olhar ao passado, e *Édipo Rei* está completamente baseada em acontecimentos que, em realidade, nem são apresentados conforme a ordem cronológica da peça. Isso reforça a ideia de que lembranças possuem papel crucial na ficção, e o passado é capaz de direcionar uma personagem ao grotesco no presente.

Ainda em meio à ficção da Grécia antiga, mas em outra espécie poética (epopeia), é pertinente uma breve análise sobre elementos de estética gótica em *Odisseia*, de Homero. O poema conta a história de Ulisses, um dos batalhadores da Guerra de Tróia que, após vencer junto aos gregos, procura voltar à ilha de Ítaca, onde mora com a esposa Penélope e o filho Telêmaco. O poema tem como base diversos elementos do folclore grego, e é composto por histórias que eram comumente contadas por navegadores (Nunes, 2015), o que promove a noção de que o Odisseu não é apenas uma personagem, mas a junção de diversos gregos que se aventuravam nos mares até a época de Homero (séc. VIII-VII AEC). “São próprias de um povo de navegadores essas lendas de monstros e seres descomunais que recebem com hostilidade os visitantes que por lá aparecem em busca de alimento ou com intuítos de pilhagem” (Nunes, 2015, p. 16).

A *Odisseia* se insere em um escopo de narrativa fantástica, a ponto de apresentar ao leitor criaturas míticas que ultrapassam a simples exploração de deuses do Olimpo. A Parte III do poema, intitulada *O Relato de Odisseu*⁶³, compraz do canto IX ao XII e mostra as aventuras de Ulisses ao confrontar o monstro Cíclope, se comunicar com mortos e escutar o sedutor canto de sereias. No primeiro caso, Ulisses conta que os Cíclopes eram seres “destituídos de leis, [...] confiados nos deuses eternos” (Homero, 2015, p. 156). O monstro é dito por ser um gigante, de aparência grotesca que o afasta da humanidade e, como popularmente compreendido, dotado de apenas um olho. A ilha na qual se encontra é um espaço inóspito ao Odisseu e aos navegantes

⁶³ Informações em concordância com a seguinte edição: HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015;

que o acompanham, e a ameaça se faz presente quando a criatura mata os amigos de Ulisses (não todos) e os devora.

Ceia com eles prepara, depois de cortar-lhes os membros,
e os devorou como leão montanhês, sem deixar coisa alguma,
músculos, vísceras e ossos providos de gordo tutano.
[...]
Quando o Ciclope acabou de entupir a monstruosa barriga
com carne humana e, por cima, bebeu leite níveo sem mescla,
dentro da côncava gruta deitou-se, no meio das reses (Homero, 2015, p. 161).

A Repulsa mantém-se presente ao longo de todo o episódio com o Ciclope, e é finalizado com a fuga do Odisseu e dos colegas sobreviventes após cegarem o monstro. Com um pedaço de pau, afiado e quente, os homens furam o olho da criatura, que geme em desespero e clama pela ajuda dos outros Ciclopes. Junto à violência, aparece o sangue, elemento constantemente explorado pela Repulsa, e do jorro escorrido pelo olho do monstro tem-se maior aproximação do épico grego ao grotesco romântico.

No Canto XI, Ulisses narra a passagem que realizou pelo Hades, a morada dos mortos. A personagem encontra-se com a necessidade de conversar com o espírito de Tirésias, adivinho capaz de revelar o que deve ser feito para que ele regresse a Ítaca. Este homem é figura importante da *Trilogia Tebana*, uma vez que ele revela a Édipo que é o próprio assassino do pai, além de também ser consultado por Creonte, irmão de Jocasta, em *Antígona*. O espírito do ancião diz a Ulisses que ele terá sucesso no regresso se conseguir controlar a ambição de si e dos companheiros quando estiverem na ilha Trinácia⁶⁴. O adivinho completa a previsão afirmando que, caso consiga abrandar apenas a própria cobiça, conseguirá chegar ao destino almejado, mas demorará mais que o esperado (e é isso que acontece com o herói)⁶⁵.

A exploração de espíritos enquanto personagens é bastante comum no Gótico, e eles podem estar associados tanto a uma noção de bem quanto à maldade. No caso do poema homérico, os espíritos do Hades agem como auxiliares do Odisseu, mas isso não exclui o possível Terror do canto, afinal, o herói está na morada dos mortos, e a personagem passa pela ansiedade antecipatória acerca do que acontecerá em seguida.

⁶⁴ Os viajantes não devem se alimentar das vacas e nem das ovelhas presentes na ilha;

⁶⁵ Além de conversar com um morto disposto a revelar questões do futuro, o Odisseu também se encontra com um espírito inclinado a contar sobre o passado. No Hades, Ulisses descobre que Agamêmnon, comandante dos gregos na Guerra de Tróia, morreu. Ao conversar com o Odisseu, o antigo colega de batalha diz que foi assassinado pela própria esposa, Clitemnestra, após retornar ao palácio no qual morava (também é revelado que a mulher agiu em união com o amante, Egisto). A história do retorno de Agamêmnon pode ser encontrada na tragédia que leva o nome da personagem, escrita por Ésquilo e primeira parte da trilogia *Oréstia*. No Brasil, as peças podem ser encontradas em: ESQUILO. *Oréstia*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1990;

Para finalizar as exemplificações de elementos da ficção de medo na parte III da *Odisseia*, é importante mencionar a presença das Sereias. Ulisses reconhece o perigo que essas criaturas folclóricas representam, uma vez que, a partir de um canto seduzente, são capazes de atrair homens e matá-los. A deusa Circe direciona ao Odisseu a seguinte informação: a ele é possível escutar o canto das Sereias, caso deseje, mas terá que ser fortemente amarrado pelos colegas de navegação, além de garantir que os ouvidos dos navegantes estejam tampados/protegidos por “cera doce amolgada” (Homero, 2014, p. 204). As informações sobre as Sereias são capazes até mesmo de provocar Repulsa, pois há a descrição dos cadáveres que as circundam e direcionam o leitor a imaginar como as mortes se sucederam após os homens serem capturados.

Quem quer que, por ignorância, vá ter às Sereias, e o canto
delas ouvir, nunca mais a mulher nem os tenros filhinhos
hão de saudá-los contentes, por não mais voltar para casa.
Enfeitiçado será pela voz das Sereias maviosas.
Elas se encontram num prado; ao redor se lhe veem muitos ossos
de corpos de homens desfeitos, nos quais se engrouvinha a epiderme (Homero, 2014,
p. 204).

A *Odisseia* não é um poema gótico, e nem de horror, mas carrega elementos que se associam aos ideais de vilão e espaço ameaçador dessas formas de ficção. Deve-se observar que diversas particularidades da literatura de medo possuem conexões com textos fundadores da Literatura ocidental, o que pode ser encontrado nos escritos da Grécia antiga nas tragédias de Sófocles e na epopeia de Homero.

A importância do olhar ao passado é perceptível no drama antigo, e pode-se compreender que a importância do fator “tempo” não é exclusiva dos romances pós-Walpole. Porém, a dor trágica baseada em ações que não podem ser desfeitas se estende ao Gótico e ao horror, além da necessidade de enfrentamento e, por vezes, temporária fuga, do herói épico. Com isso, admite-se não apenas que a poesia grega antiga possui elementos do medo, mas que as poéticas do grotesco são desenvolvidas a partir de um conjunto de obras em que estão o drama e o épico grego clássicos.

1.7.2 Elementos góticos no épico medieval anglo-saxão e observações sobre os Godos:

Beowulf

Assim como na poesia da Antiguidade Clássica grega, identificam-se traços característicos à literatura gótica no épico anglo-saxão, o que pode ser observado em *Beowulf*.

De autoria desconhecida⁶⁶, o poema apresenta a história de um herói chamado Beowulf, guerreiro que vive em meio a outros companheiros de batalha na “terra dos Geatas”⁶⁷ (Heaney, 1999, p. IX). A narrativa, escrita na Inglaterra entre os séculos VII e X EC, acontece na Escandinávia, e atualmente o território dos Geatas corresponde à região sul da Suécia (Heaney, 1999).

Beowulf é chamado ao território dos Daneses para que possa ajudá-los a derrotar Grendel, um monstro que está matando as pessoas da região. Após fatalmente machucar a criatura na altura de um dos ombros (e percebê-la se afastar para morrer em outro lugar), o herói completa a missão pretendida e retorna à terra de origem (outras situações acontecem, como a batalha contra a mãe de Grendel e os momentos de louvor à coragem do guerreiro, mas elas não se provam necessárias à discussão nesse breve resumo).

Com a morte de Hygelac, rei dos Geatas, a rainha Hygd oferece a Beowulf a liderança sobre o reino, por acreditar que o próprio filho (Headred) não era a pessoa adequada à alta posição monárquica. O herói não aceita a proposta, mas mantém-se junto ao príncipe ao longo dos anos, observando-o alcançar maturidade suficiente para ser um bom governante. Tempos depois, com o assassinato de Headred provocado pelos Shylfings, Beowulf torna-se o novo monarca e ocupa o trono por cinquenta anos.

Um dia, Beowulf obtém a notícia de que um dragão está provocando a morte de várias pessoas, e cabe a ele derrotar o monstro. A criatura vivia em uma caverna e estava em posse de um tesouro, e por meio de uma entrada escondida foi possível a um homem adentrar o local e roubar um cálice. Essa ação acordou e enfureceu o dragão, que se revelou à população local e causou destruição na nação, tanto nas proximidades de onde estava o covil em que morava quanto em lugares mais distantes.

O rei dos Geatas consegue derrotar o dragão com o auxílio de uma faca/adaga, em um golpe mortal no flanco do monstro. Porém, isso acontece após uma longa batalha na qual Beowulf havia sido ferido pela criatura, e então ele descobre que, a partir da região machucada, veneno começou a circular pelo próprio corpo. “No clímax da luta final, ele consegue matar o dragão, mas ele também encontra a própria morte e ingressa nas lendas de seu povo como um guerreiro de alto renome”⁶⁸ (Heaney, 1999, p. x).

⁶⁶ A edição utilizada nesta tese é a tradução realizada por Seamus Heaney do Inglês Antigo (*Old English*) para o inglês moderno. HEANEY, Seamus. *Beowulf*. A new verse translation by Seamus Heaney. Bilingual edition. Londres: W. W. Norton & Company, 1999;

⁶⁷ Texto original em inglês: “*The land of the Geats*”;

⁶⁸ Texto original em inglês: “*In a final climactic encounter, he does manage to slay the dragon, but he also meets his own death and enters the legends of his people as a warrior of high renown*”;

Há pesquisadores que associam a real identidade dos Geatas aos Godos, mas essa é uma afirmação com a qual deve-se ter cuidado. Ainda que seja possível realizar conexões entre os dois povos com base na localização geográfica à qual são comumente associados, é preciso considerar a dificuldade histórica de afirmar que são todos o mesmo grupo. Uma vez que o período retratado pelo poema era dotado de intemperança, havia a constante mudança do “mapa político”, o que contribui para a confusão sobre a relação entre os dois grupos mencionados (Cardoso, 2019, p. 298). Em sueco antigo, a palavra utilizada para Geatas é “*Gøtar*”, e é possível que até mesmo a proximidade do termo com o que poderia ser o equivalente a Godos em inglês antigo, “*Gutans*”, tenha influenciado a crença de que são todos o mesmo povo.

Por *Beowulf* ser um poema escrito na Inglaterra sobre algo que se passa na Escandinávia, também pode-se considerar que a aceitação dos Geatas como Godos vem de quem passou os versos da oralidade à escrita. Ciro Flamarion Cardoso (2019) propõe a reflexão sobre a possibilidade de o poema ser a interpretação de questões anglo-saxãs no território escandinavo, e isso é capaz de guiar o leitor à compreensão de que, acreditando que os Geatas eram Godos, essa é uma interpretação que diz mais sobre as preocupações da Grã-Bretanha do que do local em que a história se passa.

Aqui, considera-se que os Geatas e os Godos eram diferentes grupos, e que a percepção dos dois como iguais ocorreu ao longo dos anos com influência que pode datar do momento em que o poema foi escrito em território inglês. Vale afirmar que essa concepção parte de uma leitura literária, não exatamente arqueológica, e que as ações das personagens em *Beowulf* são capazes de contribuir para os estudos sobre a Escandinávia e, também, para a história dos Godos (mesmo que seja para questionar a possível relação entre eles e escandinavos)⁶⁹.

A consideração sobre a presença de Godos e respectivos descendentes em meio aos Geatas torna *Beowulf* um poema gótico a depender da interpretação realizada (ver a possibilidade de que há personagens godos). Porém, esta não é uma consideração sobre o texto enquanto representante da literatura de medo, mas a aceitação de que ele está conectado ao Gótico por poder, de maneira indireta, referir-se ao povo cujo nome representa parte dos estudos do medo na literatura.

A narrativa possui questões conectadas à ficção de horror romântica, como a presença de monstros (Horror/vilão), batalhas sanguinolentas (Repulsa) e o medo da imprevisibilidade

⁶⁹ Gudmund Schütte (1912) afirma que os Geatas em *Beowulf* equivalem aos Jutos, grupo escandinavo originário da península Jutlândia que compraz áreas da Dinamarca e da Alemanha. Uma vez que este texto procura se limitar à relação Geatas-Godos, características sobre os Jutos não serão objeto de exploração do capítulo. Conferir: SCHÜTTE, Gudmund. The Geats of *Beowulf*. In.: *The Journal of English and Germanic Philology*. Outubro, 1912, Vol. 11, nº. 4 (Outubro, 1912), p. 574-602;

em local inóspito (caverna) (Terror/ambiente). Esses elementos não são suficientes para compreender a conexão que *Beowulf* possui com a ficção de medo, mais especificamente com o Gótico, já que é uma obra que carrega historicidade própria do período medieval. Entender esse último ponto promove maior riqueza na identificação do Gótico no poema, pois ele lida com povos que se relacionaram com os Godos.

1.7.3 Relações entre *A divina comédia* de Dante Alighieri, a Bíblia e narrativas de medo que exploram elementos cristãos

Em meio ao antropocentrismo da Idade Moderna, tornou-se necessária a exploração do sobrenatural a partir de uma perspectiva humana. Em ambiente literário, Dante Alighieri (1265-1321) apresentou em *A divina comédia* como seriam o Inferno, o Purgatório e o Paraíso da mitologia cristã a partir de considerações humanas. Esse processo foi importante ao contexto de mudanças artísticas, culturais e filosóficas na Itália do século XIV, e proporcionou uma nova visão sobre como as noções de Bem e Mal poderiam ser interpretadas a partir da religião.

A estruturação de *A divina comédia* é baseada em ideias e superstições medievais, mas com reflexões que foram capazes de promover a transição entre a arte da Idade Média e a moderna na Literatura (Burckhardt, 2009). As considerações de Alighieri sobre o sobrenatural, em especial acerca do Inferno e dos sofrimentos que abriga, são base para uma literatura de horror que coloca elementos do cristianismo em posição central das narrativas. No *Inferno*, que compraz a primeira parte do poema, é apresentada ao leitor histórias sobre personagens diversas e os respectivos castigos que recebem no pós-vida, sendo todos com base nas ações cometidas na Terra. Isso é capaz de causar medo em crentes que procuram pelo chamado “descanso eterno” na presença do Cristo, o que, nos anos de 1300, compreendia à maior parte da Itália (senão da Europa).

O *Inferno* de Alighieri é construído por nove círculos, estando cada um conectado a um “tipo” de pecado e pecador. No primeiro círculo encontram-se os ignavos (covardes que não executaram maldade e não procuraram pelo Bem) e os não batizados, estando os dois, respectivamente, em áreas que correspondem ao Vestíbulo do Inferno e ao Limbo. Após passar por esse último, Dante-personagem conhece os outros círculos, sendo que eles seguem a

seguinte organização⁷⁰: II – “Luxuriosos”; III – “Gulosos”; IV – “Avaros e pródigos”; V – “Iracundos e rancorosos”; VI – “Heréticos”; VII (divisão em giros I, II e III) – “Tiranos-assaltantes, Suicidas-gastadores, Blasfêmios-sodomitas, usuários”; VIII (divisão em valas de 1 a 10) – “Sedutores-rufiões, adutores-lisonjeadores, simoníacos, Magos-adivinhos, traficantes, hipócritas, ladrões, maus conselheiros, cismático-intrigantes, falsários”; IX – “Traidores contra parentes, a pátria, hóspedes e benfeitores”.

O local conhecido como Inferno é uma cratera formada pela queda de Lúcifer do reino dos Céus, e conforme se desce ao “centro da Terra” mais próximo está Lúcifer (Distante, 2019, p. 19). O Diabo é a maior figura de horror da mitologia cristã, e a vilania que ele alcança está acima de qualquer maldade praticada pelos pecadores humanos. O local que ele habita está abaixo da superfície terrena, o que propõe conexões com as ideias de vermes, escuridão e alta temperatura (a proximidade do centro do planeta). A confecção do alto-demônio cristão sugere a noção de um anjo mal, algo que não parece adequado ao entendimento de que todos os ajudantes do pai do Cristo deveriam ser bondosos. A existência de Lúcifer consiste na infamiliaridade, no estranhamento de uma figura apresentada pelo cristianismo como má e que já esteve em posição privilegiada junto ao criador do universo.

Ainda que o poema de Alighieri seja representante do Renascimento e de uma filosofia antropocêntrica, ele é baseado em ideias cristãs que visam reconhecimento por uma sociedade em transição (medieval-moderna) que busca pela salvação/boa vida eterna. O texto apresenta um caráter educativo que se propõe à modificação de ações e atitudes a partir do medo suscitado no leitor: a depender do pecado cometido, há um castigo à espera em um dos círculos do Inferno. “O poeta decide compor um poema em que fossem mostradas as penas a que seriam condenados pela **inflexível** justiça de Deus se morressem submetidos a esse ou àquele pecado” (Distante, 2019, p. 13, grifo nosso).

Na citação acima, percebe-se até mesmo como o deus cristão pode ser interpretado por uma noção de horror, com a exposição dele enquanto um ser que não atua com misericórdia ao julgar alguém que já está no pós-vida. Nesse caso, o deus se torna o próprio vilão literário por exercer relações baseadas no medo, fazendo com que o humano tema parecer inapropriado a orientações religiosas. Lúcifer é comumente associado ao Mal no horror sobrenatural, mas é preciso observar que, por vezes, o deus do Cristianismo também assume posição vilanesca nas narrativas de fé.

⁷⁰ Todos os termos e expressões utilizadas para a descrição dos círculos do inferno são extraídos de: ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia: Inferno*. Tradução e notas Italo Eugenio Mauro. Prefácio de Carmelo Distant. São Paulo: Editora 34, 2019. p. 21;

Essa discussão sobre *A divina comédia* é capaz de promover alusões à Bíblia, livro-base do Cristianismo e que, com o trabalho realizado sobre as noções de Bem e Mal, é capaz de ser considerada um conjunto de textos góticos. De acordo com Brenda Ayres (2020), a ideia de que Satanás quer se tornar Deus é capaz de gerar narrativas góticas que podem ser analisadas por uma perspectiva bíblica. Isso sugere o reconhecimento da luta entre o deus cristão e o anjo caído como regentes de livros que exploram histórias de possessão demoníaca (*O Exorcista*, de William Peter Blatty), referências ao anticristo (*O bebê de Rosemary*, de Ira Levin) e a compreensão do humano enquanto um ser diabólico (*Apocalipse segundo Fausto*, de Marcos DeBrito).

Ayres (2020) diz que a Bíblia é um compilado dos primeiros contos góticos, e admite o *Livro de Jó* como o mais antigo dentre eles. A autora leva em consideração a dicotomia entre bem e mal envolvida no contexto de todo o livro para realizar tal afirmação, e não apenas elementos específicos que proporcionariam uma interpretação a partir de conceitos do Gótico (como foi realizado anteriormente com os poemas da Antiguidade Clássica grega). No *Livro de Jó* é travada uma batalha entre Deus e Satanás na qual este último realiza ações capazes de desestabilizar a fé de Jó. Caso ele consiga fazer com que o homem se desvincule da crença em Deus, ele sairá como vencedor e reforçará o próprio poder. Porém, isso não acontece, e ainda que Jó realize questionamentos sobre o afeto divino, ele não se volta contra Deus e consegue levar uma boa vida após os testes pelos quais passa.

Em obediência à cronologia bíblica, a primeira vítima gótica é Eva⁷¹, tentada por Satanás a consumir o fruto da árvore do conhecimento sobre o bem e o mal. É apenas após ser desobediente, assim como o fez Lúcifer, que Eva experiencia o que é estar fora do escopo da bondade divina (Ayres, 2020). Vale mencionar que, a partir da leitura de *Gênesis*, se entende que a figura feminina como vítima em narrativas do medo é uma ideia que data dos primeiros textos góticos, e isso se perpetuou ao longo dos anos. Percebe-se um padrão quando é analisada a possessão de Regan McNeil, a fixação de Drácula por Mina Harker, e as noções de paranoia e culpa experienciadas por Rosemary após ver-se vítima de uma ceita satânica. Esse modelo de narrativa pode ser interpretado como uma retomada do contato entre Satanás e Eva, e o tópico continua sendo explorado pela ficção contemporânea.

[...] em *O bebê de Rosemary*, a protagonista é estuprada por Satanás. [...] Um jovem casal se muda para um apartamento construído em estilo [arquitetônico] de retomada ao gótico antigo por um homem que praticava bruxaria e canibalismo. Uma noite ela

⁷¹ A Bíblia não menciona o nome de Lilith, considerada a primeira mulher da mitologia cristã. Para mais informações sobre a personagem, vale consultar SICUTERI, Roberto. *Lilith*: a Lua negra. Tradução Norma Telles e J. Adolpho S. Gordo. São Paulo: Paz e Terra, 2007;

é estuprada pelo demônio. O marido dela e os vizinhos estão todos envolvidos em rituais satânicos, e qualquer um que se coloque no caminho deles é retirado de circulação [...]. Ela dá a luz a uma criança destinada a se tornar o Anticristo. O mal no livro e no filme são descaradamente bíblicos. A palavra “anticristo(s)” é mencionada cinco vezes no Novo Testamento e é profetizada em Daniel 7. Houve diversos anticristos ao longo da história, como predito em 1 João 2: 18-22, mas há de existir um específico, [que será] um grande líder que enganará as pessoas e as persuadirá através de sinais e maravilhas que o alegarão como Deus⁷² (Ayres, 2020, p. 175).

Além do livro de Ira Levin, no século XX outra narrativa de horror abordou a figura do Anticristo enquanto vilã em uma comunidade majoritariamente cristã. *A profecia*, de David Seltzer (1985), conta a história de um casal cujo bebê morreu antes mesmo de sair do corpo da mãe. Ao receber a notícia, o pai da criança é persuadido pelo padre regente no hospital a aceitar outra criança como filho, um bebê órfão cuja mãe morreu no momento do parto. “Deus age por caminhos misteriosos, Sr. Thorn”, diz o Padre Spilletto (Seltzer, 1985, p. 14). O homem adota a criança, mas ele, o padre e uma freira são os únicos que sabem que o bebê não possui conexão biológica com os pais (até mesmo a esposa de Thorn é mantida desinformada). Ao longo da narrativa, o leitor descobre que o menino adotado é o Anticristo, e que o processo ilegal de adoção fez parte de um plano regido por ideais satânicos.

Damien Thorn, o Anticristo, é percebido como uma criança capaz de manipular pessoas e praticar maldades. O foco da narrativa está no processo de investigação do pai sobre a origem do filho, já que ações peculiares, como o suicídio da babá de Damien após afirmar amar a criança, acontecem com frequência onde o garoto está. Um momento interessante de ser mencionado é o descobrimento de que o garoto possui a marca da besta, o que se mostra como o último fator de confirmação de que, afinal, o garoto é filho de Satanás. “O barbeador passara por cima e fizera sangrar, mas dava para se ver claramente o que estava marcado no couro cabeludo. Eram 6, três deles, formando uma espécie de trevo, com as pontas curvas e se tocando no centro” (Seltzer, 1985, p. 194). A referência à sequência “666” está presente na Bíblia, no *Livro do Apocalipse*, e a citação direta das revelações é utilizada na página inicial do romance de Setlzer, em forma de epígrafe.

Também são encontradas referências bíblicas na escrita de Stephen King, como acontece em *Carrie – a estranha*. A personagem protagonista (Carrie), dotada de habilidades

⁷² Texto original em inglês: “[...] in *Rosemary’s Baby*, the protagonist is raped by Satan [...]. A young couple move into an apartment that had been built in the old Gothic Revival-style, by a man who practiced witchcraft and cannibalism. One night she is raped by the devil. Her husband and neighbours are all involved in Satanic rituals, and anyone who gets in their way is moved out of the way [...]. She gives birth to a child who is to become the Antichrist. The evil in the book and the film are unabashedly biblical. The word “antichrist(s)” is mentioned five times in the New Testament and is prophesied in Daniel 7. There have been many antichrists throughout history as foretold in 1 John 2: 18-22, but there is to be one, a great leader who will deceive people and persuade them through signs and wonders to claim him as God”;

telecinéticas, é criada por Margaret White, uma mãe cuja vida está baseada em repressões cristãs e constante sentimento de culpa. A consideração da própria filha enquanto bruxa a faz querer assassiná-la, uma ação que teria sido bem-sucedida se Carrie não apresentasse características sobrenaturais. Com o auxílio dos poderes, a adolescente provoca um ataque cardíaco em Margaret, que morre enquanto reza o “Pai Nosso” e tem, como últimas palavras, o trecho “assim na terra como no céu” (King, 2013c, p. 172). Considerando, para fins de referência bíblica direta, a adaptação audiovisual de 2013, Carrie mata a mãe em um movimento de autodefesa que torna-se intenso e sádico: Margaret é atingida por objetos perfurocortantes na região do abdômen, o suficiente para que morra, mas Carrie a faz ser pregada na parede de casa por facas que furam os centros das duas mãos, assim como os pregos nas palmas de Jesus Cristo. A mulher morre de pé, com os braços abertos, em posição que alude à crucificação do Messias judeu.

Nos estudos da ficção do medo, a Bíblia deve ser vista como uma obra que reúne diversos textos de estética gótica, o que é observado do primeiro livro (*Gênesis*) ao último (*Apocalipse*). A influência do Cristianismo é percebida em toda a literatura que trabalha com o grotesco, com referências ao combate entre Bem e Mal na apresentação de demônios, anjos e do Clero (padres e freiras, por exemplo). *A divina comédia* de Dante Alighieri é um poema necessário à compreensão do Cristianismo por uma perspectiva humana e artística, o que se estendeu à ficção de medo. As considerações do autor permitiram que houvesse a exploração de preceitos bíblicos em forma literária, movimento necessário à concepção de obras que abordam as relações entre Cristo, Lúcifer e os seres terrenos.

1.7.4 O medo na tragédia renascentista inglesa: considerações sobre peças de Christopher Marlowe e William Shakespeare

Em conexão ao que a seção anterior mencionou sobre a influência de Dante Alighieri na literatura de medo, percebe-se a continuidade de noções bíblicas na ficção gótica e de horror com a leitura de *A história trágica do Doutor Fausto*, de Christopher Malowe. O renascimento inglês começou no século XVI, e o drama buscou explorar as nuances do humano enquanto um ser curioso (renascentista) e plural, com a diminuição de extremos encontrados nas tragédias gregas clássicas e a aceitação de que uma mesma pessoa pode circular entre o bem e o mal (o que fica mais evidente na obra de William Shakespeare).

Marlowe escreveu sobre a lenda de Fausto, história de origem alemã que retrata um intelectual respeitado pela sociedade, mas cujo conhecimento julga estar incompleto por haver informações às quais não consegue acesso. Uma vez que o antropocentrismo renascentista estimula a busca do saber a partir de variadas fontes (não apenas as disponibilizadas pelo Clero), Fausto dedica-se ao ocultismo e invoca o demônio Mefistófeles. Com a criatura sobrenatural, o doutor realiza o seguinte acordo: se Lúcifer o proporcionar todo conhecimento requisitado (e a servidão de Mefistófeles), Fausto entregará a própria alma ao Inferno após 24 anos. Com a assinatura de um contrato (o que é realizado com o sangue da personagem), ele começa a usufruir de sabedoria inacessível aos que não possuem conexão com o sobrenatural, e depois do período estipulado no acordo o homem é puxado ao reino de Satanás, o que caracteriza o final do texto teatral.

A sabedoria procurada por Fausto também inclui a ciência do que é o Mal, e isso o coloca em posição semelhante à de Eva. Compreender que cairá em sofrimento eterno o faz clamar por Deus, porém a presença de Mefistófeles e o conhecimento que perderá são capazes de convencê-lo a desistir da salvação. Ao final, o doutor se arrepende de ter se associado às artes ocultas, “mas as ofensas de Fausto nunca poderão ser perdoadas: a serpente que tentou Eva pode ser redimida, mas Fausto não” (Marlowe, 2006, p. 115).

A peça de Marlowe é completamente dotada de ideias cristãs, com a relação “bem *versus* mal” focada no embate entre noções do divino e do demoníaco. Isso fica mais evidente com a presença do “Anjo Bom” e do “Anjo Mau”, que sempre aparecem a Fausto quando ele possui dúvidas sobre continuar com as práticas ocultas ou voltar-se a Deus.

ANJO BOM	Fausto, arrepende-te, e perdão terás.
ANJO MAU	Não te perdoa Deus, que és um espírito.
FAUSTO	Quem me diz ao ouvido que sou espírito?
	Podia Deus Salvar-me, fosse um diabo...
	Deus me perdoará se me arrependo.
ANJO MAU	Porém, nunca há de Fausto arrepender-se (Marlowe, 2006, p. 71).

A peça de Marlowe pode ser lida através de dois ângulos: o primeiro, educativo-cristão, que expõe a danação que aguarda por aqueles que procuram pelo auxílio de demônios; o segundo, a exploração da história de um ser renascentista, uma visão humanista sobre almejar o conhecimento indisponibilizado pela ciência da época e pela Igreja (Villa, 2006). O ser renascentista que buscava pelo conhecimento em fontes que divergiam da prática cristã conseguia entender sobre áreas variadas, sem limitar-se a alguma especificidade de acordo com o que era esperado que ele soubesse/fizesse. Esse pensamento provocou desconforto na sociedade majoritariamente cristã, por acreditar que os “curiosos” estavam trabalhando com o

auxílio de aberrações profanas, seres “do além”. “A desconfiança se dava porque, evidentemente, não pareciam (e de fato não eram) gente lá muito cristã, o que, por outro lado, é óbvio, não fazia deles os monstros que popularmente se cria que fossem” (Villa, 2006, p. 19).

No século XVI, a desconfiança direcionada àqueles que se interessavam pelo oculto fazia com que essas pessoas fossem marginalizadas a uma posição vilanesca, o que concebeu a interpretação de que Fausto não seria uma vítima, mas o vilão do drama marlowiano. Independente de qual seja o caminho adotado para a leitura do *Fausto*, é coerente dizer que a tragédia é regida por noções bíblicas, assim como *A divina comédia* de Alighieri, e que a peça pode ser apreciada com a compreensão de que elementos do medo estão presentes a todo momento.

O medo em Marlowe está no entendimento de que existem ameaças sobrenaturais (cristãs) e que pecados geram consequências. A influência da dicotomia divino-demoníaco torna-se inquestionável desde o início da peça, com alusão ao elemento “vilão” e à importância do passado enquanto determinante a um futuro catastrófico. Constantemente, Fausto recorda do acordo que assinou, e percebe a influência de ações passadas tanto no presente quanto na posteridade de eterno sofrimento. O fator “tempo” propõe complexidade ao texto, e a adição desse recurso à atmosfera assombrosa torna a tragédia passível de interpretações gótico-literárias.

Outro dramaturgo renascentista que precisa ser considerado nos estudos do medo é William Shakespeare. Além de tornar-se irresponsável a consideração do século XVI na Inglaterra sem mencionar o bardo, deve-se manter a noção de que o autor utilizava uma série de recursos que, hoje, são considerados próprios da dimensão do Gótico e do Horror. O drama shakespeariano apresenta “fantasmas, cemitérios” e “a ênfase no ‘não-racional’ como uma categoria da experiência humana” (Drakakis, 2008, p. 1), o que parece válido para a percepção de elementos do grotesco nas peças do escritor.

Nesta seção, o texto escolhido para a apresentação da ficção de medo em Shakespeare é *Macbeth*, uma vez que o drama é dotado de alta quantidade de características do Gótico. Ambientada na Escócia, a peça começa com um diálogo entre três bruxas que querem encontrar Macbeth, general de exército, para informá-lo das seguintes profecias: ele se tornará “Chefe de Cawdor” e, também, Rei da Escócia (Shakespeare, 2016, p. 31). Um colega de Macbeth, Banquo, também é abordado e recebe o anúncio de que os filhos dele serão reis.

Macbeth torna-se Chefe de Cawdor após ser descoberta a traição do homem que ocupava tal posição, e isso provoca reflexões sobre a veracidade das profecias recebidas. Se o que as bruxas disseram for verdade, ele poderá ser o futuro rei da Escócia, o que o leva a pensar

em assassinatos e, também, aguça a ambição da esposa, Lady Macbeth. O casal planeja a morte do rei Duncan, executada por Macbeth, e na manhã seguinte ao ato, quando o homem é encontrado morto, os príncipes Malcolm e Donaldbain fogem à Inglaterra e Irlanda, respectivamente, para não se tornarem alvos de quem tenha cometido o crime.

Macbeth se torna rei, mas possui preocupações em relação às outras profecias das bruxas. Afinal, se elas estiveram corretas sobre ele tornar-se Chefe de Cawdor e rei da Escócia, também deveriam acertar sobre os filhos de Banquo serem futuros reis. Com isso, Macbeth demanda a três assassinos que matem o colega e o filho, Fleance, mas a missão não é cumprida com total sucesso, já que o último consegue escapar do ataque⁷³.

No mesmo dia em que ocorre o assassinato, Macbeth participa de um banquete junto à esposa, colegas e serviçais, mas encontra-se inquieto após perceber a presença do fantasma de Banquo no recinto (o morto não profere qualquer palavra ao longo da cena). O sobrenatural aparece duas vezes no banquete real, e elas são suficientes para que Macbeth questione ações passadas e, também, a própria sanidade. Aqui, Lady Macbeth tenta acalmar o marido, fazendo o possível para impedi-lo de expor quaisquer informações sobre o assassinato e dizendo que ele precisa descansar.

Fantasmas são presenças recorrentes no romance gótico, mas como já percebido desde a interpretação de *Odisseia*, não são inovações da literatura do século XVIII. O trabalho com espíritos nas narrativas góticas é proveniente de um desenvolvimento que envolve Homero, Marlowe, Shakespeare e todos os outros autores que exploraram a ideia de um sobrenatural pós vida. O medo incitado na personagem Macbeth é consequência do Horror (interpretação a partir do postulado por King), da percepção de que uma ameaça é real e está próxima (mesmo que, conforme a peça revela, não existam ações diretas do fantasma de Banquo contra o rei).

No Ato IV, seguinte à presença do fantasma no banquete, há a reaparição das bruxas no drama, caracterizadas por realizarem rituais que, hoje, são comumente reencenados em ficções que trabalhem com o tema “bruxaria”.

PRIMEIRA BRUXA

Em volta do caldeirão rodemos;
Dentro venenosas entranhas joguemos.
Sapo que sob a pedra fria
Trinta e uma noites e dias
Com veneno ficou inchado,
Ferva primeiro no pote encantado.

[...]

SEGUNDA BRUXA

⁷³ A peça não mostra a concretização da profecia sobre os descendentes de Banquo, mas as bruxas reforçam, no Ato IV, que isso acontecerá, e que a linhagem se manterá na realeza por muitas gerações;

Filé de cobra das fendas,
 Ao caldeirão como oferenda:
 Olho de lagartixa e dedo de rã,
 Língua de cão e do morcego a lâ,
 Bicúspide de víbora e lacraia suja,
 Perna de lagarto e asa de coruja,
 Para um feitiço de grande confusão,
 Caldo do inferno, ferva no caldeirão.

[...]

TERCEIRA BRUXA

Escama de dragão, do lobo o dente
 Múmia de bruxa, o bucho repelente
 Do voraz tubarão marinho,
 Raiz de cicuta cavada no caminho,
 Fígado de judeu blasfemo,
 Fel de bode e de teixo um ramo
 No eclipse fatiado sem desleixo;
 Nariz de turco e de tártaro o queixo,
 Dedo de nenê estrangulado no parto
 Parido por uma puta em um quarto,
 Espessa e apura a papa bruta.
 Visceras de tigre pode adicionar
 Para nosso caldeirão condimentar (Shakespeare, 2016, p. 143-145).

É interessante perceber o quão longo é o ritual das bruxas para que, ao final, ele seja revelado como “uma coisa sem nome” (Shakespeare, 2016, p. 147). Ainda assim, percebe-se a importância da prática, pois infere-se que ela proporcionou uma abertura entre mundos, com a aparição de espíritos que revelam a Macbeth informações sobre a segurança do próprio reinado. As aparições contam a Macbeth que ele não morrerá pelas mãos de “ninguém nascido de mulher”, e que ele jamais será derrotado “até a floresta de Birnam a Dunsiname ter subido” (Shakespeare, 2016, p. 151). As duas informações soam animadoras ao rei, já que parecem impossíveis de serem concretizadas.

Lady Macbeth cai em loucura e mantém-se doente até o final da vida, o que pode ser interpretado como um suicídio lento após arrepender-se de tomar parte nos assassinatos cometidos pelo marido. Os filhos do antigo rei voltam à região onde se encontra Macbeth, camuflados com folhas de Birnam, o que infere o movimento de ascensão da floresta da região inferior até Dunsiname. Ao final, Macbeth é assassinado por Macduff, que revela ter sido “do útero de sua mãe prematuramente arrancado” (Shakespeare, 2016, p. 221), o que conclui a ideia de que a vegetação se moveu e que alguém não nascido de mulher causou a morte do rei. O irmão mais velho de Macduff, Malcom, torna-se o novo rei da Escócia, e dessa forma a monarquia volta ao poder da família de Duncan.

A tragédia de Shakespeare é dotada de elementos associados ao Gótico: fantasmas, bruxas, assassinatos, sangue e insanidade. O poeta ateu-se à exploração de recursos conectados ao sobrenatural para criar o drama de Macbeth, algo capaz de inserir a superstição do medievo

na literatura renascentista. Jerrold E. Hogle (2008, p. 201) relembra que Horace Walpole mencionou Shakespeare no prefácio à segunda edição de *O castelo de Otranto*, glorificando o bardo pela capacidade criativa e o mencionando como “o grande mestre da natureza” (Walpole, 2010, p. 19). A partir das palavras de Walpole, e com a observação da ficção do medo ao longo dos anos, Hogle afirma que “a ‘História Gótica’, em praticamente todas as formas que tomou na época [séc. XVIII] e desde então, foi profundamente influenciada pelas peças de Shakespeare”⁷⁴.

As peças de Shakespeare e de Marlowe são imprescindíveis aos estudos do inóspito. As duas trabalharam o medo do sobrenatural a partir de uma perspectiva antropocêntrica, expondo as nuances de seres em busca de conhecimento (Fausto) e poder (Macbeth) enquanto refletem sobre as consequências de ações passadas. Ao longo dos dois textos, o vilão por vezes é o próprio herói trágico, levantando indagações sobre a pluralidade e limites humanos. As ações das personagens tornam os cenários em espaços insalubres, ocasionalmente assombrados, como se o escritório de Fausto fosse um dos cômodos de *O castelo de Otranto*, este que poderia ser, por completo, a moradia de Macbeth. Os dois escritores fornecem material-base às narrativas de medo que surgirão no cenário pós-renascentista, o que será importante não apenas às definições de ameaça e espaço amaldiçoado, mas às relações intra/interpessoais que aparecem em situações regidas pelo medo.

O medo é um assunto complexo a ponto de conseguir ter uma ficção na qual ele é o objeto-chave. Ainda que o Gótico e o horror possam ser lidos através das mais diversas perspectivas alegóricas e catárticas, o medo continua sendo o cerne que os tornam possíveis. A seguir, como discussão necessária aos estudos da literatura de Stephen King, será observado o medo e respectivas nuances, o que inclui a identificação da emoção, a importância do pavor como recurso de sobrevivência e o psicodinamismo suscitado pelo temor, esse que está aplicado tanto à compreensão das fobias do cotidiano quanto à apreciação de um livro assustador.

⁷⁴ Texto original em inglês: “The ‘Gothic Story’, in nearly all the forms it has taken then and since, has been deeply influenced by Shakespeare’s plays”;

2. O MEDO

Medo escorre entre os meus dedos
 Escorre entre os meus dedos
 Eu lambo os dedos
 E saboreio meu próprio medo
 (Pitty, *Medo*, 2009)

Falar sobre o medo engloba subjetividades que, por vezes, estão além do alcance do pesquisador. O(s) medo(s) de cada pessoa é individual, e mesmo que dois ou mais humanos compartilhem os mesmos temores, ainda assim, a intensidade da emoção sofrerá variações entre um e outro. De todo modo, é possível falar sobre o medo em relação às definições que a palavra recebe, como a emoção surge e as implicações que ela apresenta na vida humana.

O medo é “uma emoção básica, fundamental, discreta, presente em todas as idades, culturas, raças ou espécies” (Barlow, 2002, *apud* Baptista; Carvalho; Lory, 2005, p. 268). De acordo com Arnold H. Buss (1968), o medo é suscitado a partir de agentes externos, o que poderá desencadear reações de defesa que dependerão da pessoa e da intensidade do medo que ela sente. Deve-se observar que essa é uma emoção necessária por estar no escopo da “defesa”, pois é capaz de produzir alertas que podem garantir a sobrevivência do ser. Aqui, o foco está na interpretação do medo experienciado por humanos, mas o texto não realiza a desconsideração da emoção em outras formas de vida animal.

O *Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais* (DSM-5) (APA, 2014) identifica o medo como resposta a um perigo real, ou seja, que está presente no mesmo local que a pessoa afetada ou encontra-se em posição identificável (2014). Um exemplo prático está na situação hipotética de um homem que se encontra em uma casa de campo, um local comumente rodeado por animais, insetos e aracnídeos de vários tipos. Em determinado momento, ele avista uma cobra cascavel no mesmo cômodo em que ele se encontra, rastejando de forma rápida, prestes a atacá-lo, o que faz com que ele perceba o perigo e sinta medo. Isso possibilitará que o homem realize ações em prol da própria sobrevivência, o que poderá incluir tanto o assassinato do réptil como, de maneira mais fácil, fugir do ambiente. Nesse caso, fala-se de uma “ameaça iminente real” (APA, 2014, p. 189), mas ela não é a única que é capaz de provocar o medo e torná-lo justificável, já que também existe a “ameaça percebida”. Nesta última, a cobra cascavel apresenta-se em relativa proximidade ao homem (no mesmo cômodo ou, talvez, do lado de fora da casa), mas não aparenta estar disposta a atacá-lo. Ainda assim, é uma situação peculiar que necessita do autocuidado e de táticas de sobrevivência, o que demanda uma resposta do ser em reação ao perigo apresentado.

Abordar o medo, especialmente em um trabalho que tem como base os estudos literários, é considerar não apenas a luta, como também a fuga como forma válida de defesa pessoal. É comum que narrativas góticas e de horror sempre representem, em primeiro momento, a tentativa de fuga da vítima na posição oposta ao vilão da trama, o que parece aceitável quando não se conhece as características do oponente ameaçador. O medo está “associado a períodos de excitabilidade autonômica aumentada, necessária para luta ou fuga, pensamentos de perigo imediato e comportamentos de fuga” (APA, 2014, p. 189). Retirar-se de um local (ou da presença de um ser) que se revela ameaçador é um movimento automático em uma situação de sobrevivência, e uma vez que isso é tão regular na ficção de medo, torna-se possível estabelecer a fuga como elemento comum desse tipo de história.

A luta também deve ser interpretada como um elemento da ficção. Porém, parece mais apropriada a utilização do termo “enfrentamento”, já que ele confere maior entendimento dos conflitos intrapessoais, enquanto o primeiro costuma incitar a ideia de agressão física com mais facilidade do que outras questões internas do ser. Em livros de horror, após constante fuga, é comum que as personagens descubram a necessidade de enfrentar as ameaças, pois a situação continuará ruim enquanto não houver o confronto entre vilões e vítimas.

A fuga e o enfrentamento são elementos esperados em situações que suscitam o medo. É compreensível o receio que alguém sente ao ver uma cobra venenosa, um felino selvagem ou qualquer outro tipo de animal que possa ocasionar danos à vida humana, mas também existem as represálias que, em um momento inicial, não apresentam qualquer tipo de explicação racional para existirem. Na cultura pop, em especial após a publicação de *IT – A Coisa*, de Stephen King (1986)⁷⁵, tornou-se comum explorar o medo de palhaços na ficção, uma vez que essa ideia foi identificada como um pavor extremo de muitas pessoas. Ainda que o medo seja subjetivo, o temor direcionado a palhaços é um exemplo pouco compreendido por grande parte da população, estando por vezes limitado ao entendimento daqueles que realmente sofrem com a figura circense⁷⁶.

O medo extremo de algo é chamado de “fobia específica” (APA, 2014, p. 189), e ele se difere da situação em que o medo existe enquanto elemento de sobrevivência. Adriano Vaz Serra (2000, p. 7) observa o medo como uma “emoção adaptativa”, pois ele é capaz de proteger

⁷⁵ Publicação original em 1986. A edição utilizada nesta tese é de 2014. KING, Stephen. *IT: a Coisa*. Tradução Regiane Winarski. Rio de Janeiro: Objetiva/Suma de Letras, 2014;

⁷⁶ Uma análise detalhada sobre *IT*, com considerações sobre o enredo da narrativa, será apresentada na subseção 2.2: A ANSIEDADE ANTECIPATÓRIA, O MEDO E A FOBIA EM *IT – A COISA*, DE STEPHEN KING. Nesta primeira parte, serão apresentados apenas exemplos específicos da obra para contextualização de particularidades da ficção de horror;

a vida de alguém. O autor conta como exemplo a situação de uma pessoa que tem medo de atravessar a rua quando há alta quantidade de carros na pista, o que a faz esperar um momento de desafogo e, finalmente, passar ao lado oposto. Essa é uma ação promovida pelo medo de sofrer um atropelamento, o que é capaz de matar alguém. Em casos cujo medo parece irracional, às vezes até mesmo a quem o sente, identifica-se uma circunstância fóbica, caracterizada pela reação desproporcional do afetado em relação à ameaça existente (Ward, 2005).

Um dos exemplos dados por Ward (2005) é o da pessoa que tem medo de pontes (gefirofobia), mais especificamente de atravessá-las. No caso, há duas pessoas prestes a cruzar uma ponte, mas uma delas começa a se sentir muito nervosa conforme se aproxima da plataforma. Essa pessoa começa a ter alterações perceptíveis na voz (nervosismo), sudorese sem motivo aparente e aceleração dos batimentos cardíacos, ainda que a situação não apresente qualquer tipo de perigo aparente. Conforme os dois amigos andam sobre a ponte, o que está com medo não desvia os olhos do rio que está logo abaixo, e reações associadas a pânico ficam evidentes até o momento em que eles passam da metade da ponte. O amigo que sofreu a situação fóbica explica que, após passar pela metade do caminho, ele sente que está tudo bem, o que os permite seguirem ao outro lado.

Ward (2005), ao discorrer sobre os estudos de Ernest Jones, fala sobre os três fatores que este último citou como divergentes no que diz respeito às reações exageradas perante ações mais simples. Em situações de medo extremo, encontram-se características como reação mais exagerada do que a esperada pelo estímulo externo, dessincronização das reações entre corpo e mente e falta de controle das reações físicas e de humor. Essas particularidades apresentam-se como algo que está além da concepção de ansiedade, o que propõe o estudo de que, na verdade, há algo que deve ser explorado com base nas particularidades do corpo quando em situações de medo extremo.

O que diferencia a reação comum de medo do que seria uma reação fóbica está no comportamento demasiadamente exagerado perante a ameaça. O caso da ponte é um exemplo interessante por se tratar do medo excessivo de uma construção urbana necessária para chegar a um ponto específico. Não é exatamente algo que possa ser evitado em todas as situações que envolvam locomoção, já que nem sempre há outro caminho que possibilite a chegada ao outro lado. Em casos como esse, a pessoa com gefirofobia sempre estará aflita quando precisar ir ao outro lado da cidade, o que provocará um constante estado de aflição e a necessidade de concentrar as atividades do dia a dia em locais que não precisem de uma ponte para serem acessados.

Considerando as reações provocadas por situações de medo (extremo ou não), é preciso citar as condições neurofisiológicas às quais os humanos estão submetidos. Quando se fala sobre medo e fobia, a neurologia atém-se aos estudos sobre a amígdala, considerada um conjunto de neurônios e cujo nome advém da palavra grega para “amêndoa”, *amýgdalo*. O cérebro apresenta duas amígdalas, ambas “acima do tronco cerebral”, “uma de cada lado do cérebro” (Hakme; Santos, 2013, p. 3).

A amígdala possui conexões com elementos do corpo além da região cerebral, o que inclui componentes glandulares, capacidade motora e o intestino (Hakme; Santos, 2013). O cérebro humano, ao reconhecer uma ameaça, pode avisar a amígdala sobre o que está acontecendo a partir de dois caminhos: o primeiro, mais “refinado”, se dá através do córtex, cujas funções envolvem desde memorização à racionalização de pensamentos e situações; já o segundo, de maneira mais veloz, proporciona uma ligação “expressa” dos sentidos (com o auxílio do tálamo) com a amígdala (Hakme; Santos, 2013). Pela necessidade de resposta imediata em situações de perigo, torna-se comum a primazia da segunda saída em comparação à primeira, o que tornará a racionalização da situação posterior à reação suscitada pelo objeto de espanto.

As reações que o corpo produz perante uma suposta ameaça, quando provenientes da conexão direta entre tálamo e amígdala, faz com que essa última trabalhe de maneira até mesmo primitiva, o que a fará associar o objeto temido a situações passadas sem que as condições iminentes sejam analisadas. A amígdala trabalhará realizando perguntas que, em situações de racionalização dos estímulos externos, seriam mais complexas e menos impulsivas. “É alguma coisa que odeio? Isso me fere? Alguma coisa que temo? Se for esse o caso – um Sim – a amígdala reage instantaneamente, [...] telegrafando uma mensagem de crise para todas as partes do cérebro (Hakme; Santos, 2013, p. 6-7).

Há pessoas que, em situação de medo, fogem, o que por vezes realmente garante a sobrevivência do ser. Geralmente a fuga aparece acompanhada de alta palpitação, o que também é uma consequência da relação tálamo-amígdala, mas o conjunto de características apresentadas pelo humano excede esses três exemplos comumente mencionados. Ao ler uma história de horror, por exemplo, a fuga apresenta-se como o fechar de um livro, mas caso isso não aconteça, outras reações poderão surgir, como a sudorese elevada, o enfraquecimento dos membros e a angústia. O medo se torna ainda mais intenso caso o que estiver na narrativa tenha algum tipo de conexão à vida do leitor, como uma memória desagradável, e isso fará com que um evento ruim do passado ressurgja junto às reações descritas.

O medo é um construto hipotético usado para explicar o conjunto de efeitos comportamentais que são observados e experienciados quando um organismo enfrenta uma situação de vida ou morte. Se de repente confrontado por um estranho apontando um revólver ao seu rosto, você perceberá instantaneamente que está em perigo, que poderá ser fisicamente agredido ou até mesmo assassinado. Suas mãos suarão, seu coração palpitará e sua boca ficará muito seca. Você começará a tremer e a se sentir sem fôlego. Você poderá sentir os pelos atrás do pescoço se arrepiarem, e seu pensamento ficará acelerado, tentando decidir se você deve permanecer imóvel, correr ou tentar arrancar a arma da mão do assaltante. Seus sentidos de olfato, visão e audição serão elevados, e suas pupilas dilatarão. Mais tarde, se sobreviver, você se lembrará repetidamente deste incidente horrível, vendo o rosto do agressor ou o revólver com detalhes aparentemente vívidos [...]. Palmas suadas, batimento cardíaco rápido, respiração alterada, cabelos arrepiados, e pupilas dilatadas são parte da expressão do medo. Os sentimentos de perigo e de poder ser assassinado, e ter que decidir se fica imóvel ou foge, assim como o coração palpitante e os pelos do pescoço subindo, são parte da experiência do medo (Davis, 1997, p. 382-383)⁷⁷.

O medo específico segue uma perspectiva individual que vai além dos temores usuais, sendo exemplos deste último a preocupação ao passar por um beco deserto ou ser tomado por uma calamidade irreversível. Na ficção de horror, por vezes, um medo específico deve ser escolhido para atrair um público que, mesmo restrito, conseguirá fornecer o retorno necessário ao artista (suscitação do medo e recepção financeira favorável à continuidade do trabalho).

Aranhas te assustam? Ótimo. Teremos aranhas, como em *Tarantula, O incrível homem que encolheu*, e *A maldição das aranhas*. E que tal ratos? No romance de mesmo nome, de Henry James, você consegue senti-los por todo seu corpo... e comê-lo vivo. E cobras? Aquele sentimento de estar confinado? Altura? Ou... qualquer outro medo existente (King, 2012a, p. 18)⁷⁸.

Os exemplos dados por King estão associados a fobias específicas: o medo exagerado de aracnídeos (aracnofobia), roedores (murofobia), cobras (ofidiofobia), locais fechados (claustrofobia) e altura (acrofobia). O autor esclarece que existem diversas narrativas de horror, seja no cinema ou na literatura, que trabalham com os medos de cada um. De certa maneira, basta que o apreciador escolha a opção que melhor se assemelhe ao medo que sente e

⁷⁷ Texto original em inglês: "Fear is a hypothetical construct that is used to explain the cluster of behavioral effects that are observed and experienced when an organism faces a life-threatening situation. If suddenly confronted by a stranger holding a gun to your face, you will realize instantly that you are in danger, that you could be beaten or even killed. Your hands will sweat, your head will pound, and your mouth will feel very dry. You will begin to tremble and feel like you can't catch your breath. You may feel the hair standing out on the back of your neck, and your mind will race, trying to decide whether you should hold still, run, or try to take the gun out of the assailant's hand. Your senses of smell, sight, and hearing will heighten, and your pupils will dilate. Later, if you survive, you will remember this terrible incident over and over again, seeing your assailant's face or the gun in apparently vivid detail. [...] Sweaty palms, increased heart rate, altered respiration, hair standing on end, and dilated pupils are part of the expression of fear. The feelings of dread of potentially being killed, and of having to decide whether to hold still or run, as well as the feeling of your heart pounding or the hair standing upright on the back of your neck, are part of the experience of fear";

⁷⁸ Texto original em inglês: "Do spiders give you the horrors? Fine. We'll have spiders, as in *Tarantula, The Incredible Shrinking Man*, and *Kingdom of the Spiders*. What about rats? In James Herbert's novel of the same name, you can feel them crawl all over you... and eat you alive. How about snakes? That shut-in feeling? Heights? Or... whatever there is";

“aproveite” a experiência, e King fala que o horror apenas “funciona”, ou seja, torna-se pavoroso, quando aquele que lê ou vê uma história é “pessoalmente tocado”⁷⁹ (King, 2012a, p. 26).

A origem de uma fobia é de difícil explicação, o que vale tanto aos estudos psicodinâmicos quanto ao senso comum. Ward (2005) diz que, em perspectiva fora dos estudos psicanalíticos, existem duas hipóteses que são normalmente aceitas para a origem de medos extremos: uma está conectada à história e evolução humana, com pavores contemporâneos resultantes de momentos de perigo das gerações passadas; a outra é a experiência do trauma na infância, o que acompanhará a criança até a idade adulta.

A associação da fobia ao trauma na infância é complicada, como explana Ward (2005). O autor trabalha com o seguinte exemplo: imagine que uma criança e a avó estão em um quarto, e de repente um pássaro entra no ambiente. A ave bate com as asas em diversos objetos do local, e as penas caem ao chão constantemente. Essa situação provoca medo na criança, que não se mantém calma ou tenta ajudar a avó a procurar por uma solução, algo que faça o pássaro sair do quarto. Ward (2005) esclarece que a psicanálise não assumiria que, caso essa criança apresentasse fobia de aves na idade adulta, o motivo do medo excessivo estaria diretamente na figura do animal que invadiu o quarto anos antes. Em realidade, associações deveriam ser realizadas para que a existência da fobia fosse justificada, como a sensação de impotência que a criança sentiu, a forma como as penas caíram (a deterioração do corpo) ou a maneira como a ave apresentava agressividade. A fobia não é formada quando a situação extrema acontece, mas após algum tempo que o incidente ocorreu, e nesse período são realizadas conexões capazes de tornar o medo robusto a ponto de não o tornar exclusivo da simples presença do animal no quarto. Afinal, pássaros voam, e estar com uma janela aberta é reconhecer a possibilidade de entrada de um animal como esse.

Em *IT*, King (2014b) também explora a figura do pássaro como um ser capaz de provocar medo, ainda que não trate, especificamente, da ornitofobia (medo exagerado de aves). No livro, a personagem Mike Hanlon, ao receber a permissão do pai de sair e se divertir, busca explorar a cidade de Derry e ir a uma região com construções abandonadas, mas ele recebe uma instrução clara: “*Não chegue perto do buraco do porão*” (King, 2014b, p. 270, itálico do autor). É uma história de horror, então é evidente que a personagem irá ao espaço proibido, afinal, o medo precisa ser instaurado na narrativa e nos leitores para que a obra seja exitosa. Ao chegar

⁷⁹ Texto original em inglês: “*Personally touched*”;

perto do porão, Mike consegue perceber que há um pássaro que vive no local, mas há algo de diferente com a criatura em relação a outras aves: ela é gigante, e conscientemente ameaçadora.

Mike primeiro não teve certeza do que estava vendo. Todos os nervos e reações de seu corpo pareceram paralisados, incluindo os que conduziam pensamentos. Não foi só o choque de ver um pássaro monstro, um pássaro cujo peito era laranja como o de um tordo americano e cujas penas eram comuns, cinza e fofas como as de um pardal; mais do que tudo, foi o choque do puramente inesperado. Ele esperava monólitos de maquinário meio submersos em poças paradas e lama preta; em vez disso, estava olhando para um ninho gigante que enchia o porão de uma ponta a outra e de um lado a outro. Tinha sido feito com grama suficiente para compor mais de dez fardos de feno. No entanto, essa grama era prateada e velha. O pássaro estava no meio, com os olhos de contorno brilhante pretos como piche fresco e quente, e por um momento insano antes de sua paralisia sumir, Mike conseguiu se ver refletido em cada um deles (King, 2014b, p. 273-274).

A percepção de Mike sobre o pássaro entra no escopo do infamiliar freudiano, pois é um elemento conhecido que, por alguma razão, adquire características que o tornam diferente, até mesmo ameaçador. Há nada de incomum em um pássaro que está no próprio ninho, mas quando o animal é enorme, está em um porão abandonado e tem olhos nos quais é perfeitamente visível o reflexo de quem o encara, há estranhamento e produção de medo. Aqui, fugir do pássaro é algo necessário, algo proposto pelo medo enquanto emoção que visa a sobrevivência do ser. Porém, a história da personagem com a ave do porão é mais complexa, pois Mike foi atacado por um pássaro como aquele (em tamanho usual) quando era uma criança ainda mais jovem. É compreensível a fobia do garoto se for tomada a noção de que medos extremos podem ser consequência de acontecimentos na infância, mas a falta mais de informações não permite uma análise mais aprofundada sobre quais outros medos surgiram após o ataque sofrido.

Em continuação ao pensamento de Ward, Jorge Matsumoto (2009), ao falar sobre claustrofobia, diz que a origem do medo de se estar em locais fechados encontra-se além do confinamento. Em realidade, o trauma instaurado em conexão a esse tipo de ambiente está vinculado à ideia de castração, impedimento de se realizar ações desejadas por proibição estabelecida no meio familiar. Repreensões advindas de adultos ao longo da infância transformam-se em sentimentos de “raiva, ódio e culpa”⁸⁰, o que “tornam o indivíduo sufocado, angustiado e incapaz de estar plenamente à vontade em confinamento e reclusão” (Matsumoto, 2009, p. 14).

Vale ressaltar que o medo extremo não configura a ignorância perante o fato de que ele é desproporcional à ameaça que realmente pode apresentar (e, por vezes, não há perigo racional iminente). A pessoa com fobia específica entende como as reações dela são exageradas, mas

⁸⁰ Matsumoto, 2009, p. 14;

ter essa ciência não diminui o medo, e as reações continuarão aparecendo (WARD, 2005). Um ponto referencial, como o medo de aracnídeos, é completamente diferente quando é comparado o porquê de um aracnofóbico não gostar de aranhas e escorpiões e outra pessoa também não querer tê-los por perto. No primeiro caso, existe o simbolismo que a pessoa com fobia específica atribui aos elementos específicos, o que será compreendido como verdadeira ameaça apenas por ela; na segunda situação, alguém evita estar perto de aracnídeos por saber que, muitos deles, são venenosos e podem levar à morte de humanos e outros seres, observando-os através de uma noção racional.

Ward (2005) compara a situação da ciência acerca da fobia específica com os sonhos. Enquanto dorme, o humano sabe que está em um sonho, mas isso não o impede de adentrar a situação e vivenciá-la, por um momento, como algo que poderia ser real. Saber que um pesadelo não é “de verdade” não o torna menos assustador, pois ele se prova verossímil na estrutura em que se encontra, mesmo que ela seja a da imaginação fantástica. Nos sonhos, “acreditamos num mundo cheio de objetos e experiências que não aconteceram, não acontecerão e não podem acontecer na realidade” (Ward, 2005, p. 23), mas eles continuam intrigantes e, por vezes, repulsivos. Isso se estende à fobia: o aracnídeo na televisão não saltará ao colo do telespectador, mas ele pode acreditar que será atacado.

Por mais que o medo excessivo limite diversas ações, como atravessar pontes ou visitar a área de répteis no zoológico, muitas pessoas não procuram por acompanhamento psicológico para tratar da fobia que possui. Isso costuma acontecer porque muitos casos de medo extremo são facilmente contornáveis a depender da rotina de quem os experiencia (Freud, 2006). Talvez, uma pessoa que possui gefirofobia mora em um local que não tem pontes, e ela organizou a rotina de maneira que dificilmente precisará atravessar uma plataforma que passe por cima de rios ou estradas. Em situações como essa, o ser compreende que enfrentar o objeto da fobia será um caso isolado e, mesmo que cause sofrimento, ele pode achar não ser necessário compreender o porquê da reação extrema, já que ela não é constante. Uma solução constantemente procurada por aqueles que apresentam fobia específica é a fuga, pois a depender do medo específico, ele pode ser facilmente evitado no dia a dia, e quando ele é encontrado parece muito mais fácil desviar o olhar/caminho do que enfrentá-lo. Uma pessoa com medo de aranhas e que mora em espaço urbano, com pouca presença de aracnídeos e insetos, dificilmente procurará pelo enfrentamento caso aviste o objeto de temor, uma vez que ele aparece raramente e não a impede de lidar com a própria rotina.

A fuga está caracterizada como a reação perante a certeza de que o elemento temido está presente, mas existem outras formas de lidar com a fobia sem precisar ter qualquer contato com

o pavor. Evitar o objeto de fobia é tido pelo DSM-5 como “esquiva ativa” (APA, 2014, p. 198), caracterizada pela forma como a pessoa que sofre com o medo específico realiza mudanças na própria rotina para que não passe pelas situações desconfortáveis. Esses movimentos de esquiva podem ser óbvios ou não, como afirma o DSM-5 (APA, 2014), já que uma pessoa que tem pavor de sangue pode evitar ao máximo ir a clínicas e centros-médicos (óbvio) e quem não gosta de cobras pode não querer ter objetos que lembrem o corpo esguio do animal (menos óbvio).

A discussão sobre medo e fobia provocam reflexões sobre o porquê de haver público para a arte do horror. Afinal, lidar diretamente com as próprias aflições, principalmente se elas forem caracterizadas como fobias específicas, não é um processo agradável. A literatura e o cinema, ambos dotados de apelo comercial, não se mantêm apenas pela capacidade de lidar com alegorias que expressem as ansiedades humanas de um determinado tempo e espaço. Afinal, nem todos os apreciadores do horror compreendem que as narrativas são capazes de explorar temas além dos que estão apresentados de maneira explícita. Logo, vale discutir sobre o porquê do horror, mesmo lidando com todos os medos, continua sendo produzido e se mantém atraente.

No capítulo anterior foi dito que o horror auxilia o apreciador a enfrentar o caos da realidade (King, 2012a), mas vale complementar a ideia nesta discussão sobre o medo. King (2012a) diz que quando um espectador sai do cinema, após ver um filme de horror, ele consegue perceber o quão boa a vida real é se comparada às atrocidades presentes na tela grande. As pessoas entram no cinema com a verdadeira vontade de o que elas estejam prestes a ver seja legitimamente horrendo, o que proporcionará alívio quando voltarem à rotina e perceberem como os próprios problemas parecem pequenos.

King afirma que uma boa narrativa de horror é “aquela que trabalha em nível simbólico, usando eventos ficcionais (e, por vezes, sobrenaturais) para nos ajudar a entender nossos próprios e verdadeiros medos profundos”⁸¹ (2012a, p. xi). Essa noção faz possível inferir que, no reconhecimento das fobias, perceber o que está por trás daquele medo específico é o que a arte procura ao provocar o público com Terror, Horror e Repulsa. Não se trata apenas do estímulo ao ponto de pressão fóbica individual, mas da compreensão de que existe algo além daquele objeto de aversão que precisa ser entendido.

As pessoas se sentem atraídas pelo horror não apenas pelas características insólitas que ele apresenta, ou pela sensação de paz que floresce em direção a própria rotina após ler algo como *A Coisa* ou *O Exorcista*. O horror proporciona um espaço seguro para que o medo seja

⁸¹ Texto original em inglês: “One that functions on a symbolic level, using fictional (and sometimes supernatural) events to help us understand our own deepest fears”;

explorado, e a curiosidade humana necessita desse trabalho para que as atrocidades fiquem limitadas ao controle da ficção. O medo experienciado em uma sala de cinema ou na leitura de um livro encontra-se confortável nos ambientes insalubres da imaginação, e é a partir desse reconhecimento que se pode enfrentar os pavores coletivos e, principalmente, as fobias individuais. É possível relacionar a noção de ambiente de conforto ao *Temenos* junguiano, palavra que se refere ao “lugar sagrado” (Sá, C., 2019, p. 10) em que o inconsciente, com agressividade e fantasia recalcada, pode se deixar fluir enquanto é colocado em frente ao cotidiano humano. Esse ambiente costuma ser o consultório em que haverá sessões de psicoterapia/psicanálise, e em paralelo à ficção de horror, é onde os monstros são externalizados para que não fiquem à solta em meio às relações interpessoais.

2.1 A ANSIEDADE ANTECIPATÓRIA E O MEDO NA *PSICOSE* DE ROBERT BLOCH

Narrativas de horror provocam ansiedade, e isso é uma concepção que vale para todas as histórias que exploram o elemento Terror. Considerando que este é o nível que trabalha diretamente com o suspense, é inevitável sentir-se inquieto conforme a narrativa explora os detalhes que regem uma cena em que, até o momento narrado, não apresentou qualquer tipo de ameaça concreta, somente a instigação do que poderá acontecer. Tem-se como exemplo da construção da atmosfera ansiosa o romance *Psicose*, de Robert Bloch (2012), que se tornou conhecido (e ofuscado) após Alfred Hitchcock adaptá-lo ao cinema com o filme de mesmo nome em 1960.

No livro, a personagem Mary Crane trabalha na Agência Lowery, em um cargo que se apresenta como de secretária/assistente do dono da empresa, o “senhor Lowery”. O estabelecimento é dedicado a compra e venda de imóveis, em um modelo de imobiliária no qual o dono também realiza compras, e não apenas atua como um intermediário na negociação. Mary está cansada de uma vida sem luxos e de trabalhar constantemente com investidores avaros (o que inclui o próprio chefe), e então decide cometer um crime. Em uma das vendas da empresa, o cliente Tommy Cassidy compra uma casa para presentear a filha, e ele entrega quarenta mil dólares em espécie à Agência. Lowery pede a Mary para realizar o depósito do valor completo no banco, o que não aconteceria: Mary está determinada a pegar a quantia para si e fugir da cidade, dirigindo rumo ao homem que a ama, Sam Loomis. A relação entre os dois é um dos motivos para que a mulher roubasse de Lowery, pois Loomis é um homem que herdou

o negócio promissor do pai (loja de ferragens) e, também, as dívidas que o morto deixou. Com o dinheiro, além de começar uma nova vida, Mary poderia auxiliar Loomis no pagamento dos débitos que o pai não quitou, o que seria uma situação feliz aos dois e, provavelmente, resultaria em um bom casamento.

Durante a viagem, Mary segue por uma estrada errada e sente a necessidade de descansar, então decide se hospedar, por uma noite, em um motel de beira de estrada, o Bates Motel. Ela é recepcionada por Norman Bates, filho de Norma Bates, dona do estabelecimento. O homem a oferece um dos quartos e explica que não há muitos hóspedes, porque a nova estrada tornou o motel inacessível aos viajantes. Ele também diz que, agora, cuida não apenas do negócio da família como da própria mãe, que não está mentalmente saudável.

Aqui, vale uma pausa para compreender como o medo é trabalhado no livro de Bloch. Ainda que seja uma história que não costuma ser vista como própria do horror, ela apresenta elementos desse tipo de narrativa, como a construção de um ambiente inóspito (Bates Motel), a ideia de fuga (o que está ocorrendo com Mary) e a apresentação de uma personagem ameaçadora (Norman). Os primeiros capítulos do livro são regidos pelo Terror, pelo suspense e certeza de que algo não está certo, mesmo que tudo pareça levemente normal. Ou seja, há a alta exploração do mistério em toda a apresentação das personagens e do motel em que Mary decide se hospedar.

O nervosismo que o leitor sente enquanto o suspense é trabalhado pelo autor é uma sensação que antecede o medo, também conhecida como ansiedade antecipatória. Esse tipo de sensação se torna presente quando um indivíduo que está prestes a lidar com uma situação de medo tem ciência de que terá contato com algo que não gosta (APA, 2014). O Terror enquanto elemento do horror literário é a constante reinvenção da ansiedade antecipatória, fazendo com que o leitor fique cada vez mais nervoso pela certeza de que algo ruim acontecerá⁸².

Ainda que o romance de Bloch possa, por vezes, ser observado mais como uma narrativa de mistério investigativo (policial, talvez) do que de horror, há diversos elementos que até mesmo consideram a materialidade do texto que explicitam a presença do grotesco na história, como 1) o próprio nome (*Psicose* não aparenta ser uma palavra utilizada para histórias “leves”); 2) a capa do livro, considerando a edição “capa mole” brasileira publicada pela editora Darkside em 2013 (sangue misturado a água descendo por um ralo); 3) alusões ao filme de Alfred Hitchcock, com lembranças da trilha sonora e a famosa “cena do chuveiro”. Todas essas

⁸² É importante esclarecer que este capítulo não possui a intenção de discorrer sobre a ansiedade generalizada, mesmo que ela seja representada no horror literário através de características simbólicas. Aqui, o objetivo é lidar com as nuances do medo e com a ansiedade suscitada pela sensação de perigo, e não com a condição clínica;

particularidades fazem com que o leitor experiencie a ansiedade antecipatória em todos os capítulos, pois já existe a noção de que o medo será instaurado em algum momento. O chamado “suspense” causa temores, mas em menos constância que uma narrativa inteiramente dedicada ao medo, pois ele prezarão mais pela ansiedade antecipatória antes de chegar à explicitação do objeto de temor. Com essa explicação, pode-se considerar o suspense como parte da ficção do medo, porém com foco dedicado ao Terror, e não ao Horror e à Repulsa⁸³.

Na ansiedade antecipatória, esteja ela conectada a uma situação real ou durante a leitura de um livro com Terror, há a suscitação da angústia, aqui interpretada como energia capaz de informar ao cérebro que o infamiliar está presente (Freud, 2006). Com essa informação, o organismo começa a trabalhar com a ideia da ameaça antes mesmo que ela se concretize, provocando reações que envolvem transpiração, fraqueza e, até mesmo, desmaios. Comumente percebido em filmes de horror, o susto (ou *jumpscare*, como popularmente conhecido entre os aficionados do Cinema) por vezes aparece junto à ansiedade antecipatória, ao final do momento de tensão experienciado pelas personagens e pelos espectadores. Em uma cena cujo suspense é criado com o auxílio de trilha sonora e outros elementos cinematográficos (como iluminação e ângulos-chave), conforme esses recursos são intensificados, a ansiedade também aumenta, e, por vezes, a ameaça aparece de maneira repentina ao final de todo o jogo orquestrado pelo Cinema.

Em perspectiva biológica, o medo trabalha com o hormônio adrenalina. Em situações cujo perigo é esperado, a ação de tal substância propicia ao corpo defesa e concentração, pois concentra o sangue em regiões necessárias ao bom empenho em frente à ameaça (cérebro e coração) (Selye, 1950, *apud* Bottura, 2007). Logo, a ansiedade antecipatória é capaz de produzir alterações que não se limitam ao humor, mas se estendem ao corpo todo, uma vez que com a maior concentração de sangue na região da cabeça e do peitoral há a diminuição dele nas extremidades dos membros. Isso causa sensações que envolvem todo o ser, não apenas o cérebro. Em casos de susto, seja por assistir um filme de horror ou em alguma situação do cotidiano, a pessoa tem uma descarga abrupta de adrenalina, o que causa a reação de medo, indignação e impotência perante o que não se esperava. No Cinema, mesmo que exista a ansiedade antecipatória, ainda há a possibilidade de provocar susto quando há a aparição da ameaça, seja por conta da elevação de volume da trilha sonora ou por uma rápida mudança de foco das câmeras.

⁸³ O Horror e a Repulsa podem aparecer em narrativas de suspense, porém com foco menor;

Na Literatura, o susto não é impossível, mas se torna mais difícil de ser realizado. Em um livro sem recursos que fogem da dinâmica “palavras em papel”, torna-se perceptível a transição de Terror a Horror, mas as palavras sempre estiveram lá e o leitor as acompanha desde o início do primeiro capítulo, o que impossibilita um susto como o do Cinema. Porém, em obras que relacionam Literatura e outras artes, torna-se viável a produção do susto, como a presença de uma imagem que representa um objeto fóbico logo ao virar uma página que continha apenas texto. Se uma narrativa fala sobre aracnídeos, quem possui medo de tais animais se sentirá desconfortável, e se, ao virar uma das páginas, seja encontrada a foto de uma aranha, haverá a presença do susto e a consequente descarga de adrenalina, o que a poderá fazer arremessar o livro ao outro canto do cômodo.

Em *Psicose*, o momento mais conhecido da narrativa está em quando Mary, sozinha no quarto de motel que alugou, encontra-se debaixo do chuveiro após fugir da cidade em que morava. No livro de Bloch, o Terror, junto à ansiedade antecipatória, são iniciados um pouco antes, de forma explícita ao fim da conversa que acontece entre Mary e Norman Bates.

Ela então fechou e trancou a porta. Podia ouvir os seus passos se afastando, e depois o estalido da porta do escritório anexo sendo aberta.
Não o ouviu sair; sua atenção estava ocupada com a tarefa de desarrumar as malas (Bloch, 2013, p. 52).

A informação de que Mary não percebeu a saída de Norman da área perto do quarto causa preocupação, o que causa no leitor a ansiedade antecipatória, uma preocupação pela sobrevivência da personagem. O pequeno trecho acima é resultante de uma conversa entre Mary e Norman, na qual ele revela informações sobre a história da própria família e o estado de saúde da mãe. Porém, conforme as perguntas de Mary se tornam mais pessoais, ele se exalta e apresenta um comportamento mais agressivo, o que provoca estranhamento e alerta o leitor sobre a possibilidade de perigo próximo. A ansiedade antecipatória se prova válida, pois logo depois da conversa com Norman, Mary é assassinada no quarto em que estava hospedada. A personagem não parece se atentar aos alertas que a narrativa dispõe, mas esses são recursos mais voltados ao entretenimento do leitor. Além disso, ela estava cometendo um crime, o que não a permitia pensar muito sobre as peculiaridades do homem que administra o estabelecimento.

Não podia ouvir nada além do barulho da água, e o banheiro começou a se encher de vapor.
Foi por isso que não percebeu a porta abrir, nem o som de passos. Logo que as cortinas do chuveiro se abriram, o vapor obscureceu o rosto.
Então ela viu – um rosto, espiando entre as cortinas, flutuando como uma máscara. Um lenço escondia os cabelos e os olhos vidrados a observavam, inumanos. Mas não era uma máscara, não podia ser. Uma camada de pó dava à pele uma brancura de

cadáver; havia duas manchas de ruge nas maçãs do rosto. Não era uma máscara. Era o rosto de uma velha louca.

Mary começou a gritar. A cortina se abriu mais e uma mão apareceu, empunhando uma faca de açougueiro. E foi a faca que, no momento seguinte, cortou o seu grito.

E a sua cabeça (Bloch, 2013, P. 55).

No trecho apresentado, é possível perceber a ação do Terror (a informação sobre a porta abrindo, os passos no quarto), do Horror (a revelação da ameaça) e da Repulsa (o assassinato). Na adaptação cinematográfica de Hitchcock o Terror prova-se mais intenso, com a cena do banho mais longa, acompanhada de trilha sonora adequada à atmosfera sombria. O Horror se faz presente quando o assassino puxa as cortinas do chuveiro, mas até que isso aconteça se passa um minuto apenas com as indagações do público sobre o que, afinal, há de peculiar naquele banho.

É importante perceber que o susto não está presente na leitura do texto de Bloch, mas é suscitado no filme a partir da elevação do volume da trilha sonora no instante em que a cortina de banho é subitamente puxada. Considerando a relação interartes na produção de horror, a edição do livro *Psicose* utilizada para este trabalho⁸⁴ conta com recursos imagéticos que são capazes de aproximar o leitor do susto. Logo após a morte de Mary, nas páginas que separam o terceiro do quarto capítulo, há a imagem da boca da atriz Janet Leigh, que interpretou Mary na produção de Hitchcock. Na foto, ela está gritando, com dentes e língua à mostra, com a água do banho passando pela frente do rosto. Esse recurso propõe a conexão entre Literatura, Cinema e Fotografia, em uma relação que é capaz de instaurar o medo e provocar descarga de adrenalina no virar de uma página.

A narrativa de Bloch e o filme de Hitchcock caminham à mesma direção, com a revelação de que Norman é um *serial killer* que assumia a personalidade da própria mãe, que morrera há tempos. Essa informação é interessante aos estudos psicodinâmicos na Literatura por explorar a recusa da perda, o luto e, como o próprio nome da história já diz, a *Psicose* da personagem. Porém, esta sessão se dedica à identificação do medo e da ansiedade antecipatória no horror, o que não torna possível, ao menos neste trabalho, um estudo clínico sobre a condição de Norman Bates.

⁸⁴ BLOCH, Robert. *Psicose*. Tradução de Anabela Paiva. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2013;

2.2 A ANSIEDADE ANTECIPATÓRIA, O MEDO E A FOBIA EM *IT – A COISA*, DE STEPHEN KING

Além de *Psicose*, um exemplo eficaz de como a ansiedade antecipatória pode ser trabalhada está em *IT – A Coisa*, de Stephen King (2014b). No romance, King apresenta a história de uma cidade fictícia chamada Derry, localizada no estado do Maine, nos Estados Unidos da América. Essa cidade aparece constantemente em outros livros do autor, o que promove a ideia de um universo literário expandido além de uma única narrativa. No livro, uma criança chamada George Dambrough é brutalmente assassinada por um palhaço, que estava em um bueiro (o que é infamiliar). Bill Dambrough, um garoto com gagueira⁸⁵ e irmão mais velho de George (e em fase pré-adolescente), começa a ser perseguido por uma criatura capaz de mudar de forma e que se assemelha aos medos que ele possui. Situações semelhantes ocorrem com os amigos de Bill, sendo eles Beverly Marsh, Ben Hanscom, Eddie Kaspbrak, Richie Tozier, Mike Hanlon e Stanley Uris. Juntas, as crianças formam o “Grupo dos Perdedores”, e além de lidarem com as próprias questões emocionais envolvendo família e escola, eles também precisam enfrentar a criatura assassina que se encontra na cidade.

A “Coisa” (em inglês, *IT*) é um ser formado por luz e energia, que na Terra é capaz de assumir a forma do que mais assusta alguém. Logo, uma pessoa com medo de lobisomens será atormentada pela Coisa na forma do pior lobisomem que possa ser concebido. A forma que essa criatura costuma assumir com mais frequência é a de um palhaço, este chamado de “Pennywise, o palhaço dançarino” (King, 2014b, p. 23). Após investigarem em conjunto, os Perdedores descobrem que eventos estranhos que culminam em mortes ocorrem na cidade a cada vinte e sete anos, aproximadamente, e que a morte de “Georgie” faz parte de um novo despertar do Mal na cidade.

O primeiro capítulo do livro é repleto de Terror e ansiedade antecipatória, além do infamiliar, e todos esses elementos se associam à morte de George. O menino, em um dia chuvoso, decide brincar com um barco de papel, o que o faz sair com capa de chuva e galochas para colocar o barco em uma poça de água corrente perto da calçada. Conforme o barco avança, George o acompanha, até que o brinquedo cai em um bueiro e o garoto se entristece por não encontrar formas de recuperá-lo. Tudo parece bem, e as ruas estão desertas por conta da chuva, mas algo de estranho acontece: um palhaço se faz presente no bueiro, com o barco de George, e o Terror é instaurado a partir da conversa entre as duas personagens. Na discussão, George

⁸⁵ Essa informação prova-se importante para a melhor compreensão da citação direta presente mais à frente, com um diálogo entre as personagens Bill Denbrough e Richie Tozier;

até mesmo enfatiza que o pai o ensinou a não aceitar o que viesse de estranhos, algo do qual Pennywise se aproveita para conseguir, ainda mais, a atenção do garoto.

Havia um palhaço no bueiro. A luz lá dentro não era nada boa, mas era boa o bastante para George Denbrough ter certeza do que estava vendo. Era um palhaço, como no circo ou na TV. [...] O rosto do palhaço no bueiro era branco, havia tufos engraçados de cabelo vermelho de cada lado da cabeça careca e havia um grande sorriso de palhaço pintado sobre a boca [...]

[...]

(Fala de Pennywise) Eu, Georgie, sou o sr. Bob Gray, também conhecido como Pennywise, o Palhaço Dançarino. Pennywise, este é George Denbrough, George, este é Pennywise. E agora, nos conhecemos. Não sou um estranho pra você, e você não é um estranho pra mim. Certim? (King, 2014b, p. 22-23).

Aqui, percebe-se a presença do infamiliar de maneira evidente. É comum encontrar palhaços em circos e em programas de televisão, mas não em um bueiro (onde, em realidade, não se costuma ver qualquer pessoa), e perceber Pennywise naquele local já é suficiente para causar desconforto tanto na personagem George quanto no leitor. A ansiedade antecipatória é compreendida no garoto ao deixar claro que não deve conversar com desconhecidos, uma vez que isso denota medo de que algo ruim aconteça com ele. No leitor, a ansiedade é causada ao longo do diálogo entre Pennywise e George, pois a situação deixa explícito que algo ruim acontecerá.

É interessante pensar que a primeira publicação de *IT* ocorreu em 1986, e tornou-se um romance ainda mais popular após a adaptação audiovisual de 1990, uma série televisiva dirigida por Tommy Lee Wallace com dois capítulos. Porém, em 2017, o livro experienciou outro pico de fama após a adaptação cinematográfica dirigida por Andy Muschietti, com uma nova apresentação da história em Derry e, é claro, com uma diferente roupagem ao palhaço Pennywise. A explicação sobre a popularidade de *IT* em meio audiovisual é importante pois, em consequência da forma como os filmes foram bem aceitos comercialmente, a ansiedade antecipatória dos leitores começa já na primeira página, com a menção a “um garotinho de capa de chuva amarela e galochas vermelhas” (King, 2014b, p. 13). Aqueles que assistiram aos filmes⁸⁶ (ou ao menos viram os *trailers*) sabem que a criança brincando com o barco morrerá

⁸⁶ As constantes referências a obras audiovisuais ao longo deste trabalho podem parecer invasivas, afinal, é uma produção que se propõe a esmiuçar as particularidades do Gótico literário, não do Cinema. Porém, o horror usufrui de alta popularidade no século XXI com o auxílio não apenas dos livros, mas também de diversos filmes, séries, histórias em quadrinhos e videogames. Limitar as características da ficção de medo à Literatura seria irresponsável considerando o alcance da fama estabelecida através das relações interartes. Se, em perspectiva de recepção, a produção de um filme é capaz de produzir ansiedade antecipatória em um leitor que vê a capa de um livro de horror, logo, questões correlatas entre outras artes e Literatura precisam ser consideradas em mais de um escopo. Aqui, preferem-se as reflexões sobre a arte da palavra e o Cinema, mas deixa-se aberta a possibilidade de pesquisas sobre a literatura de medo junto a outras formas midiáticas e criativas;

logo ao início e que, por ser um livro de horror, a tendência da narrativa é explorar o grotesco de forma mais densa até a última página.

IT traz logo ao início a ideia da coulrofobia, que é o medo excessivo de palhaços. Ainda que George não aparente se repugnar com a figura da pessoa alegre com roupas coloridas e maquiagem extravagante, Pennywise é apresentado como um vilão, o que suscitará o medo naqueles que não gostam da ideia de alguém tão mascarado. O palhaço é capaz de causar desconforto, já que, por vezes, há uma percepção diferente entre o que ele apresenta ao público e quem ele realmente é, o que sente por trás da maquiagem (Ferraz, 2016). Ainda que o palhaço seja apenas uma pessoa fantasiada, existem aqueles que acreditam nele enquanto entidade real, cujas características cômicas são indissociáveis do ser, o que o tornam repugnante e pavoroso. “É aquele palhaço que não esconde outra personalidade por trás da maquiagem. Ele, aliás, nem usa maquiagem. [...] Ele nunca é uma pessoa, e sim palhaço em tempo integral” (Ferraz, 2016, p. 5).

O medo de palhaços pode estar relacionado a fatores como a falta de reconhecimento do verdadeiro “eu” de quem utiliza a fantasia colorida, ou o incômodo com a assimetria entre as feições pintadas no rosto e o corpo do artista. Além das características físicas, o palhaço é capaz de gerar incômodo pela inconveniência que propõe, uma vez que ele é conhecido por ingressar (sem ser convidado) no espaço individual de uma pessoa, o que causa ansiedade e pode resultar em traumas (Milici et. al, 2016). Em situações como essa, percebe-se o que foi dito anteriormente sobre a origem das fobias: a existência do medo específico pode estar atrelada ao contexto e fatores externos do momento em que o evento traumático se sucedeu, e não exatamente ao objeto temido (Ward, 2005).

O palhaço malvado não é uma exclusividade da ficção. Diversos *serial killers* se utilizaram da figura do *clown* ao cometerem assassinatos, o que contribuiu para a imagem ameaçadora da caracterização que, em casos como esses, realmente escondeu as verdadeiras intenções dos mascarados. No Brasil, há a lenda urbana do “palhaço que roubava órgãos” (Milici et. al, 2016, p. 25), conhecido nos anos de 1990 por ter sequestrado e matado diversas crianças em Osasco, São Paulo, e depois feito mais vítimas em outras cidades do país. O homem, vestido com as habituais roupas coloridas e bufantes da palhaçaria, esperava em ruas ermas por crianças que voltavam da escola. Após abordá-las, elas nunca mais eram encontradas com vida, e seus corpos apresentavam cortes nas regiões da barriga e do peitoral. Órgãos como rins e coração não eram encontrados no corpo dos assassinados, o que levantou hipóteses sobre o que, afinal, o palhaço queria com esses componentes do corpo. As inferências mais óbvias, claro, envolviam o tráfico de órgãos, o que possibilitava grande receita entre um crime e outro

(Milici et. al, 2016). Com a falta de investigação apropriada, a história do palhaço ladrão de órgãos tronou-se uma lenda urbana brasileira, o que contribuiu para que crianças evitassem estar fora de casa em horários inapropriados e que, assim como é comumente ensinado, não aceitassem qualquer tipo de regalo oferecido por desconhecidos.

Seguindo a linha “lendas/folclore”, mas sem os assassinatos, o Brasil também possui a figura carnavalesca dos “bate-bolas”, também conhecidas como “Clóvis”⁸⁷. As personagens são conhecidas por assustar os foliões que saem de comemorações de Carnaval, esperando pelos “inocentes” em becos e ruas próximas de onde as festas ocorrem. Mesmo que tidos como parte das festividades brasileiras, os Clóvis são de origem europeia, conhecidos no país pela influência portuguesa (Milici et. al, 2016). De acordo com Marcelo Milici (2016, p. 31), os bate-bolas são pessoas vestidas como palhaços assustadores, “que usavam bolas feitas de bexiga de boi ou porco presas com corda a uma vara (como uma maçã medieval), batendo-as no chão para assustar os incautos”. No Brasil, os bate-bolas são reconhecidos como parte do folclore do Rio de Janeiro, uma vez que surgiram em meio aos subúrbios cariocas, onde era possível encontrar os abatedouros que faziam as bexigas que compõem a personagem carnavalesca (Milici et. al, 2016).

O palhaço Pennywise, de *IT*, é uma personagem criada para a exploração do medo na literatura de horror, com foco no trabalho da coulrofobia, o que torna o livro de King uma das obras-chave dos estudos de fobia específica na ficção. Porém, há pesquisadores que associam o texto de King ao caso real do *serial killer* John Wayne Gacy Jr., morador de Chicago que trabalhava como palhaço e, um dia, foi descoberto como assassino de trinta e três pessoas⁸⁸. Os crimes de Gacy, ao menos os conhecidos, datam da época em que ele estava casado com a primeira esposa, Marlynn Myers, com quem se mudou para Iowa e teve dois filhos. Ele foi acusado, mais de uma vez, de abusar sexualmente de garotos adolescentes, o que o levou à prisão em 1968. Após dezoito meses em regime carcerário, período no qual Marlynn pediu pelo divórcio, Gacy saiu da prisão e voltou a morar em Chicago.

Gacy casou-se novamente, em 1971, com uma mulher chamada Carole Hoff, e abriu a “PDM Contractors, empreiteira especializada em pintura, decoração e manutenção” (Milici et. al, 2016, p. 41). O homem dava preferência à contratação de garotos adolescentes, e as dúvidas de Carole sobre a sexualidade do marido tornaram-se certezas em 1975, após ela encontrar

⁸⁷ Acredita-se que o nome “Clóvis” seja uma variação de *clowns*, “palhaços” em língua inglesa (MILICI et. al, 2016);

⁸⁸ Todos os parágrafos referentes ao caso de John Wayne Gacy Jr. têm como referência o seguinte livro: MILICI, Marcelo (org.). *Medo de palhaço: a enciclopédia definitiva sobre palhaços assustadores*. São Paulo: Évora, 2016;

revistas pornográficas com imagens de homens nus na garagem de casa, o que levou o casal a desavenças e ao divórcio, em 1976. Os crimes de Gacy continuaram acontecendo, com o constante sequestro de jovens, o que inclui alguns dos quais trabalhavam na PDM e outros que o assassino conhecia em circunstâncias diversas. Além de estuprar as vítimas, Gacy também as matava, e depois as enterrava nas trincheiras construídas abaixo da própria casa. Quando ficou sem espaço, Gacy passou a enterrar corpos embaixo da garagem de casa e a jogar outros no rio Illinois.

Em meio aos assassinatos e à catástrofe do segundo casamento, Gacy associou-se ao partido democrata e realizou trabalhos voluntários, dentre os quais estava assumir a figura de um palhaço e animar festas infantis e internos hospitalares. O nome da personagem de Gacy era Pogo, e é importante expor que ele não cometia crimes enquanto fantasiado. Ainda que Gacy seja comumente chamado de “palhaço assassino”, os crimes não são conhecidos por terem acontecido enquanto ele estava fantasiado em ações públicas junto à comunidade local. A imagem do *serial killer* ficou associada ao trabalho como palhaço pela conexão do homem à ideia de que ele, por vezes, trabalhava como a figura cômica, o que intensifica o contraste entre “aparência externa vs. verdade interior”.

Após investigações policiais que traçaram as relações das vítimas com Gacy, a polícia encontrou trinta e três corpos, distribuídos entre as trincheiras subterrâneas, o chão da garagem e a região do rio Illinois. Preso pela segunda vez em 1978, ao longo de quatorze anos, Gacy costumava fazer diversas pinturas, algumas envolvendo a imagem de palhaços, o que contribuiu para a fama de “palhaço assassino” obtida após as descobertas policiais. Ele foi executado no dia 10 de maio, no ano de 1994, e tornou-se um dos assassinos mais famosos dos Estados Unidos da América, o que causou curiosidade popular e forneceu material à produção de ficção de horror.

[...] nunca houve confirmação judicial de que ele usou a imagem de seu *alter ego* de palhaço para perseguir e matar suas vítimas. Todavia, a imagem do homem obeso usando maquiagem carregada, grandes lábios vermelhos e um olhar penetrante causa um impacto tão grande ao evocar o terror da chocante história dos crimes cometidos por Gacy, que explica, pelo menos em parte, por que a coulrofobia apenas foi explorada com mais frequência em filmes e livros após sua prisão ao final de 1978 e seu julgamento em 1980 (Milici et. al, 2016, p. 49).

O livro de King não fala sobre Gacy, mas é possível realizar conexões entre o *serial killer* e Pennywise a partir da ideia de que ambos são conhecidos pelo assassinato de menores de idade, e os dois estão associados à figura circense. Infere-se que o medo de palhaços aumentou após as descobertas sobre Gacy, baseadas na concepção de que um cidadão “exemplar” era capaz de esconder segredos criminosos embaixo da própria residência, onde

recebia a visita de vizinhos e colegas. A “máscara” constantemente usada por Gacy é semelhante à do palhaço que esconde as verdadeiras intenções, e isso contribui à intensificação da coulrofobia por associá-la a um fato e não deixá-la no campo de ideias e lendas urbanas.

Em *IT*, a Coisa não se limita à aparência do palhaço dançarino, e está em constante mudança a depender do momento em que é vista pelas possíveis vítimas. Isso é compreensível não apenas pela necessidade de reinvenção do medo dentro da própria narrativa, mas também pela aceitação da pluralidade de medos, afinal, costuma-se temer mais de uma única imagem (principalmente na infância, quando a imaginação fantástica é constantemente estimulada). No livro de King, a Coisa é reinventada a cada momento de acordo com as situações pelas quais as personagens passam. Após ir ao cinema e sentir-se assustado com um filme que retratava um lobisomem, Richard Tozier é perseguido pela Coisa na forma de um licantropo que fazia alusão à personagem que viu no cinema. Porém, por se tratar de uma ameaça real (e adaptativa), ela se apresenta mais tenebrosa do que um filme B era capaz de fazer. Após aventurar-se com Bill Dambrough em busca da Coisa, as duas crianças são perseguidas pelo monstro enquanto fogem de bicicleta, mas antes há a descrição do lobisomem enquanto King utiliza-se dos elementos Horror e Repulsa para provocar medo nas personagens e no leitor.

O rosto do Lobisomem saiu da escuridão de repente. A testa era baixa e projetada, coberta de esparsos pelos. As bochechas eram afundadas e peludas. Os olhos eram castanho-escuros. A boca se abriu e ele começou a rosnar. Uma espuma branca escorreu pelos cantos do lábio inferior em dois filetes que pingaram do queixo. O cabelo na cabeça estava puxado para trás em uma paródia hedionda de um penteado adolescente. Ele jogou a cabeça para trás e rugiu, sem tirar os olhos de Richie.

[...]

Assim, mais uma vez Bill Dambrough se viu correndo para vencer o diabo, só que agora o diabo era um palhaço sorridente horroroso cujo rosto suava em tinta branca oleosa, cuja boca se curvava em um sorriso vermelho vampiresco e predador, cujos olhos eram moedas prateadas brilhantes. Um palhaço que estava, por algum motivo louco, usando uma jaqueta da Derry High School por cima da roupa prateada com gola laranja e botões de pompom laranja (King, 2014b, p. 369-373).

Percebe-se que, em uma mesma situação, a Coisa se apresenta diferente a duas personagens, o que reforça a ideia de que o medo é individual. Richie vê o lobisomem do filme que assistiu no cinema, enquanto Bill vê Pennywise. Aqui, há a presença não apenas da coulrofobia, mas também da zoofobia com foco em lobos, o que seria um possível equivalente à repulsa por um licantropo.

Ao contrário de Bill e Richie, a fobia de Eddie Kaspbrak segue um caminho que foge das ameaças “fantásticas” como monstros e figuras constantemente associadas à ficção. O garoto possui medo excessivo de contrair doenças, o que inclui um cuidado intenso em evitar contato com elementos que aparentem conter germes, vírus e outras ameaças invisíveis a olho

nu. A condição de Eddie pode ser classificada como “nosofobia”, caracterizada pelo medo excessivo de adquirir alguma(s) doença(s) específica(s) no futuro por decorrência de um histórico de saúde específico ou por influência do tempo e espaço em que a pessoa se encontra (Lara-Abad et. al, 2021).

A narrativa expõe que o medo exagerado sentido por Eddie é decorrente de uma relação adoecida estabelecida entre o garoto e a própria mãe, uma mulher que se atém a privar o filho de quaisquer atividades que possam ser consideradas, mesmo que minimamente, insalubres. Por conta da mãe, o menino toma diversos remédios, com foco especial no uso de nebulímetro, também conhecido como “bomba para asma”. Ao descobrir que a medicação imposta pela mãe é um placebo, o garoto começa um processo de revolta contra o medo consumado ao longo dos anos, o que contribui ao desenvolvimento da personagem rumo ao enfrentamento da Coisa.

Uma vez que o medo de Eddie, ao menos inicialmente, não está exatamente em um mostro, a Coisa se apresenta a ele como um homem leproso, com características exageradas associadas à produção do medo na literatura de horror. A criatura possui lugares de pele aberta pelos quais se podem ver ossos, um olho faltoso cujo espaço é preenchido por tecido de cores marrom e preta, e um nariz que é uma massa cartilaginosa com dois buracos protuberantes e vermelhos. “O lábio inferior do leproso era frouxo como um pedaço de fígado. Ele não tinha lábio superior nenhum; os dentes apareciam como um sorriso de desprezo” (King, 2014b, p. 306).

Membro dos Perdedores, Ben Hanscom é descrito como um garoto quieto, até mesmo tímido, que está acima do peso ideal e sofre *bullying* constantemente na escola e fora dela. A narrativa revela que o garoto viu a Coisa em um sonho, mas o primeiro encontro presencial entre os dois acontece quando ele está a caminho de casa após sair da escola, caminhando pelas ruas em um dia de neve. Ao chegar perto de um canal, Ben percebe que toda a água está congelada, e dirige-se à ponte que passa por cima do local. Nesse momento, a criança percebe algo definitivamente curioso: há um homem, no gelo, vestido como um palhaço e segurando balões presos por cordas. É uma pessoa desconhecida que sabe o nome de Ben e o chama, o convida a conhecer “a Ilha do Prazer de Pinóquio e a Terra do Nunca de Peter Pan” (King, 2014b, p. 212), causa medo e, ao mesmo tempo, consegue ser sedutor, de maneira que leva Ben a querer um dos balões que o palhaço segurava. Após escutar o barulho de um apito, a Coisa mostra a própria face, até então, direcionada ao chão, e é nesse momento que o medo de Ben é revelado ao leitor: a monstruosidade está com o rosto semelhante ao de uma múmia, a mesma que o garoto viu em um filme que assistiu na TV no mês anterior. Aqui, a Coisa é uma mistura de palhaço e múmia, e ela possui características que são capazes de instaurar não apenas o

Horror, pela materialidade da ameaça, mas que também causam repulsa, pela alusão a sangue e fedor. “[...] parecia que ele conseguia sentir o cheiro de especiarias, mortalhas apodrecidas tratadas com drogas estranhas, areia, sangue tão velho que tinha secado e virado flocos e grãos de ferrugem...” (King, 2014b, p. 213).

O trabalho com o medo nesse arco de Ben Hanscom é iniciado na escola, com a professora dizendo a ele que “parece tão frio lá fora [...] Tão... tão hostil” (King, 2014b, p. 209). Percebe-se a ação do Terror já nesse comentário da personagem sra. Douglas, com a inferência de que há algo de errado com o mundo ao redor da escola naquele dia frio. Isso provoca a curiosidade do leitor em relação ao que, de fato, aguarda por Ben no caminho de casa, e é claro que algo ruim está do lado de fora (é uma história de horror, afinal).

Aqui, vale uma observação sobre o que é dito por Ferraz (2016): para algumas pessoas, o palhaço é uma entidade real, não apenas alguém disfarçado. Em *IT*, não há a consideração de que Pennywise é como John Wayne Gacy Jr., que pode tirar a maquiagem e não ser mais uma personagem. Essa ideia se aplica a todos os temores expostos na narrativa de King, e pode-se dizer que, para quem tem medos, a ameaça é sempre real, e não haverá o momento em que tudo ficará bem apenas com a exposição de que o monstro não passava de uma pessoa fantasiada.

A única personagem feminina dentre as protagonistas de *IT* é Beverly Marsh, cujo medo é apresentado como decorrente de relação familiar abusiva entre ela e o pai, Al Marsh, que a agride de forma física, sexual e verbal. Um dia, após ir ao cinema com Ben e Richie (a mesma ocasião em que houve a projeção do filme sobre um lobisomem), “Bev” estava no banheiro de casa quando escutou vozes saindo do ralo da pia. Ao se aproximar do buraco e realizar perguntas a quem está lá, ela descobre que as vozes são das crianças assassinadas por Pennywise, e que ela e os amigos estão em perigo. “*Sou Matthew... Sou Betty... Sou Veronica... Estamos aqui embaixo... aqui embaixo com o palhaço... e a criatura... e a múmia... e o lobisomem... e você, Beverly, estamos aqui embaixo com você*” (King, 2014b, p. 386). E então, sangue é jogado para fora do ralo, manchando todo o banheiro, o que provoca gritos em Beverly e chama a atenção do pai, mas algo ainda mais inesperado acontece com a chegada do (falso) socorro: Al não vê qualquer mancha de sangue no banheiro, nem na filha, e ela é desacreditada pelo pai enquanto está em desespero. A agressividade de Al o faz bater na filha ainda no banheiro, enquanto afirma se preocupar com ela, “bastante *mesmo*” (King, 2014b, p. 388).

É conveniente a interpretação de que o maior medo de Beverly está na figura paterna, conectada aos tipos de agressão que ela sofre enquanto criança e pré-adolescente. Quando Al bate em Beverly, a narrativa muda de foco em relação à ameaça apresentada, e a Coisa torna-se, em realidade, o próprio pai da garota. A insalubridade da cidade de Derry pode ser vista

dentro da casa de Beverly em uma concepção menor, mas de alta intensidade. O local assombrado torna-se o próprio lar, enquanto o monstro é o “pai de família”, o que é reconhecido como uma visão contemporânea e adaptada de elementos do Gótico ao horror pós século XVIII, como discutido por Botting (1996).

O infamiliar de Beverly Marsh está na relação com o pai, já que ele realiza ações que não condizem com a concepção popular de amor paterno, e isso causa estranhamento (e preocupação) tanto na personagem como no leitor. Essa relação leva Beverly a viver em constante estado de dúvida e culpa sobre, afinal, o que é amor e o que pode ou não desejar ao próprio pai.

Ele se inclinou por cima do ralo, e ela precisou morder o lábio para não gritar um aviso... e uma outra voz falou dentro dela, uma voz terrível que não podia ser parte dela; sem dúvida era a voz do próprio demônio: *Deixa que pegue ele, se quiser. Deixa que puxe ele pra baixo. Já vai tarde.*

[...]

Ela sentiu amor por ele. *Eu nunca bato em você quando você não merece, Beverly,* ele disse uma vez quando ela gritou que uma certa punição foi injusta. E isso devia ser verdade, porque ele *era* capaz de amar (King, 2014b, p. 389).

Al Marsh é o lobisomem, a múmia e o leproso de Beverly, e associar a figura paterna a um monstro é característica do horror contemporâneo, pois há a adaptação da narrativa aos medos comumente discutidos nos séculos XX e XXI. Isso não significa que ameaças como essa não estavam presentes em passado mais distante, mas as discussões sobre o tema se intensificaram junto ao advento de pesquisas que envolvessem a Psicologia e a Psicanálise no início dos anos 1900, o que contribuiu para uma nova visão do vilão na ficção de medo.

O pavor de Stanley Uris surge enquanto se dedica a algo que ama: observação de pássaros. O garoto anda constantemente acompanhado de um livro com informações sobre aves, e gosta de procurar pelos animais enquanto caminha pela cidade. Em uma noite, enquanto no Parque Memorial, Stanley viu uma construção chamada de “A Torre da Água”, local em que entrou após perceber a porta do local se abrindo, sozinha. A curiosidade da criança a leva a explorar o mistério que circunda a Torre, e esse momento é utilizado por King para colocar em evidência o elemento Terror. As dúvidas de Stanley em relação aos barulhos escutados e à construção com a porta aberta causam ansiedade antecipatória em si e no leitor, o que explicita o princípio da ação do medo e a preocupação com o surgimento de uma ameaça. “Assim... se a porta não se abriu no vento, será que alguém a empurrou? Por quê? E parecia uma porta bastante pesada para fazer um barulho como aquele estrondo” (King, 2014b, p. 412).

Este momento da narrativa leva em consideração três elementos-chave da ficção de medo: vilão, ambiente e tempo (passado). A ameaça está prestes a surgir, o que é esperado pelo

leitor ao adentrar a Torre junto a Stanley; o local assombrado é construído desde quando o Parque Memorial é apresentado; e o tempo é importante por essa história ser lembrada pela personagem quando está sendo apresentada aos Perdedores. A situação não aparece no texto em ordem cronológica aos acontecimentos de Derry, mas é contada como uma lembrança de Stanley ao recobrar um passado não tão distante.

Após entrar na Torre e subir alguns degraus de escada, Stanley sente o cheiro de alimentos normalmente encontrados em um circo, como “pipoca, algodão-doce, bolinhos... e mais!” (King, 2014b, p. 413). Quando o garoto percebe que há sons de passos descendo em direção a ele, além de sombras na parede, ele reconhece o Horror e compreende a presença de uma ameaça no local. Aqui, o vilão se apresenta como um grupo de pessoas (talvez, até mesmo uma referência à “legião” de Regan McNeil), e diz a Stanley que quem está na Torre são os mortos, referência aos assassinados pela Coisa. Ao tentar fugir, a criança depara-se com a porta fechada, sem conseguir abri-la de forma alguma (algo comum a histórias de horror, especialmente em filmes *slasher*). Para se proteger, o garoto se agarra ao livro de pássaros que carregava, e começa a pronunciar o nome de diversas aves como se esse processo fosse capaz de derrotar quem estava com ele na construção. Mesmo não vendo quem o amedrontava, Stanley consegue se sair vitorioso ao perceber que a porta, de repente, é aberta (ainda que sem alguém a puxando), e foge em direção ao gramado do parque, sobre o qual chove. Depois de encontrar-se seguro, Stanley percebe que há alguém na Torre o chamando através do espaço da porta, mas ele não atende ao convite e vai embora do parque.

Para finalizar a exposição do medo de cada personagem protagonista de *IT*⁸⁹, convém mencionar as particularidades de Bill Dambrough. Mesmo que há alguns parágrafos tenha sido mencionada a fuga em que ele e Richie Tozier realizaram ao fugir da Coisa, torna-se necessário identificar como o temor de Bill encontra-se junto ao luto. Após a morte do irmão George, Bill vivencia a perda em um ambiente no qual os pais não lhe dão atenção, por eles, também, estarem em constante estado de tristeza. Bill por vezes sente-se culpado pela morte do irmão, já que George estava brincando com um barco que o irmão mais velho confeccionou e finalizou com parafina. Além disso, Bill apresentava-se impaciente por estar doente, acamado, o que contribuiu para o sentimento de culpa explorado ao longo do livro.

A Coisa se mostra a Bill não apenas como Pennywise, mas utiliza-se da imagem de George para assustar o garoto. Ao leitor, é revelado que uma situação de assombro aconteceu com Bill em um mês de dezembro, no quarto do irmão caçula, e isso também acontece tempos

⁸⁹ O medo de Mike Hanlon não será explorado nesse momento do texto, pois já foi abordado ao início do capítulo 2, ainda na primeira seção;

depois, quando o garoto se atreve a retornar ao mesmo cômodo. Ao ver um álbum de fotos antes pertencente ao irmão, Bill o retira do armário e o leva à cama que se encontra no local. Aqui, surgem sinais físicos de Terror, uma vez que, ao manusear o álbum, Bill ficou com “o coração batendo mais forte do que nunca” (King, 2014b, p. 242). Essa característica deve ser interpretada como um sintoma de ansiedade antecipatória, o que se prova necessária à sobrevivência do garoto com base no que acontece logo em seguida.

Conforme folheia o álbum, Bill chega à página que contém a última imagem, onde está uma foto de George, e é então que acontece o mesmo caso do mês de dezembro. A foto se move, com os olhos de George encontrando os do irmão e lançando uma piscadela sombria. “*Te vejo em breve, Bill. No meu armário. Talvez esta noite*” (King, 2014b, p. 243). Com o susto, Bill arremessa o álbum para longe de si, este que cai no chão e é aberto, magicamente, na página que o aterrorizou. Debaixo da foto de George, saía sangue, que começou a se espalhar pelo chão. Em fuga, Bill sai do quarto e não devolve o álbum ao armário.

Dias depois, Bill mostra o álbum a Richie, que percebe a falta da foto tão comentada pelo amigo. Agora, a última imagem mostrava a cidade de Derry há 28 anos, coberta por um tom preto e branco que bem expunha quão antiga era a “nova” lembrança. E então, assim como aconteceu com a foto de George, a velha Derry começou a se mexer, com a presença de dois garotos que seguiam em direção a um canal onde estava “um palhaço com o rosto de George Dembrough” (King, 2014b, p. 331). Os dois meninos na foto eram versões antigas de Richie e Bill, o que fez com que este último, em um momento de desespero, colocasse a mão dentro da fotografia na tentativa de salvar a própria imagem de uma “morte fotográfica”. Após ter o braço puxado por Richie, Bill encontrou-se com os dedos cortados, e a foto voltou a ser estática, sem a possibilidade de ser “invadida” novamente.

Bill olhou com seriedade para os anéis de band-aid nos dedos e depois para Richie.
 – E-E-Era o p-palhaço – disse ele. – E-Era o p-palhaço fingindo ser Gi-Gi-George.
 – Isso mesmo – disse Richie. – Assim como era o palhaço fingindo ser o mendigo doente quando Eddie viu.
 – O le-le-leproso.
 – Isso.
 – Mas é m-mesmo um p-p-palhaço?
 – É um monstro – disse Richie com voz séria. – Algum tipo de monstro. Algum tipo de monstro bem aqui em Derry. E está matando crianças (King, 2014b, p. 333).

O diálogo entre Bill e Richie expõe a flexibilidade da Coisa no que concerne a adaptar-se ao medo de quem a vê. Em questão simbólica dentro da literatura de horror, percebe-se a multiplicidade de fobias e o que cada uma é capaz de abrigar, o que vai além da simples identificação do objeto temido. Esta análise não dispõe de elementos capazes de afirmar que os medos de Mike e Richie direcionados a pássaros e lobisomens, respectivamente, são fobias,

mas é possível dizer que o pavor está na percepção do infamiliar. Acredita-se que, em qualquer situação, o humano temeria pela própria segurança ao ser atacado por um pássaro gigante ou por um licantropo parecido com o de um filme de horror, o que não permite que esses medos particulares, ao menos no caso das duas personagens citadas, sejam considerados fobias específicas. Isso também acontece em relação ao contato de Ben com Pennywise: torna-se assustador e preocupante estar em uma ponte, sozinho, enquanto um palhaço o encara com feição ameaçadora em um dia de inverno. Esse é um medo compreensivo até mesmo em alguém que não sofre de coulrofobia, pois a percepção de um homem vestido como palhaço, em um local deserto, e que caminha ameaçadoramente em direção a um andarilho solitário, é capaz de gerar Terror e Horror sem maiores dificuldades.

Quanto à personagem Eddie Kaspbrak, é viável conferir o medo excessivo de ficar doente com a relação complicada que o garoto mantém com a mãe, na qual se pode identificar a dependência de ambas as partes em ligação ao outro. Por essa ser uma seção sobre identificação do medo sem profunda consideração psicanalítica das relações familiares, torna-se errôneo realizar um trabalho aprofundado sobre a maneira como a Sra. Kaspbrak conduz a educação do filho, mas é possível afirmar que o medo específico do garoto advém da interação adoecida com a figura materna.

Considerações sobre o medo dentro da família também se fazem presentes no pavor que Beverly Marsh sente quando na presença do próprio pai. Os constantes abusos sofridos por Beverly constroem o medo excessivo que, mesmo em alta intensidade, a protege de situações perigosas. O medo atua como uma ferramenta de sobrevivência que se prova eficaz ao longo da vida da personagem, inclusive nos capítulos que a apresentam já como adulta. No livro, percebe-se como o medo é dotado de características que proporcionam ações de autodefesa, o que Beverly associa à raiva sentida pelo pai e a proporciona, ainda no fim da infância/início da adolescência, um momento de fuga que impediu Al Marsh de estuprá-la mais uma vez.

A porta da frente estava fechada com a tranca; ela tinha entrado pelos fundos. Uma das mãos trêmulas mexeu na tranca enquanto a outra girava a maçaneta sem resultado. Atrás dela, o pai berrou de novo; o som de um [...] animal. Ela girou a tranca e a porta finalmente se abriu. A respiração quente descia e subia pela garganta dela. Ela olhou por cima do ombro e viu-o logo atrás, esticando a mão, sorrindo e fazendo uma careta, com os dentes amarelos de cavalo parecendo uma armadilha naquela boca (King, 2014b, p. 882).

Por fim, cabe observar o medo de Bill Dambrough. O garoto tem aversão à ideia de ser o responsável pela morte do irmão, ainda que não o tenha matado. Bill acredita que, de alguma maneira, “mandou” o irmão à fatalidade no dia chuvoso, e por essa razão carrega uma culpa que não deveria experimentar. A personagem atribui a si a responsabilidade de matar a Coisa, o

que acredita ter conseguido, junto aos outros Perdedores, enquanto criança no ano de 1958 (o que se prova falho quando as personagens retornam adultas a Derry, em 1985, com o mesmo objetivo).

Bill é um garoto tomado pelo luto, pela raiva e, é claro, pelo medo. Na idade adulta, ele se torna um escritor de livros de horror, e na arte encontra ferramentas para lidar com os temores da realidade racional. É interessante que, em uma aula de Literatura na universidade, ele questiona se todas as histórias devem ser lidas através de um viés sociopolítico já que, se for bem escrita, esse fator já estará presente nela de qualquer forma. À personagem, a importância da estrutura narrativa está em primeiro plano, o que infere a necessidade de compreensão do talento do autor e a receptividade do leitor ao universo das ficções.

A opinião de Bill sobre a necessidade de histórias serem “*histórias*” (King, 2014b, p. 128) reflete muito sobre o constante processo da crítica literária, inclusive a brasileira (como visto anteriormente), de desconsiderar a importância da ficção do medo por lidar principalmente com o fantástico. Esse capítulo buscou expressar que o medo pode ser elemento-chave de uma forma ficcional, e é na fantasia que ele propõe reflexões antes erroneamente limitadas a romances de cunho majoritariamente realistas. O horror causa medo enquanto trabalha com alegorias, o que King⁹⁰ (e, aparentemente, Bill Dembrough) consideram um atributo óbvio da Literatura. Em uma ficção de horror, também deve-se prezar pela construção narrativa, o que considera o talento do artista e como o medo foi trabalhado na ficção. Uma vez que todos esses elementos tenham sido observados, é possível realizar uma análise que preze pela importância do medo nas artes e pela existência do horror em meio aos gêneros literários.

⁹⁰ KING, Stephen. *Danse Macabre*. Londres: Hodder, 2012.

3. INTERPRETAÇÕES DA LITERATURA DE MEDO CONTEMPORÂNEA

A leitura de narrativas de horror causa reflexões acerca das relações estabelecidas entre as personagens de uma história, o que leva o leitor a perceber nuances que vão além da conexão entre as personagens inocentes e os vilões que as perseguem. Além dos elementos já descritos nos capítulos anteriores em referência aos estudos de Júlio França e Oscar Nestarez (vilão, local e passado) (2022), faz-se pertinente a observação do trauma enquanto uma possível característica-base que pode ser atribuída à literatura de horror contemporânea, porém, com maior foco no trabalho de Stephen King. Para que tal ideia seja desenvolvida, será necessária a reunião de referências sobre o tema “trauma” junto a narrativas de horror em que tais estudos possam ser identificados e exemplificados. A partir de tais considerações, será possível analisar a obra de King como essencial à compreensão e interpretação da literatura de medo contemporânea e respectivas teorias, com foco no trauma, vinculado ao elemento passado, enquanto elemento-chave das narrativas do autor.

Stephen King trabalha com o trauma em suas narrativas, e isso é perceptível tanto em contos como em romances. Ainda que, nesta seção, não caiba a análise de todos os textos produzidos pelo autor, é possível que alguns sejam discutidos enquanto representantes de um grupo maior no qual o trauma esteja presente como um dos pontos chave para a interpretação literária. Um dos contos que possibilita a discussão proposta é “O Bicho-Papão”, publicado na coletânea *Sombras da Noite* (2008).

No conto mencionado, o leitor acompanha uma conversa entre Lester Billings e Dr. Harper. O primeiro é um homem atormentado pela morte dos três filhos e que, ainda que não os tenha matado, acredita ser responsável pelo que ocorreu com todos; o segundo é um médico psiquiatra, e tal identificação é possibilitada por três fatores: o título “Dr.” que sempre precede o nome do homem, a presença de um divã no consultório e o auxílio regular de enfermeira no local. É possível que algumas interpretações vejam Dr. Harper como psicanalista, e não médico psiquiatra, mas a presença da enfermeira é capaz de caracterizar o espaço enquanto clínica médica. Billings decide contar toda a história que o atormenta a Harper, com a afirmação de que o assassino das crianças foi o “Bicho-Papão”, e que ele vive escondido nos armários. Essa observação é o que faz o paciente demandar ao médico que abra o armário do consultório, para ver o que (ou quem) está dentro do móvel, o que é provado ser apenas o espaço em que Harper guarda uma capa de chuva e um par de galochas (com um exemplar de jornal dentro de uma delas).

A primeira criança a morrer foi Denny, em 1967. O garoto sempre chorava bastante na hora de dormir. Inicialmente, ele repetia a palavra “luz” constantemente, mas posteriormente passou a apontar para o armário e dizer “Bicho-papão”. Um dia, durante a madrugada, o casal acordou e descobriu que o garoto estava morto, ensanguentado e de olhos abertos. A morte do garoto foi atribuída a um mal súbito comum em crianças pequenas, a “morte no berço” (p. 139), mas Billings explicita que havia algo de errado no local quando encontrou o corpo do filho: “A porta do armário estava aberta. Não muito. Só uma fresta. Mas eu sei que tinha deixado fechada, entende?” (King, 2008, p. 139).

Após a morte do garoto, a outra filha do casal, Shirl, ocupou o quarto vago. Billings possui a necessidade de não ser superprotetor com os filhos, e isso pode ser percebido como consequência de ações que ocorreram quando era criança e que o acompanham até então. “Quando eu era garoto, minha mãe costumava me levar à praia e gritar até ficar rouca. ‘Não vá para tão longe! Não vá para aquele lado!’ [...]. Agora não consigo nem chegar perto da água. É verdade. Sinto cólicas se me aproximar de uma praia”. (King, 2008, p. 139-140). Percebe-se aqui uma consequência na fase adulta de traumas desenvolvidos na infância, e ao longo do conto é possível identificar como diversas falas da personagem são consequência de repreensões advindas do passado. Em continuação à história de Shirl, um dia ela chora bastante e Billings verifica o que houve. A criança está no quarto, assustada, mencionando o “Bicho-papão” e algo semelhante a “garra”, com a porta do armário aberta, mas não completamente. Tempos depois, ela é encontrada morta no berço (em 1971), com diagnóstico posterior de convulsão cerebral. “Seus olhos se pareciam com o que a gente vê em animais empalhados, brilhantes e medonhos, como mármore, e me diziam ele me pegou, pai, você deixou ele me pegar, você me matou, você o ajudou a me matar...” (King, 2008, p. 142).

Pouco tempo após a morte de Shirl, a esposa de Billings engravida e tem um novo bebê, Andy, nascido ao final de 1972. Com a morte dos dois primeiros filhos, Billings torna-se cauteloso com o que pode haver dentro de armários, a ponto de preferir deixar as botas no chão da casa do que no local adequado para guardá-las. “Muito bem, e se aquela coisa estiver lá dentro? Toda encolhida e pronta para saltar no momento em que eu abrir a porta?” (King, 2008, p. 145). Andy dormia no mesmo quarto que os pais, pois Billings tinha medo que o garoto morresse no quarto que as outras crianças ocuparam. É interessante como a personagem até mesmo menciona a ideia do trauma ao conversar com Dr. Harper, dizendo que há especialistas que desmotivam a dinâmica do quarto da criança ser compartilhado com os pais, pois pode gerar traumas conectados ao ato sexual dos adultos realizado no mesmo espaço. De qualquer forma, Andy foi transferido para o outro quarto, e em uma noite na qual estavam apenas a

criança e o pai em casa, diversas ocorrências misteriosas se sucederam no local (barulhos, objetos encontrados quebrados, portas que se abriram sozinhas), incluindo a criança mencionando o Bicho-papão e pedindo para ficar com o pai. Sem atender ao pedido do filho, após uma hora Billings escutou barulhos incomuns saindo do quarto do bebê, o que o levou a ver o filho ser assassinado por “algo com ombros horivelmente caídos e uma cabeça de espantalho”, com “cheiro semelhante ao de um rato morto numa garrafa de refrigerante” (King, 2008, p. 147). Após ver o filho ser morto, Billings saiu e foi a uma lanchonete, voltando horas depois e observando que, além do cadáver observá-lo, a porta do armário estava parcialmente aberta.

Ao terminar de contar a história, Billings é aconselhado por Dr. Harper a conversar com a enfermeira e reservar horários em dois dias na semana para que o assunto possa ser mais bem trabalhado. O profissional diz que a culpa que o paciente sente pode ser analisada, mas que ele precisa querer que ela seja resolvida para que o processo funcione. Ao sair do consultório e perceber que a enfermeira não estava no balcão para marcação de consultas, Billings retorna à sala de Harper para contornar a situação, mas se depara com um espaço vazio. A porta do armário começa a se abrir, com o Bicho-papão dizendo “tão bom” enquanto arrasta os pés no chão, segurando a máscara do Dr. Harper (King, 2008, p. 148).

Os estudos psicodinâmicos são interessantes à interpretação do conto de King não apenas pela presença de uma clínica psiquiátrica na história de Billings, mas principalmente por considerações que a narrativa trás acerca do trauma enquanto elemento-chave à compreensão do caso da personagem. Freud (2014) fala sobre o trauma enquanto um ponto específico do passado ao qual uma pessoa realizará constante retorno, o que a impossibilita de ter maior foco em ações do presente ou do futuro quando algo relacionado ao trauma é invocado. O autor diz que as chamadas “neuroses traumáticas” apresentam sintomas com referências ao período em que o trauma foi instaurado, o que é referido como “fixação” (Freud, 2014, p. 366). Ele também explicita que a fixação não acontece apenas em casos de neurose, como ocorre com o luto, em que a volta ao passado torna-se incessante, mas não corresponde necessariamente a um caso clínico anteriormente identificado.

Em adição à ideia do trauma, Freud afirma que há situações que impedem a pessoa de continuar as atividades corriqueiras, a ponto de prender o ser no passado sem que ele perceba conexões das ações com o agora ou o depois. Assim, identifica-se que, sem acompanhamento profissional adequado, é difícil que pessoas que passaram por eventos traumáticos livres-se deles, o que fará com que diversas situações do presente (ou do futuro) sejam prejudicadas pela constante conexão a algo do passado. Retomando a referência a Jung (*apud* Kalsched, 2013), o

trauma não tratado passará por um processo de dissociação e será conectado a diversos pontos que, de alguma forma, lembrem a base do acontecimento traumático, mas que servirão apenas como pequenos esconderijos para que o verdadeiro problema se mantenha seguro. Dessa forma, ao evitar características que remetam a uma situação de trauma, o ser tem a percepção de que está livre do passado, mas não está, uma vez que o evita e direciona o próprio olhar a objetos de menor importância no que concerne a resolução de conflitos internos.

Em “O Bicho-Papão”, a personagem Billings associa os eventos traumáticos relacionados a morte dos filhos a um ser de cunho imaginário, expressando inquietação ao olhar o armário do médico e pedindo para que o profissional verbalize o que há dentro do móvel. A fixação no objeto armário vem da percepção de que aquele presente no quarto dos filhos sempre esteve entreaberto quando cada uma das crianças morreu, como se ali estivesse o portal à morada do monstro assassino. Em perspectiva literária, com foco no horror, é viável a preocupação da personagem, já que o leitor realmente espera pela revelação de uma criatura grotesca que deseja destruir a família de Billings. Porém, em visão psicodinâmica, observa-se que Billings está se direcionando a um objeto de fixação que não abriga o verdadeiro motivo pelo qual as situações traumáticas aconteceram, que é a provável fragilidade da saúde dos três filhos. O homem está preso ao passado e não consegue ater-se à percepção de um futuro em que as crianças não estejam presentes, e conferir a razão das mortes a uma criatura que vive no armário parece mais suportável do que admitir a existência de uma possível enfermidade que acometeu a todas.

Existem explicações racionais para os acontecimentos na família de Billings, mas a personagem decide ignorá-las para colocar o Bicho-Papão em primazia. De acordo com os médicos da narrativa, a morte da primeira criança, Denny, deu-se de forma súbita, o que o conto apresenta como “morte no berço” (King, 2008, p. 139)⁹¹. A segunda foi Shirl, a única menina dentre os filhos, e que faleceu por conta de uma convulsão cerebral, o que é questionado por Billings enquanto conta sobre a volta para casa após a autópsia do corpo da filha: “Sei que uma criança não tem convulsões porque o seu cérebro simplesmente pifou. Você pode assustar uma criança até que ela tenha convulsões. E tive que voltar para casa onde *a coisa* estava” (King, 2008, p. 142). Por fim, a terceira morte foi de Andy, a qual foi observada por Billings com mais

⁹¹ O mal súbito ao qual o livro se refere pode ser mais bem compreendido como Síndrome da Morte Súbita do Lactente (SMSL), termo utilizado pela Sociedade Brasileira de Pediatria (SBP). Mais informações podem ser encontradas em SOCIEDADE BRASILEIRA DE PEDIATRIA. *Síndrome da morte súbita do lactente*. Documento científico: Departamento Científico de Medicina do Sono. N°4, outubro de 2018. Acessado em 21 de janeiro de 2025. Disponível em: https://www.sbp.com.br/fileadmin/user_upload/20226d-DocCient_-_Sindrome_Morte_Subita_do_Lactente.pdf;

proximidade, já que o homem entra no quarto após escutar os gritos da criança e a vê sendo chacoalhada fortemente, com a criatura a segurando pelos ombros e a maltratando. Considerando que os movimentos de Andy possam ser conectados a uma convulsão cerebral, pode-se inferir que a causa da morte do garoto talvez seja igual a de Shirl, mas essa informação não é explicitada pelo texto.

Em “O Bicho-Papão”, King apresenta o medo, a fobia (medo excessivo do que pode haver dentro dos armários) e o trauma, promovendo ao leitor não apenas a experiência do Terror, do Horror e da Repulsa, mas também a reflexão acerca do psicodinamismo que a história abriga. O texto de King apresenta um conjunto de situações que moldaram o comportamento de Billings em direção a um pensamento de culpa e sofrimento, e é preciso considerar, também, as falas da personagem que não estão exatamente relacionadas à morte das três crianças. Billings apresenta ao médico o trauma instaurado pela relação que tinha com a própria mãe em momentos que iam à praia, o que o faz sentir-se mal quando precisa repetir tal ação. Além disso, a personagem constantemente apresenta pensamentos que levam o leitor a considerá-lo um conservador fanático por controle, mas é perceptível que tais opiniões são resultantes de eventos traumáticos que se sucederam com Billings ao longo da vida, o que envolve até mesmo a relutância em permitir-se explorar a própria sexualidade de forma livre, pois isso o levaria a “coisas sujas” (King, 2008, p. 140).

O medo de Billings com *a coisa* que vive nos armários apenas direciona a atenção da personagem a elementos que ele associou às situações traumáticas, mas que não são a base dos problemas a serem analisados. Com isso, a personagem foca na criação de monstros irreais que sejam capazes de justificar o próprio incômodo, mas que não serão suficientes para a recuperação de seu presente e futuro. O Bicho-Papão, em realidade, (talvez) não existe. “Comecei a achar que talvez se você pensar numa determinada coisa por tempo suficiente e acreditar nela, ela se torna real. Talvez todos os monstros que tínhamos medo quando éramos crianças [...], talvez eles fossem reais” (King, 2008, p. 145). O monstro de Billings é uma junção de traumas, e ele não será derrotado enquanto a base que o criou não for identificada, compreendida e superada. Freud, ao falar sobre pacientes que desenvolvem neuroses a partir de um evento traumático, argumenta que o processo mental causado pelo trauma é “econômico”, já que uma situação ocorrida em um pequeno espaço de tempo é capaz de causar consequências que duram por um longo período.

Com efeito, a expressão “traumática” não tem outro sentido que não esse, econômico. Chamamos assim uma vivência que, em curto espaço de tempo, traz para a vida psíquica um tal incremento de estímulos que sua resolução ou elaboração não é

possível da forma costumeira, disso resultando inevitavelmente perturbações duradouras no funcionamento da energia (Freud, 2014, p. 397).

Essa explicação sobre o trauma e a volta ao passado pode ser ligada aos estudos do Gótico que assumem o “passado fantasmagórico” como um dos elementos-chave desse tipo de ficção (França, 2022, p. 22). Essa característica pode ser estendida ao horror e compraz a volta do passado ao presente em forma monstruosa, com um ser maléfico (vilão) capaz de alterar a perspectiva do agora. No Gótico de Walpole é possível identificar a volta do passado enquanto uma ação que foi realizada e que deve ser desfeita, o que não caracteriza um trauma de *Manfredo*. Da mesma forma, vê-se Victor Frankenstein sendo perseguido por uma criatura que representa uma ação do cientista (a criação da vida, o limite ultrapassado), além da inferência de que tal ato foi realizado por consequência de um trauma da personagem (a morte da mãe).

No Gótico, considerar as ações que retornam é como observar um ato de vingança que cai sobre as personagens, já que elas estão sendo assombradas por conta de algo que realizaram em algum contexto indevido. Essa perseguição pode ser tanto por conta de algo realizado pelas próprias personagens ou pelos antepassados que as inseriram no contexto em que se encontram (França, 2022). Pensando no horror literário, as consequências de ações do passado também voltam para assombrar as personagens, mas percebe-se o trauma de forma mais evidente em meio a esse passado que não vai embora. O trauma costuma estar associado a algo que foi realizado contra algo ou alguém e que acompanha personagens que, de alguma forma, sofrem com a ação. Nesse caso, vê-se uma situação em que as personagens se encontram sem poder sobre o ato cometido, já que elas são/foram vítimas de um algo que não gostariam que tivesse acontecido. Por vezes, há a identificação do trauma enquanto parte de uma ação da personagem, mas como o ato tornou-se um evento traumático, ela é (também) interpretada como vítima.

Em exemplo ao trauma na literatura de horror é possível realizar uma breve interpretação do conto “Candyman”⁹², de Clive Barker. Presente no quinto volume da coleção *Livros de Sangue*, a história acompanha um breve período da vida de Helen Buchanan, estudante universitária que está escrevendo uma tese sobre a arte em meio à vida urbana, mais especificamente sobre pichações. Maravilhada pelas marcas nos muros do “Conjunto Habitacional da Spector Street” (Barker, 2023, p. 25), Helen tem a oportunidade de conhecer um dos apartamentos abandonados de um dos prédios, graças ao auxílio de uma moradora chamada Anne-Marie. Ao entrar no imóvel, a pesquisadora fica obcecada pelo local, com a presença de tantos nomes, mensagens e imagens nas paredes. O apartamento abandonado

⁹² Originalmente publicado em 1985 como “*The Forbidden*”, “O proibido” em tradução livre;

contava com muito material para o trabalho de Helen, e ela se interessa bastante por uma pintura feita ao redor da porta de um quarto, na área interna: uma grande cabeça cuja boca era a porta, com detalhes feitos em *spray* que correspondiam a um trabalho minucioso. “Havia algo irritantemente *específico* nos detalhes das sobrancelhas e nas linhas ao redor da boca escancarada; na cuidadosa representação daqueles dentes perversos” (Barker, 2023, p. 32). Não satisfeita com apenas uma visita, Helen passa a frequentar o conjunto habitacional com certa frequência, já que as paredes pareciam muito ricas em conteúdo para serem fotografadas em uma única sessão.

Em uma das visitas ao então campo de pesquisa, Helen torna-se ciente de crimes que ocorreram contra os moradores do local. Anne-Marie conta à estudante sobre o corpo de um vizinho que foi encontrado na sala do próprio apartamento, mutilado em diversos pedaços; outro dia, uma das senhoras que moravam no complexo informou Helen sobre um rapaz, também morador do espaço coletivo, que foi encontrado no chão de um banheiro público próximo de onde morava, com o pênis mutilado e jogado no vaso sanitário. Esse jovem, com idade aproximada a vinte anos, possuía alguma deficiência intelectual que o impossibilitava de comunicar-se de forma eficaz, e por isso não pôde descrever quem o atacou. É interessante como Helen, ao decidir investigar sobre o complexo e os crimes do local, se depara com diversas pessoas relutantes a informá-la sobre os casos que pesquisa. É como se, de alguma forma, todos quisessem esconder a verdade que conheciam, e até Anne-Marie começou a evitar conversar com Helen, querendo que ela não a procurasse mais.

Há uma frase que está escrita ao longo de algumas paredes do conjunto habitacional, incluindo no quarto com a imagem da cabeça com a porta no lugar da boca: “um doce para um doce” (p. 33). Essas palavras ganham significado dias depois, após Helen descobrir que Kerry, filho de Anne-Marie, foi assassinado com um corte na garganta. Não é realizada a identificação do assassino, mas a estudante descobre quem cometeu o crime enquanto era realizado o “cortejo fúnebre” do garoto ao longo da Spector Street (p. 63). Ela decide voltar ao conjunto habitacional para verificar se no apartamento apresentado por Anne-Marie ainda havia um cachorro preso, este que ela encontrou na última vez que foi ao local, mas não pôde entrar pois estava trancado (viu o animal através de uma janela). De forma curiosa, a porta do apartamento estava aberta, e Helen viu que o cachorro não estava lá. Atraída pela pintura da cabeça gigante na porta do quarto, a personagem se direciona até o local para dar uma última olhada na parede pintada, e é então que o medo é instaurado: ela encontra diversos doces “embrulhados em papel reluzente” (p. 65) no colchão do cômodo, acompanhados de várias lâminas ensanguentadas. De repente,

um homem entra no quarto, e é nesse momento que Helen conhece Candyman, o assassino que atormentava Spector Street e cuja existência era sabida pelos moradores, mas nunca comentada.

Candyman é o homem correspondente à pintura que Helen tanto admirou na parede do quarto abandonado. De origem sobrenatural, ele aparece à estudante para que ela perceba que o assassino é real, e que os escritos nas paredes do complexo habitacional, como “um doce para um doce”, não são meras frases soltas, sem um objetivo. Percebe-se que as pichações e pinturas do complexo, em especial as do apartamento abandonado, mantém a existência de Candyman na mente dos moradores, o que impossibilita que ele morra. A aparência do homem (também referido no conto como “demônio”) é de pele brilhante em cor amarela, lábios em tom azul claro e um terno cheio de costuras reparadoras. Para completar a descrição da personagem, há um momento em que Candyman revela o próprio tronco, de aspecto decrépito, tomado por uma colmeia cheia de abelhas que se entranhavam na carne do corpo. Ele a seduz com a promessa de uma morte que será lembrada, o que dará a ela mais reconhecimento e, até mesmo, fascínio, do que se continuar a levar a vida comum que segue há anos.

Helen foge, correndo em direção à fogueira em que o corpo de Kerry será queimado, o que não proporcionaria maiores investigações sobre a morte do garoto e, conseqüentemente, a revelação pública da existência do assassino. Ao tentar resgatar o cadáver da fogueira montada em um pátio da habitação, Helen se vê presa dentro da pira, surpresa por ser abraçada por Candyman. Quando não obteve mais forças para tentar se desvencilhar dos braços da criatura sobrenatural, aceitou a própria morte, com o acalento de que poderia ser lembrada no futuro, uma figura a assombrar todos que um dia comentassem sobre ela. A fogueira, afinal, não havia sido montada apenas para a cremação de Kerry, e foi parte de um plano construído por todos os moradores de Spector Street. “Eles tinham estado ali o tempo todo: aguardando, as luzes apagadas nas casas e as lâmpadas quebradas ao longo de todos os corredores. A conspiração final” (Barker, 2023, p. 73).

A leitura do conto de Barker propõe a discussão de que os habitantes do conjunto habitacional da Spector Street não querem falar sobre o assassino que eventualmente aparece no local, e estão dispostos a fazer com que aqueles que saibam sobre ele, desapareçam. Isso fica evidente na presença dos doces no colchão do quarto abandonado, como uma espécie de presente utilizado para a invocação de Candyman (“um doce para um doce”). Aqui, verifica-se a presença de um passado que retorna constantemente à vida dos moradores, o que instaura um trauma sobre o qual nunca se fala. A possibilidade de enfrentamento parece ser mais do que os moradores conseguem suportar, e aqueles que tentam discuti-lo são assassinados, o que parece ser a motivação de todos os crimes narrados. A simples dúvida já é suficiente para que o trauma

seja retomado, e uma vez que ele é capaz de lembrar eventos que foram escondidos, é sempre necessária uma nova fogueira para aqueles que o tentam enfrentar. Barker proporciona à literatura de horror a necessidade do conflito, o olhar introspectivo que alcançará o trauma escondido, dissociado, mas que deve ser analisado.

O horror de Barker não é de forma alguma um escapismo do mundo em que vivemos. É uma confrontação, um questionamento de nossa banalidade. É uma aventura por territórios proibidos e tabus que a humanidade procura desesperadamente esconder sob o véu da pretensa normalidade e civilização. Aqui não se trata de usar a ficção como uma fuga, mas sim como uma forma de enfrentamento. Um doloroso, mas necessário, enfrentamento de nós mesmos. De quem somos e do que somos feitos (Larocca, 2022, p. 18).

É possível estender ao horror de Barker a observação que França realiza sobre o passado no gótico de Edgar Allan Poe, pois abarca “a fantasmagoria do passado: eventos pretéritos traumáticos que interferem no comportamento das personagens no presente e o condicionam” (2022, p. 41). O receio das senhoras da Spector Street em conversar com Helen é consequência presente de um trauma passado, mas é interessante como Barker não revela, afinal, que evento traumático ocorreu. Por mais que exista a explicação dos assassinatos, não há a informação de algum evento-base que gerou essa constância de crimes, e nem mesmo a informação da primeira aparição de Candyman na vida dos moradores. O que resta ao leitor é a inferência, o que pode levar até mesmo a um trabalho de cunho sociológico sobre os traumas vivenciados por comunidades pobres em conjuntos habitacionais abandonados pelo Estado.

Como informado anteriormente, *Livros de Sangue* é um conjunto de contos de Clive Barker, publicados em seis volumes, com histórias que exploram o horror a partir do corpo em posição central. Ao início do primeiro volume, o leitor compreende que todos os contos são narrados pelos espíritos de quem já habitou o mundo racional, mas que agora estão em outro plano e sentem a necessidade de contar os próprios feitos. Um livro de sangue é aquele escrito em pele humana, que marca a carne a partir de cortes, e que causa dor ao receptáculo escolhido. O corpo enquanto papel propõe significado ao trauma no horror, pois representa o mal que fica encrustado, que não sai, mas que precisa ser observado. Todos os espíritos que sentem a necessidade de escrever no livro de sangue possuem algo que os acompanha, seja uma história de algo ruim que sofreram ou que causaram. Em Barker, percebe-se o trauma junto à violência, à culpa e ao prazer, e a exposição dos contos é o processo de olhar cada machucado para que, a nível psicodinâmico, seja possível conviver com os fatos passados em tempo limitado.

Vê-se Barker trabalhando na ficção com um psicodinamismo que Freud havia apontado em nível teórico, com a ideia de que a leitura do livro de sangue consiste na percepção do próprio ser (Badley, 1996). Toda a construção do livro consiste em um trabalho de alegorias,

com os elementos do corpo representando conceitos: “a carne se torna palavra, o texto se torna ferida, a parte se torna o todo e o cliché é encarnado” (Badley, 1996, p. 90). Ao leitor de Barker que procura informações sobre o trauma enquanto elemento-chave de cada escrito no livro de sangue, é imprescindível a atenção logo ao texto inicial do primeiro volume, com a história sobre um jovem chamado McNeal sendo utilizado como um livro de sangue. Os textos escritos na personagem devem ser lidos por Mary Florescu, pesquisadora do sobrenatural e respectivas manifestações, mas o narrador propõe a seguinte observação: a leitura deveria acontecer apenas depois que as feridas “se tornassem crostas e cicatrizes” (Barker, 2020, p. 34). Isso é representativo quando se observa que, ao cicatrizarem, os traumas antes frescos estariam prontos para serem discutidos, e que a cicatrização se dá a partir da identificação e superação daquilo que, um dia, prendeu o ser a um passado (quase) eterno.

Linda Badley (1996) afirma que as narrativas de Barker possuem foco em grupos sociais e discussões comumente marginalizadas pela sociedade, e o termo “sangue” (p. 74) nas capas da coleção de contos funcionaram como artifício para atrair o público que procura pelo *gore* na ficção de horror. Ao abordar temas usualmente polêmicos (como políticas de urbanização e questionamento da religiosidade), Barker propõe ao leitor a reflexão de que o sangue não é apenas um líquido no corpo, mas o elemento de resposta aos traumas que a sociedade encurte em grupos em constante situação de exclusão.

Aos estudos do psicodinâmico na literatura, Barker é apresentado como um autor que, ao utilizar-se da violência, do sadismo e do erotismo de forma explícita, dá ao leitor não apenas o medo do horror literário, mas a oportunidade de um trabalho introspectivo. Se o horror deve suscitar o medo, é necessário compreender que diversos eventos da vida do leitor são retomados junto à emoção. E, uma vez que o medo é comumente repreendido, é compreensível que várias situações reprimidas ressurgam junto à leitura de uma narrativa de horror. Em *Livros de sangue*, desde a concepção acerca de como esse tipo de livro é produzido (em carne humana), tem-se a externalização de ações violentas que o humano sofreu e gerou traumas até aquelas que muitos gostariam de colocar em prática, mas reprimem por questões éticas. Em Barker está presente “o horror enquanto processo, pulsão e êxtase” (Ribeiro, 2021, p. 17), com a reflexão sobre as próprias vontades (incluindo a libertação de um trauma) como algo que move a leitura de quem se aventura pelo horror. A apreciação do horror está no medo advindo das situações relacionadas às personagens da narrativa e, também, do medo de uma autopercepção que desenterra traumas e conflitos que ainda não foram cicatrizados no livro de sangue. Em referência aos esconderijos mencionados por Freud, se torna conveniente o título de um texto

escrito por Paula Febbe, em referência à obra de Clive Barker: “O que você escondeu hoje?” (2022, p. 17).

No escrito de Febbe (2022), a autora relaciona o trabalho de Barker com a atração do humano em compreender o que é a perversidade, essa que é definida a partir da organização social em que os povos se encontram. Se não houvesse a preocupação com o conceito ético de vivência em comunidade, não seria viável ver o perverso enquanto algo real, já que ele representa algo intrínseco à profundidade humana e seria tratado como simples ação cotidiana. “Tão profundo que só é possível reconhecer que algo é carregado de tal perversidade quando esse é contado ao outro, comunicado, e este outro o inclui no entendimento de uma ordem social sobre o que é ou não aceitável dentro daquela sociedade” (Febbe, 2022, p. 19).

Vê-se Barker trabalhando com a maldade em “Candyman”, com a necessidade que os moradores da Spector Street possuem em manter o vilão vivo e em segredo. É possível identificar Candyman como a perversidade daqueles moradores, e que não pode ser ignorado pois faz parte de cada personagem, mesmo que elas não gostem de admitir (como ocorre com uma das senhoras que se sente acanhada ao conversar sobre os crimes do conjunto habitacional). O vilão é a personificação da perversidade dos moradores, relacionada até mesmo ao que Poe chamou de *perverseness*, como visto anteriormente. O “demônio da obstinação” de Poe está representado no Candyman de Barker, com a impulsividade na realização daquilo que é considerado errado em uma sociedade regida por preceitos éticos.

O trauma em Barker aparece junto à perversidade, à repreensão e ao medo, além da possibilidade de se verificar a vaidade, afinal, a personagem Helen é seduzida com a promessa de uma morte mais significativa que a própria vida. O leitor de horror é capaz de se identificar com esse viés da escrita em associação à realidade comum e à alta necessidade diária de produção laboral, o que pode fazê-lo refletir sobre a possibilidade de ter uma morte mais louvável que a vida monótona exigida pela sociedade em que se encontra. O trauma de uma vida sem as conquistas almejadas acompanha grande parte dos leitores (e escritores), tornando-se um evento com o qual se deve conviver sempre. A revolta com essa realidade é externalizada no horror, e, talvez, a proposta de Candyman a Helen não seja tão irreal quanto parece.

Aqui, procurou-se estabelecer um paralelo entre um conto de Stephen King e outro de Clive Barker para a exemplificação do trabalho com o trauma no horror. A escolha dos escritores está no foco da escrita dos séculos XX e XXI, considerando que são comumente associados a estudos que tratam do medo na literatura contemporânea. Para a continuidade da discussão, serão evidenciadas mais características da obra de Stephen King, considerando romances e contos.

3.1 O HORROR NA OBRA DE STEPHEN KING

É importante mencionar que o trauma atinge não apenas aqueles que passaram por um evento específico, pois também influencia o contexto social em que essas pessoas se encontram, como apontado por Johnny Roberto Rosa (2018). O autor utiliza-se dos estudos freudianos para afirmar que consequências de eventos traumáticos podem se estender a pessoas que não passaram pela situação específica, mas que são afetadas por um processo de identificação coletiva. Vendo o trauma como uma situação do presente (pois não vai embora), Rosa justifica o trauma como algo vivenciado em coletividade uma vez que “não existem memórias individuais sem experiência social, e não existem memórias coletivas sem a participação de indivíduos na vida comunitária” (2018, p. 294). Assim, tem-se o contexto social alterado por violências direcionadas àqueles que dele participam, e é possível identificar essa estrutura sendo explorada na escrita de King.

Freud (2012) descreve o luto enquanto o estado do ser após uma perda, esta que pode ser de uma pessoa ou de algo perceptivelmente importante, conceitual, que ocuparia a posição dessa perda. O autor diz que, ainda que sejam identificáveis sinais semelhantes à melancolia nas pessoas acometidas pelo luto, elas não devem ser tratadas como pacientes em direção a um diagnóstico clínico, já que os sintomas da perda devem ser considerados passageiros. Em complemento, ele diz que a melancolia é vista como uma profunda falta de interesse pelo mundo, com a pessoa sentindo-se abatida e sem amar, com constantes pensamentos desfavoráveis ao próprio ser. Para o psicanalista, mesmo que o luto e a melancolia apresentem reações similares, há a diferença no que condiz à autodepreciação, pois essa é uma característica do melancólico, não de quem está desmotivado por conta de uma perda. Sobre a melancolia, vale a informação de que se trata de um luto extremo, incapacitante, capaz de gerar uma psicose. É um luto patológico, diferente do contexto informal no qual a palavra melancolia é utilizada na atualidade, como uma espécie vaga de tristeza.

O horror explora todos os pontos mencionados por Freud no que concerne as características do luto e da melancolia, com a exposição de personagens que se encontram desmotivados a viver após a perda, geralmente violenta, de algo ou alguém. Recuperando o conto “O Bicho-Papão”, faz-se interessante mencionar a adaptação cinematográfica que ele recebeu em 2023, chamada *The Boogeyman* (mesmo título do conto em língua inglesa). O longa-metragem, dirigido por Rob Savage, não segue a mesma narrativa do conto original, mas mantém o trauma em posição central, assim como o texto de King. A história acompanha a família Harper, composta pelo psicólogo Will e suas filhas, Sadie (adolescente) e Sawyer

(criança). Ao longo de toda a trama, há um mistério que envolve uma criatura que habita a escuridão e se esconde dentro dos armários, assim como é apresentado pelo conto de King. Porém, em adição a essa tensão, está a incapacidade de Will de conversar com as filhas sobre a morte da esposa, algo recente e que desestabilizou a dinâmica familiar. A partir dessa ideia inicial, o filme segue a obsessão da criatura Bicho-Papão direcionada à família Harper, o que dá material à atmosfera de perseguição e fuga da história. Ao final, há um conflito dentro da casa de Will. Sadie incendeia a criatura, o que faz com que o fogo se alastre pela casa e todos precisem escapar. A cena final consiste nos três integrantes da família em um consultório de psicologia, conversando, juntos, sobre a atual estrutura familiar e a perda da matriarca.

O resumo da história de *The Boogeyman* realça pontos interessantes da adaptação cinematográfica do conto de King, como a presença do trauma, da melancolia e do luto. A recusa de Will em conversar sobre a morte da esposa prolonga um luto que, por não ser discutido, o prende constantemente no momento da perda, o que se faz presente como um evento traumático. Uma vez que o trauma individual afeta a coletividade, percebe-se a inquietude da família por um sofrimento coletivo, mas que é canalizado na falta de enfrentamento do pai perante o próprio trauma e luto. Na adaptação realizada por Savage, torna-se mais evidente o Bicho-Papão enquanto representação do trauma e da perda e, mesmo que o esqueleto da narrativa seja diferente do conto original, não há a desconsideração do material-base disponibilizado por King. Como a literatura de horror recebe grande popularidade advinda de adaptações cinematográficas, é importante mantê-la na discussão sobre Stephen King, principalmente ao considerar que grande parte dos livros e contos do autor foram adaptados ao formato cinematográfico e televisivo.

Um dos romances de King que vale como exemplificação do trauma e do luto no horror é *O Cemitério*, originalmente publicado em 1983 e que recebeu três adaptações cinematográficas desde então (1989, 2019 e 2023). O livro apresenta uma narrativa que lida com o trauma junto à vivência do luto, mas que não se limita a uma única personagem. O leitor acompanha a história de Louis Creed, um médico que se muda para a cidade de Ludlow, no estado do Maine, após conseguir uma vaga na Universidade local. A família de Louis é composta pela esposa, Rachel, pela filha mais velha (ainda criança), Eileen, pelo filho bebê, Gage, e Winston Churchill, o gato de estimação de Eileen. A nova casa da família é situada em região afastada da universidade, próxima a um bosque e outras terras que são originalmente pertencentes a povos indígenas, mas que se encontram sob domínio de outras partes, incluindo o governo.

A narrativa tem a oposição entre vida e morte como ideia central da história, o que divide espaço com as questões usuais da família Creed em relação à adaptação em nova casa e o trabalho de Louis. Dentre as discussões apresentadas, estão as dúvidas de Eileen sobre o tempo de vida do gato de estimação, com a apreensão do porquê de animais como cães e gatos terem estimativa de vida menor que a de humanos. A conversa acontece depois de terem visitado um cemitério de animais que fica perto da nova casa, guiados pelo vizinho idoso Jud Crandall. A criança se encontra completamente estressada ao saber que, um dia, o animal de estimação da família morrerá, e tudo por conta do metabolismo acelerado que ele apresenta, o que é explicado pelo pai. Estar em um local cheio de animais mortos faz com que Eileen acredite que é Deus quem decide o momento da morte de cada ser, resultando em uma explosão na qual afirma que Churchill “não é o gato de Deus! Deus que fique com o gato dele! Deus pode ter todas as drogas de gatos que quiser e matar todos eles! Mas Church é *meu!*” (King, 2013d, p. 53).

Um dia, Jud liga para Louis e comunica que há um gato morto em seu quintal, parecido com o de Eileen. Juntos, confirmam que é realmente Churchil, atropelado na rodovia que fica entre as casas dos dois homens. Sem querer contar a notícia à filha, e pensando em enterrar o animal no cemitério visitado anteriormente, o médico acompanha Jud pela trilha que leva até onde os animais mortos estão, mas há algo diferente no comportamento do idoso. Sem parecer disposto a conversar, o homem guia Louis pela trilha, mas começa a seguir por um caminho diferente e perigoso, que os leva a um local ainda mais distante do que o cemitério já conhecido. Eles chegam a um antigo cemitério indígena, em uma colina de terra resistente, a qual foi cavada para que o gato de Eileen fosse enterrado. Jud explica ao amigo que aquele espaço pertencia à tribo dos *micmacs*, e que eles acreditavam que aquele solo era poderoso, mas não dá abertura para que sejam realizadas perguntas sobre a origem e propriedades do lugar.

No dia seguinte, enquanto estava na garagem de casa, Louis vê Churchill chegando, como se tivesse ressuscitado magicamente (o que, realmente, aconteceu). O médico percebe algumas peculiaridades no gato, como o diferente barulho da mastigação e os movimentos de embriaguez. Ao conversar com Jud sobre o que aconteceu, Louis descobre que o gato voltou à vida a partir das características sobrenaturais do cemitério em que foi enterrado, e que o vizinho tinha passado por esse processo ao enterrar o cachorro de estimação que tinha quando criança, mas que já sabia das consequências: o animal ficava apático, sem o mesmo vigor e animação de antes. Assim, Jud revela a Louise que o objetivo inicial de tê-lo levado a enterrar o animal no cemitério *micmac* era para que a criança, Eileen, ao ver o gato sem motivação, perceba que há vezes em que é melhor aceitar a morte do que evitá-la. Daqui, vem a famosa frase do livro que é estendida às produções cinematográficas da mesma história: “às vezes a morte é melhor”

(King, 2013d, p. 172). Além disso, ele também dá a explicação de que o cemitério é capaz de influenciar as pessoas, torná-las curiosas, a ponto de fazê-las querer retornar (é o que houve com ele e antigos conhecidos). Jud afirma que apenas um animal (um touro) tornou-se agressivo após voltar dos mortos, e que ele não deveria se preocupar com as ações do gato de estimação. Além disso, ressalta que pessoas não foram enterradas no local, e que essa ideia não deveria nem ao menos ser mencionada.

Aqui, vê-se King trabalhando com a ideia de aceitação do luto enquanto algo mais saudável (e seguro) que a insistência da vida enferma, como ocorre com o gato Churchill: é melhor que ele esteja morto, e que isso seja compreendido pela família, do que biologicamente vivo e diferente do que costumava ser. Provavelmente, a intenção de Jud não está apenas na vontade de que Eileen veja a naturalidade da morte, mas em que ela compreenda que, há todo tempo, a vida apresenta perdas. O que talvez poderia acontecer com Eileen, e algo aparentemente evitado por Louis, é o luto de forma patológica, o que está relacionado à melancolia e alteraria negativamente a autoestima da criança⁹³, fazendo-a pensar que algo foi retirado dela por algo que ela fez ou é, e não por quaisquer outras circunstâncias. Uma vez que Eileen apresentou a fala de que Deus não poderia tirar o gato dela, pode-se inferir que, caso ela precise lidar com a morte do animal, isso propiciará o pensamento de que há algo de errado com ela (e com o egoísmo de Deus).

Considerando os estudos de Christian Ingo Lenz Dunkerr (2019) sobre os escritos freudianos acerca do luto, percebe-se a necessidade de observação do significado do objeto perdido à vida da pessoa, além do objeto em si e em como se deu a perda. Os detalhes são importantes para melhor compreensão do luto, mas isso não exclui a ideia de que a perda é real a quem sofre. E, realizando uma conexão entre o trauma e o luto, já foi visto anteriormente que o primeiro representa um tempo que não passa, uma situação pretérita que continua agindo como presente. O luto também tem essa característica, e a pessoa que o experiencia se observa separada do dia a dia comum daqueles que a acompanham, como que em deslocamento. “Mas você está em um outro tempo, muito problemático, porque o que a gente está vendo aqui, o luto faz resistência estrutural à lógica da produção, à lógica do apressamento” (Dunkerr, 2019, p. 35).

Esse deslocamento do tempo real a partir da perda é algo que é possível encontrar em *O Cemitério* mesmo que os animais voltem à vida após serem enterrados. A percepção de que aquele que está junto aos humanos não é mais o mesmo de antes configura um tipo de perda, a

⁹³ Interpretação realizada a partir da seguinte referência: DUNKERR, Christian Ingo Lenz. Teoria do luto em psicanálise. *Revista PsicoFAE: Pluralidades em Saúde Mental*, v. 8, n. 2, p. 28-42, 2019;

ponto de a morte ser, realmente, melhor. É como se as personagens afirmassem que a perda sem mais contato com o objeto é melhor que aquela em que o objeto continua vivo, mas diferente. Aqui, é até mesmo possível realizar conexões da nova percepção atribuída a Churchill e o *unheimliche* freudiano, já que o gato deixou de ser familiar para tornar-se estranho e, até mesmo, ameaçador, àqueles que o acolhiam. Não eram apenas as ações de Churchill que incomodavam, mas também o odor que o animal exalava: ressuscitado, ele emitia mal cheiro que era perceptível até para Eileen, mas que não sabia que isso se dava por todo um processo envolvendo o cemitério.

Outra morte que causa reflexão nas personagens do livro é a de Norma Crandall, esposa de Jud, vítima de um derrame. Ao conversar com a família de Louis sobre o ocorrido, Jud percebe que Eileen está curiosa e inicia com a garota uma breve conversa sobre o que há após a morte, considerando preceitos de fé que envolvem crenças diversas. Em meio à discussão, Jud diz que “uma das duas coisas acontece, ou nossas almas e nossos pensamentos sobrevivem de alguma forma à experiência da morte ou não sobrevivem” (King, 2013d, p. 207). Assim como a própria morte é explorada pelo Gótico e pela literatura de horror, a ideia do que pode ocorrer após o processo também é colocado em questão, principalmente quando se consideram histórias com foco em fantasmas e outros espectros que representam seres que já morreram.

Vale dizer que essa exploração do pós vida em ambiente literário, da maneira como é feita na contemporaneidade de King, tem forte influência da *Comédia* de Dante Alighieri. Já citada anteriormente, a *Comédia* é de extrema importância à forma como o humano coloca em foco as próprias crenças e as interpreta por uma visão antropocêntrica, não completamente dependente de um viés da Igreja enquanto instituição. Esse ponto torna-se de necessária reflexão, uma vez que a própria personagem Jud traz a Eileen parte da compreensão que Alighieri coloca na *Comédia*, dizendo que “os católicos acreditam em céu e inferno, mas acham que há também um lugar chamado limbo e outro chamado purgatório. E os hindus e budistas acreditam no nirvana...” (King, 2013d, p. 207). A compreensão que a sociedade pós século XIV possui dos pontos expostos sobre o catolicismo vem de Alighieri, e isso perpetua na literatura de medo em narrativas que tratam de demônios e daqueles que têm medo do local para onde serão direcionados.

Após a conversa sobre o derrame de Norma, Rachel revela a Louis o trauma que possui conectado à morte da irmã mais velha, e vale dizer que o termo “trauma” é utilizado pelo narrador da história (p. 211). Rachel tinha 8 anos, e Zelda (a irmã), 10, esta que foi acometida por meningite. Conforme a doença evoluiu, a criança passou a apresentar comportamentos mal-humorados, além de cheiro e aparência que repeliam a irmã mais jovem. Após tempos de

cuidados direcionados a Zelda, Rachel encontrava-se cansada e até mesmo desejando a morte da irmã, até que um dia isso aconteceu quando as duas estavam sozinhas em casa. A criança morreu na cama, enquanto apresentava espasmos, e Rachel presenciou o momento antes de sair de casa, gritando pela rua a informação de que a irmã havia morrido.

A conversa com Rachel é necessária para que Louis (e o leitor) compreenda o porquê de a personagem nunca comparecer a funerais, e por ter dificuldades em tratar do assunto morte. Em perspectiva psicodinâmica, King evidencia que esse é um ponto crucial da narrativa por tratar do trauma e da tentativa de desprendimento do passado, além de estar conectado à ideia que Jud apresentou anteriormente, de que há momentos em que a morte é mais prezada que a vida.

Louis percebia que finalmente sua mulher podia livrar-se das lembranças horríveis, rançosas, que por tanto tempo vinham-na assombrando. Talvez nunca daquela parte, nunca todo, mas certamente da maioria das outras. Louis Creed não era psiquiatra, mas sabia que na vida de qualquer pessoa existem coisas enferrujadas, mas não de todo enterradas. Sabia que as pessoas parecem compelidas a voltar a essas coisas, a trazê-las à tona, por mais dolorido que seja. Naquela noite, Rachel tentara extrair tudo do fundo de si mesma, como um dente grotesco, apodrecido, fétido, a coroa enegrecida, os nervos inflamados, a raiz cheirando mal. Fora extraído. Tudo bem se ficasse alguma cicatriz, Deus ia ajudar e ela permaneceria adormecida, exceto no fundo dos sonhos de Rachel. Sem dúvida, já era extraordinário que ela tivesse sido capaz de remover o dente podre. Aquilo não apenas depunha a favor de sua coragem, mas também a proclamava em alto e bom som. Louis estava admirado. Tinha vontade de comemorar (King, 2013d, p. 215-216).

As informações apresentadas pelo narrador sugerem a necessidade de discussão sobre o trauma para que ele seja confrontado e superado, o que também é observado no conto “O Bicho-Papão”. King realiza um trabalho constante de apresentar o trauma e a necessidade de discussão como algo essencial às narrativas de horror que propõe, e sem essas ações é perceptível que as personagens continuarão assombradas.

O medo de Rachel é caracterizado como uma fobia da morte, chamado de tanatofobia, o que a leva a evitar situações em que, de alguma forma, terá contato com o pensamento de que a vida de todos chegará a um fim. Essa fuga faz com que o aproveitamento da vida seja comprometido, levando a ações que prejudicam tanto a mente quanto o corpo (Cuellar Alejandro, 2011). A fobia da morte está na ideia de finitude da vida do próprio ser e daqueles que estão próximos, marcado pela incerteza de quais características envolverão a perda, mas que ela chegará em algum momento. E, por ser uma fobia, esse medo excessivo pode levar a ações em que a pessoa acometida pode “perder o controle”⁹⁴ das próprias ações (Cuellar Alejandro, 2011, p. 56). Em *O Cemitério*, a destemperança de Rachel, quando criança, está em

⁹⁴ Texto original em espanhol: “Perder el control”;

como ela corre pela rua em que morava e grita “Zelda morreu!” repetidamente (King, 2013d, p. 215). O medo da personagem aparece conectado a uma alegria culpada (ela acredita que provavelmente deu risadas enquanto corria), e isso aumenta a complexidade do trauma: há assombro, luto e culpa em torno de Rachel. Com essas informações, torna-se justificável o porquê do desconforto da personagem quando há a menção à morte, o que a leva a evitar comparecer ao enterro de Norma.

O livro de King trabalha com diversas mortes em posição central, e é possível dizer que a mais significativa para a representação do trauma e do luto é a de Gage, o filho mais novo de Louis e Rachel. Em um sábado, a criança correu dos pais em direção à Rodovia 15, pensando que tudo fosse uma brincadeira. Em consequência, um caminhão a atropelou e causou a morte presenciada pelos pais, o que foi instaurado como um trauma e luto que, na percepção da narrativa, agravou o estado de Rachel no que concerne a fobia da morte. Dias após o enterro de Gage, Louis faz o que Jud pediu a ele que nem ao menos pensasse: desenterra o corpo do garoto e o leva o cemitério *micmac*, para poder ressuscitar e viver novamente em família. Ele faz todo o processo às escondidas, com a esposa e a filha viajando, e depois retorna para casa, o que se prova perigoso quando o leitor descobre que algo/alguém chegou à residência durante a madrugada e agarrou um objeto prateado que estava na caixa de auxílios imediatos.

Gage havia retornado a vida, e com um bisturi recuperado da caixa de equipamentos vai até a casa de Jud e o assassina; pouco depois, Rachel aparece no local, e é também morta pelo filho que, mesmo com dois anos de idade, agora fala com boa dicção e sabe informações sobre o que visualizou no inferno. Ao fim, Louis vai até o local, percebe tudo o que aconteceu e é atacado por Gage, mas consegue matá-lo após aplicar morfina em suas costas e enforcá-lo em seguida. A única pessoa da família Creed que não está em meio aos assassinatos de Gage é Eileen, pois encontra-se junto aos avós maternos e não voltou da viagem junto à mãe. O livro acaba com Rachel dizendo “*Querido*”, chamando Louis, tempos após ele enterrá-la no cemitério ao qual levou Churchill e Gage (King, 2013d, p. 423).

A temática do luto em *O Cemitério* faz o leitor relacionar a narrativa de King ao *Frankenstein* de Mary Shelley, com um homem das ciências realizando ações que questionam a vida e a morte (Miquel-Baldello, 2013). Enquanto Victor Frankenstein apresenta o luto não trabalhado em relação à perda da mãe, as personagens de King possuem a mesma característica com diversos contextos, como a tanatofobia de Rachel e a constante tentativa de Louis em evitar a dor e o trauma a partir do cemitério *micmac*. Aqui é evidente o trabalho de King na releitura do Prometeu Moderno de Shelley ao contexto então contemporâneo do século XX, considerando temas que não apenas focam na limitação das atitudes humanas, como também

na forma explícita de tratar traumas e fobias (com a verbalização dos termos). Em adição a tal interpretação, torna-se interessante a consideração de que o texto de Shelley, situado em período romântico, pode ser identificado como mais voltado à racionalidade científica do que o livro de King, publicado em momento de alta expansão tecnológica e precisão científica.

Assim como outros livro da obra de King, *O Cemitério* se tornou importante à cultura pop, com referências que estão até mesmo no *rock and roll*, como é o caso da canção “Pet Sematary”, da banda Ramones. “Eu não quero ser enterrado em um cemitério de bichos / eu não quero viver minha vida novamente”⁹⁵ (Ramones, 1989, s/p)⁹⁶. Vale a observação de que o título da canção tem o nome escrito de forma peculiar (“*sematary*”), assim como o livro em publicação original em língua inglesa. A palavra “*sematary*” faz referência a como está escrito, em tinta, a placa do cemitério de animais que é visitado pelos Creed junto a Jud. Na tradução brasileira, realizada por Mário Molina, “*pet sematary*” aparece como “simitério de bichos” (King, 2013d, p. 43).

Em conexão às referências de Júlio França e Oscar Nestarez (2022), vê-se *O Cemitério* como uma narrativa em que o elemento “passado” está em posição central. A família Creed está em uma eterna volta aos traumas que os prendem a um presente desconectado da realidade iminente, com Rachel presa à morte de Zelda, Jud com pensamentos sobre o que há além do cemitério de bichos e Louis tentando controlar a vida e a morte dos membros familiares (incluindo o gato Churchill). Na narrativa, Jud diz que o cemitério *micmac* é um espaço que domina aqueles que o visitam (King, 2013d); com isso, o leitor pode compreender o local como o ponto em que os traumas são enterrados, não discutidos, e de onde voltarão para assombrar os antigos donos.

Em King, com as exemplificações de “O Bicho-Papão” e *O Cemitério*, há o passado com nuances específicas de trauma e luto, além da fobia (o que é corriqueiro no horror literário). Não se trata apenas de referências a um passado que assombra em formas fantasmagóricas, mas na percepção do *unheimliche* como o estranhamento da vida, pois ela acabará. Pensar na possibilidade da perda do que sempre esteve presente e no que há após a morte faz do ato de viver algo infamiliar, que se torna desconhecido por não estar completamente desvendado. Ter ações como as de Victor Frankenstein faz com que a personagem Louis queira remover o caráter do *unheimliche* freudiano das próprias dúvidas, mas isso jamais acontecerá. Talvez, o mais

⁹⁵ Texto original em inglês: “*I don’t want to be buried in a pet sematary / I don’t want to live my life again*”;

⁹⁶ A letra da canção *Pet Sematary* encontra-se no encarte do CD do álbum *Brain Drain*, da banda *Ramones*, sem número de página definido;

próximo do conforto que o médico pode chegar é trabalhar na aceitação de que nem tudo pode ser compreendido e que, em alguns momentos, “a morte é melhor” (King, 2013d, p. 172).

3.1.1 O trauma em King: *Carrie – a estranha*

O primeiro romance de Stephen King a ser publicado foi *Carrie*, que no Brasil ganhou o subtítulo “a estranha”. A história central do livro foi mencionada no primeiro capítulo desta tese, mas vale realizar considerações acerca de elementos que ainda não foram explorados aqui. A protagonista Carrie White é foco de *bullying* realizado pelos colegas da escola, além do repúdio que sofre da própria mãe, Margareth (King, 2013c). O livro não apenas aborda a questão da vingança da adolescente como também diversas situações traumáticas que contribuem para que a história da personagem seja construída.

Maysaa Husam Jaber (2020) diz que o trauma em King é representado a partir de uma junção de elementos que incluem o assassinato e a vingança, além da constante repetição da violência. A autora afirma que King representa o trauma na literatura de horror a partir da presença do grotesco, da construção de personagens assassinas, e daquilo que pode ser tido como “sobrenatural”⁹⁷ (p. 2). Nos textos do tópico anterior, foi possível perceber que o sobrenatural é a representação do trauma das personagens protagonistas, o que é observado na existência do Bicho-Papão e na possibilidade de ressurreição dos mortos enterrados no cemitério *micmac*. Esses recursos narrativos são a materialização do trauma das personagens, o que contribui à ação do horror na relação estabelecida entre texto e leitor.

Fatores repetitivos são comuns na literatura de horror. É possível encontrar diversas narrativas em que as personagens são constantemente perseguidas pelo mesmo vilão ou se inserem com frequência em situações que as colocam em perigo. Essa é uma característica do trauma, caracterizada pela volta de quem sofre a contextos que, de alguma maneira, tenham relações com a experiência traumática inicial (Kolk, *apud* Jaber, 2020). Em King, isso é evidente nos textos analisados até então: o frequente contato das crianças de Derry com a Coisa (em forma de palhaço ou não); Lester Billings e a repetida conexão com a morte a partir de circunstâncias semelhantes; e Louis Creed e a volta ao cemitério *micmac* (mesmo após saber que a volta dos mortos segue peculiaridades fora do próprio controle). Em *Carrie*, há a adolescente em situações de humilhação na escola e em casa há todo tempo, o que, ainda que

⁹⁷ Texto original em inglês: “*Supernatural*”;

esteja fora do controle da personagem, pode ser visto como artifício literário para a representação de um passado que não se esvai, ou seja, do trauma. Em artifício fantástico, o trauma da personagem começa a ser trabalhado em direção à superação quando há a mudança nas ações repetitivas, como a busca da adolescente por conhecimento em relação aos próprios poderes sobrenaturais. Carrie deixa de se basear apenas no que é afirmado pela mãe e pelos outros estudantes da escola que frequenta e passa a tomar as próprias decisões, o que inclui até mesmo a coragem de ir ao baile de formatura, evento que representará a violência resultante das experiências traumáticas de anos.

O horror e o trauma possuem similaridades que tornam até mesmo possível interpretar esse tipo de literatura como com correspondente direta de tudo aquilo que o trauma é capaz de representar. O trauma não está sozinho, pois está sempre acompanhado de sensações e emoções que o complementam, como o “choque, o medo, o sofrimento, a incredulidade, a dor e outras” (Jaber, 2020, p. 3). Considerando que o horror possui o objetivo de suscitar o medo no leitor, observa-se que todos os elementos da citação direta de Jaber estão presentes nas sensações que a leitura de King é capaz de proporcionar. Há o choque quando Carrie é coberta pelo sangue de porco no baile de formatura, e o medo quando a adolescente começa a matar todas as pessoas do salão; o sofrimento da personagem ao longo de todo o livro, desde o momento em que ela não sabe que o sangue escorrendo no banho é referente à menstruação; o leitor fica incrédulo ao perceber que Margareth culpa a própria filha por ser uma mulher que menstrua, e sente as dores da garota ao perceber que, além de todo o ódio experienciado na escola, a própria mãe a quer matar.

Na ideia de trauma presente em *Carrie*, também está a consideração da figura feminina enquanto algo que causa repulsa em sociedade patriarcal (Mulcahy, 2023). A adolescente, ao apresentar mudanças naturais no corpo conforme atinge o ápice da adolescência, junto à primeira menstruação, tem as próprias características físicas e biológicas apontadas como objeto de zombaria. King apresenta uma personagem feminina que experiencia o “*insidious trauma*”, termo utilizado para a referência a traumas associados a grupos marginalizados. A partir de pesquisa realizada por Janani KS e Manali Karmakar (2023), percebe-se esse tipo de trauma como aquele que é construído a partir de experiências cotidianas de grupos dos quais são tiradas decisões de poder, como é o caso de pessoas da comunidade LGBTQ+ e mulheres.

Carrie pode ser lido a partir da perspectiva de que o *bullying* contribui à construção de um trauma que não acontece em apenas um momento específico, mas que é resultado de ações contínuas que ela passa por estar em posição marginalizada. A adolescente está em situação de exclusão por ser uma mulher que não segue os padrões de comportamento impostos por uma

sociedade misógina. No livro de King, a escola de Ensino Médio é apresentada como um contexto de crueldade, onde ações realizadas contra aqueles que fogem do padrão de beleza estabelecido são normalizadas. Carrie é constantemente humilhada pelas características físicas que apresenta, além do comportamento introspectivo, e a constância das ofensas a aproxima ainda mais da margem social e contribui à intensificação do *insidious trauma*.

A leitura do texto de King sugere que o trauma de Carrie atinge diferentes ápices quando ela apresenta habilidades de telecinese que não consegue controlar. Porém, após ser banhada de sangue de porco, a personagem torna-se consciente dos próprios atos e objetiva a vingança contra os colegas de escola. No baile de formatura, quando a adolescente assassina diversas pessoas, ela passa a ser considerada uma assassina em série, o que, nos estudos sobre King, é uma característica que envolve a relação entre figura feminina e o trauma. “A obra de King apresenta uma abordagem ímpar para a assassina em série feminina; ela é impiedosa e capaz de cometer assassinatos, e ainda assim está presa ao trauma que está em si e na narrativa”⁹⁸ (Jaber, 2020, p. 4).

Carrie não apenas é vista pela sociedade como uma ameaça, como ela também internaliza tal ideia a partir do que é socialmente discutido como repugnante. A primeira menstruação de Carrie é a primeira ação traumática descrita no livro, e por ser algo que acontece em público sem que a personagem saiba do que se trata, ela pensa que o sangue representa algo fatal. De acordo com Laura Mulcahy (2023), ao estar surpresa com algo natural, mas sobre o qual nunca foi informada, Carrie sofre *bullying* por expor aquilo que a sociedade em que se encontra considera desprezível, o que configura prática de repúdio ao corpo da adolescente. Assim, percebe-se que, para as outras personagens da narrativa, ela passará a assumir posição vilanesca, justamente por não estar de acordo com o que é socialmente esperado, o que inclui esconder características do próprio corpo. Essa interpretação sobre *Carrie* é também passível de extensão a outros corpos que não exatamente possuam as mesmas características que as da personagem, mas que também se encontram constantemente desrespeitados por uma sociedade opressora.

A experiência traumática da humilhação no vestiário da escola enquanto passa pela primeira menstruação é intensificada pela exclusão da personagem de todos os grupos sociais da escola. Sem amigas significativas, Carrie é marginalizada pelos adolescentes por representar aquilo que é repugnante, já que ela não soube manter em segredo algo que é considerado tabu (Mulcahy, 2023). Assim como a menstruação, Carrie também não conseguirá

⁹⁸ Texto original em inglês: “King’s work presents a unique case for the female serial killer; she is ruthless and capable of committing acts of murder, yet she is tied to her own and the narrative’s history of trauma”;

manter apenas para si a telecinese que possui, e esse momento de mudanças significativas na adolescência estarão conectadas à externalização das habilidades sobrenaturais da personagem.

Na narrativa, é compreensível o movimento de Carrie em direção à independência no que concerne a relação com o próprio corpo e poderes telecinéticos, porém, isso ocorre de forma breve. A aceitação de ir ao baile de formatura, independente do que a mãe diz pensar, faz parte do processo da personagem de se desvencilhar daquilo que a agride, o que é representado tanto na ação como na fala sobre a própria aparência. Ao ter o vestido do baile repudiado por Margareth, com observações sobre os “travesseirosimundos” à mostra, Carrie diz “são os meus peitos, mamãe. Toda mulher tem” (King, 2013c, p. 104). Para uma personagem que sempre foi instruída a esconder todo tipo de característica pessoal, incluindo a aparência física, esse pode ser interpretado como um movimento rumo ao verdadeiro presente, e não ao passado do trauma com a repetição exagerada do que a sociedade e a bíblia de Margareth dizem sobre a adolescente.

Diego Paleólogo (2013), em trabalho voltado a adaptação audiovisual de *Carrie* e ao romance *Frankenstein*, discorre sobre como as duas histórias estão conectadas, estabelecendo paralelos sobre a criação da monstruosidade a partir das mãos de um cientista ou das ações de uma sociedade opressora. Ainda que o autor não tenha como foco o livro de King, mas a produção cinematográfica de Brian De Palma (1976), as considerações sobre os elementos centrais da ficção são eficazes à leitura do romance original. Paleólogo afirma que, assim como a criatura de Victor Frankenstein, Carrie também passa por um processo de marginalização advindo de quem a criou (Margareth); os corpos dos dois seres são vistos como horrendos, dotados de características que causam horror a quem os contata, e que podem resultar em ameaça a partir dos poderes que possuem (força além do usual e telecinese). Para essas duas personagens, ver-se como um monstro é a compreensão de que elas são diferentes do sistema ao qual estão presas, e a realização de ações que utilizem os dons sobre-humanos é a possibilidade de ruptura da realidade individual perante a opressão social.

Carrie pode ser interpretada como um “monstro” (Paleólogo, 2013, p. 35), mas não a partir de considerações físicas comumente associadas ao que é observado como repulsivo em narrativas do medo. Essa característica da adolescente está na percepção de que ela não segue os mesmos preceitos de uma comunidade tirana, autoritária, da qual faz parte. Além disso, assim como a criatura de Frankenstein não recebe afeto onde deveria ser acolhida (o laboratório em que foi criada), Carrie é repudiada na casa em que vive e na fé da qual participa, sem qualquer possibilidade de, um dia, ser respeitada em sua individualidade. Aqui, percebe-se que a aceitação da monstruosidade da personagem só poderá acontecer a partir dela mesma.

Carrie é um monstro porque produz visibilidade. Ela expõe as rachaduras de um sistema que caminha, incessante, para a crise. Carrie White é uma espécie de corpo político enfurecido. Não é exatamente o que ela representa e sim no que ela se transforma e o que ela incorpora. Ao queimar a escola durante a noite do baile, Carrie é o corpo invertido e subvertido da clássica “*angry mob*”, a antiga multidão enraivecida que persegue o monstro de Frankenstein com tochas e ancinhos é dramaticamente revertida e convocada no corpo frágil da menina (Paleólogo, 2013, p. 41).

Vale informar que King escreveu *Carrie* a partir de histórias as quais acompanhou e que, de fato, apresentam garotas reais que passaram por processo de exclusão social. Em texto publicado em 1999⁹⁹, King diz que Tina White e Sandra Irving (nomes fictícios) foram as adolescentes que contribuíram à construção de Carrie. A primeira sofria *bullying* constante na escola, principalmente por usar as mesmas roupas com frequência, e quando apareceu com novas vestimentas após a época de Natal, continuou sendo ridicularizada. A garota tirou a própria vida antes que completasse o ensino médio. Já Irving era de uma família religiosa ao extremo, com uma grande imagem de Jesus crucificado e sangrando na sala de casa, o que chamou a atenção de King; além do fanatismo da família, o autor diz que o cheiro que a garota exalava era peculiar, e que as crianças a estranhavam tanto por isso como pelas crises de epilepsia que ela possuía, com a adição de alguma característica na observação do outro que apenas crianças são capazes de perceber. Ela faleceu após uma manifestação epilética.

No que concerne as histórias reais mencionadas por King, cabe a este trabalho apenas a exposição das informações do texto de 1999, sem inferências que podem ser prejudiciais à interpretação dos fatos que o autor disponibiliza ao leitor. Porém, uma vez que *Carrie* é comumente associado a discussão sobre o trauma em diversas perspectivas, cabe mencionar que, neste caso, a ficção teve como inspiração mais de um caso da realidade, e eles estão aqui descritos para uma melhor compreensão da escrita de King.

O trauma é elemento essencial à construção de *Carrie*, e com as considerações sobre o *insidious trauma* torna-se evidente que a personagem protagonista não está apenas em um constante passado; em realidade, ela está em um momento no qual diversas ações fomentam a criação de um trauma incessante, que não se limita a um único acontecimento específico. O trauma de Carrie está no agora e é renovado a cada ida à escola, a cada conversa com Margareth, a cada pensamento que, por algum motivo, é considerado pecaminoso pelo cristianismo. A personagem é a representação do monstro de Shelley em perspectiva que envolve a

⁹⁹ Para esta tese, o texto mencionado de 1999 foi acessado na edição de 2013 de *Carrie: a estranha*, publicada pela Objetiva / Suma de Letras. Ele aparece como introdução ao romance. KING, Stephen. *Carrie: a estranha*. Tradução Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Objetiva/Suma de Letras, 2013, p. 9-13;

consideração do abandono e da estranheza em um sistema que oprime, que mata. A partir desta breve análise, tem-se *Carrie* como um dos textos de King que explora o trauma em posição central, o que contribui à consideração de que este é um elemento-chave na construção da ficção de medo.

3.1.2 A família em King: *O Iluminado*

Em *O Iluminado*, Stephen King apresenta uma narrativa com foco na relação adoecida dos Torrance, família composta pelo casal Jack e Wendy e o filho Danny. O livro trata de assuntos que podem ser observados pelo viés psicodinâmico, como o abuso do consumo de álcool, a esquizofrenia, a depressão e a ansiedade. Além disso, também é possível identificar diversos pontos conectados aos estudos do trauma ao longo da história, o que fica evidente nos momentos de *flashback* da relação entre Jack e o já falecido pai, Mark. Em adição a esse fator, há os acontecimentos que se passam entre a família nuclear de Jack, com as agressões dirigidas a Danny e a Wendy.

A história começa com Jack em uma entrevista de emprego para ser o zelador temporário do Hotel Overlook, localizado em região afastada da urbanidade e que precisa de algum transporte para ser acessado. O novo trabalho da personagem deve acontecer apenas durante o inverno, quando o local está vazio, sem hóspedes ou outros funcionários, com a impossibilidade de se retirar da construção depois que a neve cobrir todas as portas. A necessidade da ocupação se dá tempos depois de Jack ter sido demitido da escola em que ministrava aulas, consequência do consumo excessivo de álcool e de agressão direcionada a um estudante.

O título do livro se dá por uma característica inicialmente identificada apenas em Danny, mas que depois é percebida em outras personagens do texto, como o cozinheiro Dick Halloran e o próprio Jack. Tal particularidade consiste na percepção de forças que estão além da compreensão racional, como a identificação do bem e do mal a partir da intencionalidade de alguém, o contato com espíritos e a possibilidade de saber aquilo que ainda não foi divulgado. Esse poder sobrenatural também deixa Danny exposto às forças maléficas, e é por isso que ele é instruído por Halloran a ficar atento ao que acontece no hotel, para um processo de autopreservação. O cozinheiro não ficará no hotel ao longo da estada da família Torrance, e esse contato entre ele e Danny se dá no último dia de trabalho da equipe antes do recesso de inverno, com o início das funções de Jack.

É com a família Torrance isolada no hotel que o leitor percebe as características “iluminadas” da criança e de Jack, com o contato que eles possuem junto a seres sobrenaturais e percepções aguçadas sobre o passado violento do Overlook. O confinamento no hotel leva as personagens a passarem pela “febre da cabana”, característica conectada à claustrofobia e que está presente nos estudos do trauma (Muthukannan; Princess, 2021, p. 675). É necessária a percepção de que o confinamento é capaz de direcionar o ser ao trauma não exatamente por alguma ação que ocorreu no espaço em que está preso, mas pelo contexto emocional que a situação é capaz de intensificar (Muthukannan; Princess, 2021).

No que concerne a narrativa de King, as personagens protagonistas já apresentam diversas situações traumáticas antes de entrarem no hotel, mas todas essas situações são potencializadas quando a febre da cabana os atinge. Jack passou por uma infância complicada, com um pai abusivo que agredia a esposa (e o filho) e abusava do consumo do álcool; Wendy procura pela aprovação e afeto da própria mãe, mas sem sucesso; Danny é uma criança com as próprias questões, mas elas estão além da “iluminação”. Jack possui diversos comportamentos ligados aos que o pai apresentava, a ponto de não apenas agredir um garoto na escola em que trabalhava, mas também quebrar o braço do próprio filho após este derramar cerveja em um de seus escritos artísticos.

Jessica Folio (2015) observa que os poderes sobrenaturais de Danny estão relacionados às situações traumáticas pelas quais passa, o que resulta na identificação dos pensamentos dos pais e na compreensão do que pode acontecer em futuro próximo. A autora sinaliza que o livro descreve duas situações traumáticas necessárias à compreensão da personagem enquanto está no Overlook: a primeira consiste em quando o garoto encontra uma mulher morta no quarto 217, e ela o ataca. É imprescindível comentar que Danny fica com hematomas ao redor do pescoço, o que pode ser interpretado como uma marca física do trauma, algo que metaforicamente externalize características internas da personagem. Além disso, o garoto fica temporariamente em estado catatônico, o que não o permite dar informações sobre o que aconteceu e leva Wendy a acreditar que Jack o agrediu.

Em análise do capítulo 25, Folio (2015) diz que as reações de Danny perante a situação junto à morta-viva evidenciam características importantes ao estudo do trauma, como a impossibilidade do garoto de falar e o movimento introspectivo. Em adição a tal comentário, a autora também afirma que a falta de mais informações sobre o encontro dos dois propõe a percepção da desassociação com o presente sentida por Danny. Assim, vê-se que o leitor, da mesma maneira que Danny, fica sem lembranças sobre o que aconteceu entre ele e a mulher do 217 antes de ser encontrado pelos pais perto da escada do saguão.

O segundo caso analisado por Folio (2015) está no capítulo 34, quando Danny, no lado de fora do hotel, se vê perseguido por arbustos em formas de animais. A cada vez que o garoto tirava os olhos dos arbustos, sempre que retornava a visão às plantas elas estavam mais perto dele, o que se apresentou completamente assustador (principalmente depois da visita ao quarto 217). “O trauma se apoia novamente no confronto com o impossível, o que destrói reações cognitivas usuais. Ele também está marcado pelo sentimento paradoxal de aprisionamento em um local aberto e cheio de neve” (Folio, 2015, p. 332). A pesquisadora foca na ideia da prisão que se estende para fora do hotel, o que infere a necessidade de libertação de Danny não exatamente de um espaço físico, mas de uma situação maior com muros simbólicos.

Vale realizar a conexão entre a ideia de claustrofobia através de muros físicos e de muros abstratos. Na ficção de King, é possível perceber que o aprisionamento dos Torrance está muito além das paredes do Overlook. As particularidades de cada personagem já representam uma prisão capaz de transformar-se em trauma pela impossibilidade de libertação, assim como não há a desvinculação do passado aterrorizante. Na Literatura, os muros não precisam ser apenas concretos, uma vez que estão naquilo capaz de representar a separação entre grupos, realidades distintas, o que pode ser compreendido a partir dos estudos de Maria Fernanda Garbero (2018). No caso de Danny, ele já se encontra em uma situação claustrofóbica pela habilidade sobrenatural que (inicialmente) apenas ele possui, sem a possibilidade de compreensão externa até ser abordado por Halloran; além disso, há a prisão na relação com o pai abusivo em que ele é um dos pontos nos quais a raiva de Jack é despejada. Wendy se vê em um casamento sem boas perspectivas, enquanto Jack está em um processo incessante de retorno à juventude com o pai alcoolista. Em realidade, é até mesmo possível dizer que Jack não está voltando ao passado, já que o pai continua com ele nas ações do presente. O trauma de Jack não apenas o acompanha emocionalmente como também está nas ações da personagem, o que fica cada vez mais evidente até ele tentar matar a própria família. Assim, percebe-se que a febre da cabana de toda a família já havia sido iniciada bem antes de entrarem no hotel.

Em observação ao termo “trauma” como algo direto do livro, além das informações aqui descritas, é apresentada de forma explícita a ideia de que Danny está em meio a uma situação traumática junto ao possível divórcio dos pais, o que o garoto descobre a partir de sua telepatia característica. A ideia vem de um médico que atendeu o garoto, e que logo depois questiona Jack e Wendy sobre a realidade da criança:

- O senhor acha que a mudança entristeceu Danny tanto assim? – perguntou Wendy.
- Pode ser, se aconteceu sob circunstâncias traumatizantes – respondeu Edmonds. – Aconteceu?

Wendy e Jack trocaram olhares.

– Eu lecionava numa escola preparatória – disse Jack devagar. – Perdi o emprego.

– Entendo – falou Edmonds. Colocou a caneta com que brincava firmemente no porta-caneta. – Temo que há mais uma coisa. Pode ser doloroso para vocês. Seu filho parece acreditar que vocês dois tenham seriamente contemplado a possibilidade de um divórcio. Falou disso, muito por alto, mas apenas porque acredita que não estejam mais considerando o fato (King, 2012b, p. 160).

Ainda que o divórcio entre Jack e Wendy não seja algo comentado abertamente pelas personagens, Danny apreende a ideia a partir da telepatia que possui, o que pode ser comparado a um processo de separação em que a criança está ciente da situação, mas que a família não expõe de maneira saudável. Como a dúvida paira junto a Danny, percebe-se a semelhança do caso dos Torrance em comparação a núcleos em que o divórcio apresenta-se como uma assombração, aquilo sobre o qual não pode ser comentado senão é intensificado e piorado. O divórcio não é apresentado a crianças como uma complicação traumática quando realizado de forma organizada, com todas as partes afetadas cientes do que está acontecendo e das possíveis implicações futuras. Porém, quando o contrário vem à tona, em especial em casos de divórcio litigioso, são geradas complicações emocionais que seguirão os envolvidos por muito tempo (Ferreira; Santiago, 2024).

O possível divórcio dos Torrance é um fantasma para Danny, o que pode ser interpretado como uma das monstruosidades do Overlook. “O maior terror na vida de Danny era o divórcio, uma palavra que vinha sempre a sua mente como um cartaz escrito em letras vermelhas e coberto de serpentes venenosas” (King, 2012b, p. 36). Uma vez que o garoto guardou o segredo dos pensamentos dos pais, é possível perceber a falta de diálogo como um dos elementos intensificadores do trauma, e que se transformará em ameaças no hotel. As percepções de Danny são válidas e devem ser analisadas de forma minuciosa, assim como também deveria ter acontecido ao longo da infância de Jack e de Wendy. Se o trauma não for tratado, ele acarretará consequências futuras, o que será refletido tanto na pessoa que sofreu a situação como naquelas que se relacionarão com ela. Ainda que o trauma esteja em campo de subjetividade, ele é externalizado em ações do ser, o que envolve o contato interpessoal e, no caso de futuros pais, na relação a ser mantida com os filhos. De acordo com Aya Ouriachi (2024), a leitura de *O Iluminado* é capaz de sugerir que os conflitos familiares dos Torrance são de responsabilidade completa das ações de Jack e Wendy, mas a percepção dos traumas de cada uma das personagens questiona tal concepção. A complexidade da família Torrance também está nas ações do pai de Jack, assim como nas falas da mãe de Wendy, e na falta de solução procurada pelos dois que sofrem. “A incapacidade da família Torrance de abordar os traumas do passado e os comportamentos disfuncionais tem resultados trágicos, evidenciando nos relacionamentos

adultos as consequências profundas de experiências não resolvidas da infância” (Ouriachi, 2024, p. 46)¹⁰⁰.

Além dos traumas construídos ao longo do crescimento, Wendy também passa pela pressão socialmente imposta de ser bem-sucedida no papel comumente imposto ao gênero feminino, o que inclui a boa manutenção do casamento e a maternidade (McKauffley, 2023). A mãe de Wendy impõe sobre a filha a necessidade da perfeição no que concerne o cuidado junto à família e faz ela ter medo de não ser bem-sucedida na tarefa, o que gera ansiedade e contribui para a construção do *insidious trauma* mencionado na sessão anterior. O trauma de Wendy não se dá apenas por um acontecimento do passado, mas por uma construção que envolve comportamentos específicos que a ela foram cobrados durante toda a vida, assim como pode ser observado em *Carrie*.

A libertação de Wendy perante os traumas conectados à relação com a mãe e à ansiedade no casamento só é iniciada quando ela e Danny confrontam Jack, o que os tornam alvos da figura em posição de poder na relação de família nuclear. De acordo com Kyra McKauffley (2023) é apenas com a saída de Wendy da construção familiar estabelecida que a personagem conseguirá se desvincular das complicações emocionais que possui. A autora afirma que *O Iluminado* é uma narrativa capaz de questionar a viabilidade do modelo familiar em que a figura masculina adulta é aquela que detém poder, enquanto as outras são submissas de vontades que podem prejudicá-las de maneira física e psicológica. Percebe-se que o temperamento agressivo de Jack é acentuado sempre que ele é contrariado pela esposa ou pelo filho, e que ele pretende manter a estrutura familiar em que ele é um ser dominante, este que é o modelo no qual ele cresceu. McKauffley (2023) interpreta *O Iluminado* como um romance capaz de fazer o leitor refletir sobre, afinal, como deve ser a estruturação familiar para que todos os componentes se sintam acolhidos e possam, igualitariamente, participar do processo de tomada de decisões. A construção prezada por Jack é propícia a instauração de traumas, o que acompanhará todos os membros da família, até mesmo as figuras masculinas, uma vez que terão a tendência de repetir comportamentos vivenciados no passado (assim como ocorreu entre Jack e o pai). Esse trauma será internalizado, e continuará crescendo até que a ruptura seja realizada, assim como é procurado por Wendy e Danny quando percebem a necessidade de fugir do hotel.

A necessidade de Jack em manter a estrutura familiar em que ele detém todo o poder o faz querer matar a esposa e o filho, e isso é evidenciado a partir da figura do pai morto de Jack,

¹⁰⁰ Texto original em inglês: “*The Torrance family’s inability to address their past traumas and dysfunctional behaviors results in tragic outcomes, underscoring the deep effects of unresolved childhood experiences on adult relationships*”;

cuja voz é escutada pela personagem através do rádio. Aqui, a voz é interpretada enquanto uma alucinação de Jack, o que está mais associado à personagem e às intenções nutridas ao longo dos anos do que simplesmente à febre da cabana instaurada no Overlook.

“mate-o. Você tem que matá-lo, Jacky, e a ela também. Porque um artista verdadeiro precisa sofrer. Porque cada homem mata aquilo que ama. Porque estarão sempre conspirando contra você, tentando atrapalhá-lo e arrasá-lo. Neste exato momento, aquele seu garoto está onde não devia. Desobedecendo suas ordens. É o que está fazendo. Ele é um maldito fedelho. Dê-lhe uma bengalada, Jacky, até ele quase morrer. Tome um gole, Jacky, meu filho, e vamos brincar de elevador. Depois vou com você, enquanto dá a ele o remédio. Sei que pode fazer isso, claro que pode... deve matá-lo. Deve matá-lo, Jacky, e a ela também. Porque um verdadeiro artista precisa sofrer. Porque cada homem...” (King, 2012b, p. 245).

A concepção apresentada de que o artista deve sofrer levanta questionamentos sobre o que, afinal, é a arte para Jack. Será que, para a personagem, o artista precisa passar por situações traumáticas, e assim a própria arte será dotada de emoção? Essa é uma indagação que pode ser direcionada ao leitor, mas não há resposta direta na narrativa sobre o assunto. O que se sabe é que Jack é um escritor frustrado, com o objetivo de usar o tempo no Overlook para escrever um novo texto, mas sem sucesso. Ele atribui o fracasso do próprio trabalho às relações que mantém com a família nuclear, mas não considera de maneira objetiva os traumas da própria vida como responsáveis pelos bloqueios criativos que experiencia.

Para finalizar esta seção sobre *O Iluminado*, é conveniente mencionar o amigo imaginário de Danny, Tony. Desde o início da narrativa, a criança conversa com Tony sobre as questões que envolvem as relações com os pais e as sensações que possui sobre o perigo que o circunda. No contexto da narrativa, Tony faz parte da iluminação de Danny, e é o amigo imaginário que, por vezes, conta à criança sobre o que está acontecendo e que ela não consegue perceber diretamente por meios racionais. O amigo imaginário serve como apoio de Danny nas situações em que se encontra, mas também representa o desconhecido, aquilo que Danny não consegue decifrar sozinho e causa assombro. Essa interpretação pode ser estendida ao trauma que se mantém oculto, mas que causa assombro e demora a ser entendido como algo a ser solucionado. “Danny, como sempre, sentiu uma calorosa explosão de prazer ao ver o velho amigo. Desta vez, parecia sentir também um pouco de medo, como se Tony tivesse vindo com alguma escuridão escondida atrás das costas” (King, 2012b, p. 40).

A criação de amigos imaginários é uma ação conectada à capacidade imaginativa infantil, o que propõe o desenvolvimento de criatividade em meio a uma “brincadeira simbólica” (Souza; Velludo, 2015, p. 26). Tony é parte da mente de Danny, composta por um mecanismo que necessita de alguém para representar emoções com as quais o garoto ainda não consegue lidar sozinho. Em pesquisa realizada por Débora de Hollanda Souza e Natália

Benincasa Velludo (2015), há a consideração de que o amigo imaginário é proveitoso ao desenvolvimento infantil, com a exploração da imaginação como aliada à relação da criança com os temas que a circundam. No caso de Danny, é perceptível que é Tony quem o auxilia a pensar sobre o que o divórcio dos pais pode significar, além da forma de lidar com o temperamento agressivo do pai. As autoras afirmam que o amigo imaginário também é importante a outras questões que não estão apenas conectadas à relação intrapessoal, como a boa capacidade de interação social e habilidades correlatas.

O contato com amigos imaginários é importante ao processo de mediação entre a criança e contextos intra/interpessoais, com a companhia particular agindo como suporte emocional a situações traumáticas e como objeto de externalização de acontecimentos da vida da criança (Fonseca; Silva, 2024). Por vezes, é possível perceber que a criança procura no amigo imaginário a compreensão de ideias que os adultos não alcançam, o que pode ocorrer por motivos que vão desde desinteresse parental até uma alta racionalidade do adulto em relação a criatividade dos mais jovens. No romance, em conversa com Tony, Danny até mesmo afirma que seus pais não o compreendem, mas que em algum momento futuro isso aconteceria. Isso realmente ocorre, e a compreensão das características de Danny surgem apenas depois que a família já está confinada no Overlook, passando pela febre da cabana e desenvolvendo mais traumas. Jack interpreta Tony como um delírio de Danny, sem a consideração do ser abstrato como algo proveitoso ao filho. Tratando-se de uma história de horror, é evidente que as personagens não serão confeccionadas para a compreensão psicodinâmica dos elementos que rodeiam a narrativa, o que inclui a percepção de um amigo imaginário como um ser sobrenatural que faz parte da tragédia desenvolvida.

Para a interpretação da personagem Tony, é interessante a consideração de como ela foi inserida nas adaptações audiovisuais de *O Iluminado*, sendo uma delas até mesmo roteirizada por Stephen King em 1997. Considerando a ordem cronológica, primeiro há o filme dirigido por Stanley Kubrick e roteirizado por Kubrick e Diane Johnson. Lançado em 1980, *O Iluminado* (longa-metragem) não apresenta uma pessoa que represente o amigo imaginário de Danny; em realidade, quando o garoto quer conversar com Tony, ele fala com o próprio dedo indicador, e realiza mudanças na voz para representar o que o amigo quer dizer (flexionando o dedo junto ao ritmo da fala). Esse recurso torna-se válido ao público na compreensão de que Tony é algo intrínseco aos poderes do garoto e que não pode ser compartilhado nem mesmo com aquele que assiste ao filme, criando dúvidas sobre o que pode ser real ou alucinação na narrativa de horror.

Por outro lado, há a minissérie *O Iluminado*¹⁰¹, dirigida por Mick Garris (1997) e com roteiro de King. Na adaptação para a TV, Tony aparece a Danny como um garoto adolescente, e o acompanhará ao longo de toda a jornada até o Overlook e durante o período em que reside no hotel.

A minissérie de 1997 foi roteirizada por King, o que confere ao trabalho conexão direta com o texto literário original a partir do criador da história. Tal situação serve como complemento ao romance, com observações do autor que podem esclarecer dúvidas provocadas pelas simbologias do romance. Na produção televisiva, Tony é como uma assombração em forma humana, o que proporciona ao telespectador a certeza do elemento fantasmagórico gótico/do horror. A evidência de Tony enquanto parte importante de Danny é explícita ao final do último episódio (total de três), quando há a formatura de Danny (final dos anos escolares) e a personagem adolescente é interpretada pelo mesmo ator que era o amigo imaginário. Aqui, pode-se perceber Tony como Danny, porém mais velho, e então há a interpretação de que as duas personagens fazem parte de um mesmo ser iluminado. Logo, torna-se mais acessível a noção de que Tony não apenas representa os traumas de Danny, já que ele também representa a própria criança, mas com mais experiência no que concerne a conexão do ser com o mundo (físico ou não).

De maneira informal, há a discussão entre leitores de Stephen King sobre outras personagens do universo literário do autor que também se enquadram na posição de iluminados, como é o caso de Carrie White, considerando as características sensoriais da personagem em ligação ao universo sobrenatural. Além de Carrie, também são realizadas constantes observações no que condiz as personagens Jake Chambers, da série *A Torre Negra* (1982), as crianças sequestradas em *O Instituto* (2019), e John Coffrey, de *À espera de um milagre* (1996)¹⁰². Todas essas personagens apresentam traumas que são externalizados a partir de características inexplicáveis do ponto de vista racional, como a telecinese, a telepatia e a possibilidade de curar pessoas em situação de enfermidade crítica.

É perceptível que Stephen King constrói um corpo literário em que diversas personagens de romances distintos se relacionam, ou aparecem conectadas por alguma característica-chave, como é o caso dos exemplos mencionados no parágrafo anterior. Essa ligação também pode ser interpretada como proveniente do processo de identificação do trauma no outro, como que uma

¹⁰¹ Originalmente chamada de *Stephen King's The Shining*;

¹⁰² Datas referentes às primeiras publicações originais em língua inglesa. As edições consultadas para a confecção desta tese estão descritas na seção de Referências. A saga *A Torre Negra* está referenciada pelo primeiro livro da série, *O pistoleiro*;

percepção do ser que possui particularidades semelhantes por conta de situações traumáticas correlatas. Considerando a relação entre narrativas e a descrição de acontecimentos perturbadores, vale mencionar que a personagem Dick Halloran, cozinheiro do Overlook e que tem poderes como os de Danny, também está em *A Coisa*, romance no qual a personagem salva pessoas de um incêndio causado por grupos racistas. A situação apresenta-se enquanto um dos traumas coletivos da cidade de Derry, contada à personagem Mike Hanlon pelo próprio pai, William. “Naquela hora, Dick Hallorann o segura. Ele não podia ter mais de 19 anos, e seus olhos estavam do tamanho de bolas de bilhar, mas ele manteve a calma melhor do que nós. Ele salvou nossas vidas. ‘Não por aí!’, grita ele. ‘Por aqui!’ (King, 2014b, p. 453).

Os traumas na obra de King apresentam conexões entre si, pois fazem parte de um universo compartilhado, de uma mesma *Coisa*. A aparição de personagens de King em outras narrativas não se limita à própria obra, já que é possível identificar personagens do autor sendo mencionadas em livro de Joe Hill, filho de King e escritor de horror, e vice-versa. Em primeiro exemplo, há a menção a Pennywise, de *A Coisa*, em *Nosferatu*. Os traumas coletivos instaurados na narrativa de King se estendem à de Hill e lidam com a ideia de assassinatos em massa, tanto os provocados pela Coisa quanto os realizados pela personagem vampiresca Charles Manx. Em breve menção ao palhaço Pennywise, Hill (2014) junta os universos literários e estabelece relações entre os dois vilões, permitindo aos leitores a inferência do palhaço assassino de *IT* enquanto um vampiro que, assim como Manx, se alimenta da energia de outros seres para permanecer vivo. É importante observar que o autor não faz referência apenas ao texto de King, com menção à personagem Pennywise e à cidade fictícia de Derry, como também o faz com outros autores-chave do horror. “Um pouco ao norte de Boston ficava uma coisa chamada FECHADURA DE LOVECRAFT, uma cratera no formato aproximado de uma fechadura. No Maine, em volta da área metropolitana de Lewiston/Auburn/Derry, havia o CIRCO DE PENNYWISE” (Hill, 2014, p. 362).

Em uma troca de referências entre King e Hill, assim como o segundo fez referência a Pennywise no livro sobre Manx, King utilizará a figura do vilão de *Nosferatu* e o adicionará à própria obra em *Doutor Sono*, continuação direta de *O Iluminado*. O romance acompanha Danny Torrance na fase adulta lidando com os traumas do passado, o que inclui o tempo que passou no Overlook e a relação que possui com as próprias particularidades associadas à telepatia. Nas páginas iniciais do romance, há o retorno de Dick Hallorann em um diálogo com Danny, ainda criança, sobre o passado do cozinheiro. Ele revela ao garoto que passou por situações traumáticas junto ao avô pedófilo, e que o homem deixava explícito que nada poderia ser feito, enganando-o sobre a possibilidade de pedir ajuda. Em complemento ao relato, Dick

revela que o dia da morte do avô foi feliz para ele, o que explicita ao leitor o alívio da personagem pelo esvanecer daquele que antes causava traumas.

– Às vezes, ele falava que conhecia um sujeito mau chamado Charlie Manx, e que se eu não fizesse o que ele queria, bastava uma ligação interurbana para que Charlie viesse me buscar no seu carro luxuoso e me levasse para um lugar onde ficavam as crianças más. Depois vovô botava a mão entre as minhas pernas e começava a apertar. “Você não vai abrir o bico, Sabiá. Se abrir, o velho Charlie vai vir e pegar e prender você com as crianças que ele roubou, até você morrer. E quando você morrer, vai para o inferno, e seu corpo vai queimar para sempre. Porque você bateu com a língua nos dentes. Não importa se as pessoas acreditam ou não. Delação é delação”.

[...]

“Choveu naquele dia. Todo mundo ficou junto em volta da cova, debaixo de guarda-chuvas pretos. Eu olhei o caixão – o maior e melhor de sua funerária, com certeza – ser enterrado, pensando em todas as vezes que ele apertou meu saco, em todas as guimbas que enfiou no meu bolo, no cigarro que encostou no meu pé e em como ele dominava a mesa do jantar igual àquele rei velho, naquela peça de Shakespeare. Mas, mais que tudo, pensei em Charles Manx, um homem que vovô com certeza inventou, para quem ele nunca mais ia poder ligar e mandar me pegar no meio da noite em seu carro de luxo, e me levar para ficar com os meninos e as meninas que tinha roubado” (King, 2014a, p. 21).

No universo de King, aqui em junção ao texto de Joe Hill, percebe-se que as personagens iluminadas passaram por situações traumáticas que moldaram a maneira como elas lidam com os próprios poderes. Essa é uma característica comum entre Danny, Dick e Carrie, mas que também pode ser estendida a personagens de outros livros do autor e que compartilham de percepções semelhantes às dos que foram citados. Tem-se *Doutor Sono* enquanto complemento à interpretação da obra de King a partir dos estudos psicodinâmicos, com considerações sobre a vida de Danny e alguns detalhes sobre Dick Halloran e Wendy Torrance. A narrativa apresenta diversos pontos importantes às considerações do trauma, porém, para este trabalho, será identificado como foco de estudo o momento em que Danny retorna ao hotel Overlook para o enfrentamento direto dos traumas que o acompanham desde a infância: a percepção das próprias particularidades enquanto poderes sobrenaturais e a relação junto ao pai abusivo.

Em observação geral, é possível dizer que as situações pelas quais as personagens de King passaram resultaram em Transtorno de Estresse Pós-Traumático (TEPT). Associado a pessoas que experienciaram algum tipo de violência (o que não se limita à física), esse transtorno é identificado como um estado ansioso em que há a dificuldade de adaptação às atividades diárias por conta de memórias conectadas ao evento traumático (Lopes; Sena; Torres, 2013). Geralmente, o TEPT é mencionado em estudos de casos conectados a veteranos de guerra, com memórias que são ativadas a partir de situações que, de alguma maneira, possuam conexão com o fator traumático. Vale elucidar que, uma vez que cada pessoa experiencia o trauma de forma subjetiva (até mesmo os considerados traumas coletivos), diferentes elementos poderão ser utilizados para a lembrança de um mesmo momento. Além disso, é perceptível que

a longevidade dos sintomas ansiosos pode estar conectada à intensidade da situação (Lopes; Sena; Torres, 2013). Em referência direta à história de Danny, tem-se a personagem como alguém que foi alvo de violência enquanto passava pela febre da cabana em um hotel do qual não se podia sair, o que intensifica a questão traumática e provoca diversos *flashes* ao longo da vida adulta.

Recomenda-se a leitura de *Doutor Sono* para a observação de características dos estudos psicodinâmicos junto à personagem Danny Torrance enquanto homem adulto. Aqui, teve-se como foco a exploração de *O Iluminado* e breves considerações sobre a amplitude do universo literário de King, o que será continuado na próxima seção a partir do romance *A Coisa*.

3.1.3 O psicodinamismo em *IT – A Coisa*

O romance *A Coisa*, de Stephen King, é um dos mais famosos do autor, principalmente pela alta quantidade de discussões advindas das adaptações audiovisuais da narrativa. Porém, além da popularidade da personagem Pennywise enquanto um palhaço presente na imaginação dos aficionados do horror, é necessário mencionar que *A Coisa* é um livro conectado a diversas outras histórias de King. Tal associação está tanto na menção à cidade fictícia Derry, cenário de várias narrativas do autor, como na relação dos acontecimentos de *A Coisa* junto a outros livros, como as ações de Dick Halloran que estendem a ideia do toque de *O Iluminado* à *Coisa*.

Assim como *A Dança da Morte* (1978) e a saga *A Torre Negra* (1982)¹⁰³, *A Coisa* apresenta-se enquanto um dos livros-chave para a compreensão do universo de King. O nome completo do livro, em língua portuguesa, é *IT – A Coisa*, sendo que no idioma original (inglês) é apenas *IT*. A palavra refere-se ao pronome em terceira pessoa do singular associado a animais ou objetos, o que também inclui a ideia de coisa. Logo, há a noção de que o monstro a ser enfrentado no livro não é um humano, nem qualquer outro animal; ele não possui características biológicas conhecidas pela ciência e não pode ser derrotado somente com elementos concretos, pois precisa de concepções abstratas para ser enfraquecido (a crença das crianças, a coragem dos adultos, a noção de pacto de amizade). No idioma original, o termo *It* é utilizado a todo momento para referência ao palhaço Pennywise e outras variações que possa assumir, enquanto as edições nacionais utilizam o termo “Coisa” para tal conexão.

¹⁰³ Datas referentes às primeiras publicações originais em língua inglesa. As edições consultadas para a confecção desta tese estão descritas na seção de Referências;

A personagem Coisa é apresentada como aquilo que pode ser apreendido através dos sentidos, mas que possui origem desconhecida, misteriosa. É frequente a presença de personagens que percebem que há um mal pairando sobre Derry, mas que não pode ser explicado. Essa interpretação pode estar conectada à noção de que a Coisa representa os medos daqueles que a veem, e esses medos não foram superados. Não saber lidar com o medo e experimentar situações em que o ser se apresenta descontrolado é estar de frente com algo estranho, ou melhor, com a Coisa. Na literatura de Stephen King, a Coisa é aquilo que sempre esteve no mundo, mas que nunca foi enfrentada a ponto de tornar-se maleável; afinal, é preciso que o humano perceba que não se vive sem o medo, e que ele deve ser experienciado a ponto de que uma relação entre o ser e o objeto do pavor seja possível de forma saudável.

No livro de King, a Coisa representa tanto o trauma individual como também o trauma compreendido por um grupo de pessoas, como é o caso do laço estabelecido entre as crianças protagonistas (Clube dos Perdedores) ou do silêncio acordado pelos adultos de Derry. A ideia do silêncio enquanto uma corrente que prende pessoas a um trauma específico é comumente explorada no horror, e percebe-se que a Coisa representa todos os traumas que assolaram a cidade no Maine, mas que não são comentados.

De acordo com Nera Martinović (2018), em referência aos estudos de Tony Magistrale (2010), Derry e a Coisa possuem uma relação estabelecida há anos, e o movimento consiste na ignorância da cidade perante todas as atrocidades cometidas a cada vinte e sete anos, aproximadamente. Os moradores de Derry se encontram em um “estado de ignorância coletiva, ou um ato de silêncio coletivo”¹⁰⁴ (Martinović, 2018, p. 6), e é como se optassem pela indiferença perante a estranheza da cidade. Os assassinatos infantis não são mais impressionantes, pois tornaram-se algo já esperado junto às outras atrocidades que assolam o espaço urbano. A reação dos moradores de Derry sobre as mortes das crianças atingiu um *status* de “indiferença”¹⁰⁵ (Magistrale, *apud* Martinović, 2018, p. 6), como se os acontecimentos peculiares fossem um preço a se pagar por morar naquele local. Vale observar, então, a consideração do espaço enquanto importante elemento à criação literária, com foco não apenas na definição de “*locus horribilis*” apontada por França (2022, p. 21), mas também na consideração de Derry como uma personagem complexa, que também é a Coisa.

Derry deve ser interpretada como uma personagem que envolve as ações da Coisa e as reações dos moradores. A indiferença, ou uma mínima simpatia, faz com que os moradores contribuam para que as mortes continuem acontecendo, sem a iniciativa de reagir ao mal que

¹⁰⁴ Texto original em inglês: “*A state of collective ignorance, or an act of collective silence*”;

¹⁰⁵ Texto original em inglês: “*Indifference*”;

envolve o ambiente urbano. Poucos são os que se aventuram a investigar o motivo de tantas mortes ocorrerem na cidade, e tais personagens são constantemente excluídas e esquecidas pela maioria (como ocorre com as crianças protagonistas). Tal interpretação pode até mesmo sair do escopo do trauma e abordar questões sociais, o que contribui à afirmação de que aqueles que se opõem à massa são prejudicados por ela, seja a partir da indiferença ou da construção de ambientes desfavoráveis à existência de determinados grupos. Em Derry, as personagens que não se encaixam no padrão pré-estabelecido por uma sociedade conservadora são expelidas, e é então que a Coisa se revela, sendo ela um palhaço ou toda a cidade transformada em um completo circo.

Dentre os possíveis exemplos para a exemplificação da informação anterior, tem-se a morte de Adrian Mellon, descrita no Capítulo 2 da Parte 1 do romance. O assassinato está associado à homofobia presente na cidade, como parte da maldade conectada à Coisa. O namorado de Mellon, Don Hagarty, ao depor sobre o assassinato, questiona os policiais sobre a maneira como a cidade é má, e infere que até mesmo as autoridades ignoram as características apresentadas pelo local. “– É um lugar *ruim* – disse Hagarty. – É um esgoto. Vocês querem dizer que não *sabem* disso? Vocês dois moram aqui a vida toda e não *sabem* disso?” (King, 2014b, p. 37). O silêncio dos policiais à pergunta de Don reflete a indiferença, ou até mesmo o medo, perante a maldade que sempre existiu em Derry. Pode-se interpretar esse momento como a revelação de uma apatia social perante as lutas de grupos marginalizados, o que, por vezes, será suficiente para a instauração do trauma naqueles que são prejudicados por essa realidade.

Sabe-se que o Gótico e o horror são espaços em que os marginalizados ganham protagonismo, e esse processo contribui à apresentação e discussão de traumas a partir de características próprias da ficção literária. As metáforas utilizadas ao longo dos primeiros séculos do romance Gótico e em narrativas contemporâneas estão no campo do “Goticismo” (Westengard, 2019, p. 3), identificado como o elemento que possibilita a discussão sobre acontecimentos conectados ao trauma. É importante salientar que tais considerações não envolvem apenas o momento de instauração do trauma, mas também as consequências que ele gera em toda uma comunidade, como é o caso da LGBTfobia em Derry. Laura Westengard (2019, p. 3) identifica a importância da comunidade *queer* na construção da literatura de medo, e afirma a existência da “cultura gótica *queer*” como o espaço em que os traumas experienciados pelo grupo citado são explorados a partir de artifícios narrativos da ficção gótica. Ainda que a autora foque no termo “gótico”, vale a extensão de tal noção ao horror, com a adaptação das características narrativas à suscitação do medo nos leitores, como ocorre com o capítulo do assassinato de Adrian Mellon em *A Coisa*.

Westengard (2019) observa que nos séculos XX e XXI há a resposta da comunidade *queer* ao *insidious trauma* proveniente do preconceito direcionado a corpos LGBTQ+. O horror contemporâneo busca pelo Goticismo em consideração a todos os grupos que, por repreensão advinda de uma massa dominante (masculina, branca, heterossexual e cristã), torna-se marginalizada por não estar em alta posição de poder socioeconômico. A literatura de medo é capaz de expor as lutas e sofrimentos dessas comunidades a partir de metáforas, como a presença do sobrenatural por vezes inominável (uma Coisa), ou de maneira explícita com o auxílio de elementos como Horror e Repulsa. A morte de Adrian Mellon utiliza-se de todos os recursos citados: existe a consideração do *insidious trauma* a partir das ações criminosas dos assassinos, do medo constantemente afirmado por Don Hagarty, pela violência explícita (Repulsa) e na presença da ameaça identificável (Horror).

A narrativa de King apresenta a morte de Adrian como um ataque homofóbico realizado por três homens jovens, sendo um deles influenciado diretamente pela Coisa, apresentada nesse momento como Pennywise. Após ser espancado e jogado de uma ponte, Adrian é pego pelo palhaço, que se alimenta (literalmente) do corpo da personagem, e desaparece junto ao ser maligno. A presença de Pennywise não deve ser interpretada como a verdadeira causa da morte de Adrian: os assassinos são os jovens homofóbicos, moradores de Derry, que possuem a própria maldade representada por uma figura sobrenatural, o que se enquadra no artifício do Goticismo. Aqui, King trabalha com a metáfora, indicando a maldade da massa dominante na presença do palhaço, mas ele também torna explícitas ao leitor as ações e opiniões dos jovens, o que não é atribuído exclusivamente a Pennywise.

Junto à história de Mellon, há a descrição de um bar voltado ao público gay em Derry, chamado *Falcon*, um ambiente cujo dono percebeu, ao longo do tempo, a predileção de clientes homens pelo espaço em que pudessem ser livres. O narrador externaliza informações importantes à percepção do leitor de como os clientes pertencentes a grupos marginalizados sabiam respeitar uns aos outros, o que é contrastado à brutalidade do conservadorismo em Derry. “[...] o Falcon era o único [bar] em que os clientes baderneiros não quebravam o estabelecimento todo. [...] esses homens, gays ou não, pareciam ter aprendido um segredo para se dar bem uns com os outros que seus clientes heterossexuais não sabiam” (King, 2014b, p. 35).

Adrian Mellon é uma personagem não situada dentre o grupo de protagonistas da narrativa, mas seria facilmente um dos integrantes do Clube dos Perdedores caso fosse uma criança na mesma época em que Bill Dembrough e Mike Hanlon também eram. Ele provavelmente seria um dos excluídos da escola, e sofreria o *bullying* praticado pela trupe de

Henry Bowers, além de precisar enfrentar todos os outros perigos que a cidade teria a oferecer àqueles que não se encaixam em um padrão de maioria social. Aqui, vale a exposição de informações concernentes à adaptação cinematográfica de *A Coisa*, de forma mais específica ao filme lançado em 2019, identificado como a Parte 2 daquele estreado em 2017. O filme tem como cena inicial o assassinato de Adrian, e essa não é a única referência à homoafetividade e LGBTfobia no longa-metragem. Ao final da história, após a derrota da Coisa e a morte de Eddie Kaspbrak, descobre-se que Richie Tozier, um dos “Perdedores”, era apaixonado pelo amigo, e que reprimiu tal sentimento ao longo de toda a vida (ao menos no tempo em que é permitido o acompanhar do espectador). A impossibilidade de Richie em explorar a própria sexualidade está relacionada ao *insidious trauma* advindo da violência contra homossexuais, principalmente tratando-se de uma cidade pouco amistosa como Derry. Ao que a narrativa expõe, infere-se que nem mesmo sair do território da Coisa foi suficiente para que Richie se sentisse acolhido para tentar vivenciar um romance com Eddie (até mesmo porque todas as personagens, com exceção de Mike Hanlon, apresentam falhas na memória sobre o tempo que passaram juntos na infância).

A história da repressão sexual de Richie no filme de Andi Muschietti gera questionamento sobre, afinal, o que significa à personagem o ato de voltar a Derry. Ainda que, quando crianças, os Perdedores tenham feito uma promessa de voltar à cidade se a Coisa retornasse, ainda é preciso observar quais são os outros fatores que as prendem a um passado doloroso. Ao leitor, e espectador dos filmes, pode parecer complicado acreditar que uma promessa infantil seria suficiente para que determinadas situações fossem revisitadas. No livro, King trabalha com a ideia da “nostalgia enquanto uma força destrutiva” (Compore, 2022, p. 150), algo que atrai os Perdedores de volta aos traumas de infância, e esse elemento, a nostalgia, apresenta-se complexo ao apreciador do horror. Ainda que as personagens tenham quase morrido na infância, aquele continua sendo o momento em que elas tiveram laços sólidos no que se diz relativo à amizade e enfrentamento de dificuldades diversas. Foi um momento de força coletiva que os influenciou a desenvolver a coragem individual necessária a superar os próprios medos. Retomando a consideração sobre o filme de Muschietti, voltar a Derry deu a Richie a possibilidade de reencontrar Eddie e o próprio afeto enquanto um homem não heterossexual, o que leva a atitude da personagem a ser não somente um caminho ao perigo, mas a busca pela possibilidade de deixar de esconder-se.

Daniel P. Compore (2022) ressalta a importância do Capítulo 3 de *A Coisa*, chamado “Seis telefonemas (1985)” (King, 2014b, p. 48), pois é o momento da narrativa em que o leitor compreende como o passado das protagonistas é um elemento importante à construção do texto.

O autor compreende as ligações realizadas por Mike como o objeto que recupera os traumas das personagens, e cada adulto deverá refletir sobre qual será a melhor forma de lidar com a Coisa que os importunava. O período de descanso da Coisa é válido como uma referência ao trauma que foi internalizado, mas não superado. As personagens repreenderam os acontecimentos de quando eram crianças e decidiram que seria melhor esquecê-los, mas não tinham o conhecimento de que, quando o trauma se tornasse explícito novamente, isso ocorreria de forma severa. Nessa interpretação, pode-se dizer que o único que realmente procurou ter ciência dos impactos do que ocorreu nos eventos traumáticos de 1958 foi Mike, e que o trabalho na biblioteca pode ser visto como uma analogia ao processo de autodescoberta e enfrentamento.

A Coisa é um livro cuja história se apoia na “nostalgia tóxica”¹⁰⁶, definida por David Viscott (*apud* Compore, 2022, p. 150) como “uma súbita mistura de sentimentos, atitudes, perspectivas e necessidades de diferentes idades se mostrando todas de uma vez enquanto o passado irresoluto tenta definir o presente”¹⁰⁷. Já foi visto anteriormente que o trauma se apresenta como um passado que insiste em se tornar um eterno presente, e é evidente como a noção de nostalgia tóxica complementa essa ideia e se torna explícita no texto de King. Em realidade, isso é perceptível em boa parte da obra do autor, incluindo alguns livros citados nas seções anteriores, como *O Iluminado* e *Carrie*. É preciso que o apreciador de horror compreenda que a nostalgia não está conectada apenas àquilo que causa uma necessidade de recobrar o passado por alegria. Por vezes, há a necessidade do ser de voltar a um momento específico para solucionar o que foi deixado de lado, mas que continua causando sofrimento e mantendo padrões destrutivos.

Cada membro do Clube dos Perdedores possui um motivo específico para voltar a Derry, e essas são, também, as mesmas razões que os fizeram sair da cidade sem querer revisitá-la. Sem voltar à cidade, os traumas continuarão desempenhando papel-chave nas vidas das personagens, e isso fica evidente principalmente através das personagens Beverly Marsh e Eddie Kaspbrak. A primeira sofria violência física, sexual e psicológica do próprio pai e, posteriormente, do marido Tom Rogan. É após receber o telefonema de Mike que Beverly enfrenta Tom e sai de casa, o que a levará novamente aos traumas com o pai, mas que agora poderão ser trabalhados no local em que se instauraram.

Eddie, assim como Beverly, também apresenta uma explícita conexão com as características da infância no que concerne a mulher com a qual se casou, esta que possui

¹⁰⁶ Texto original em inglês: “*Toxic nostalgia*”;

¹⁰⁷ Texto original em inglês: “*A subtle mixture of feelings, attitudes, perspectives and needs of different ages all showing themselves at once as the unresolved past attempts to define the present*”;

características explicitamente semelhantes à da mãe que o criou, Sonia Kaspbrak. Quando criança, Eddie era superprotegido pela mãe, que convencia o filho de que ele portava doenças que precisavam de cuidados exagerados; além de sempre precisar carregar um inalador dosimétrico (bombinha de asma), a criança era proibida de se divertir como os amigos faziam, com brincadeiras que envolviam muito contato humano e sujeira das ruas. Um dia, o farmacêutico (Sr. Keene) revelou a Eddie que o remédio da bombinha era, na verdade, um placebo, o que causou confusão e constrangimento ao garoto. Já adulto, Eddie se casou com uma mulher fisicamente parecida com Sonia, além de ela também ser obcecada por tudo que ele faz, com a necessidade de saber o porquê de todas as ações do rapaz. “Eddie não precisava que um psicólogo dissesse para ele que, de certa forma, se casara com a própria mãe” (King, 2014b, p. 91). Além de não ter emocionalmente se desvincilhado da mãe que o prejudicava, a personagem teve a hipocondria intensificada, o que reflete a consequência das vivências do passado em Derry na vida adulta em Nova Iorque. “Bullying não é o único trauma de infância presente no romance. A mãe de Eddie Kaspbrak exibe características da síndrome de Münchausen por procuração, convencendo o filho saudável de que está seriamente doente”¹⁰⁸ (Compore, 2022, p. 151).

Em estudo sobre a condição apresentada por Sonia Kaspbrak, Daniel de Sousa Filho et. al (2017), a partir de referências de Richard Asher (1951) e Roy Meadow (1989), explica que há diferenças entre a chamada síndrome de Münchausen e a síndrome de Münchausen por procuração. A primeira se refere à pessoa que mostra sintomas físicos procurados intencionalmente para receber cuidados e assistência adequada, enquanto a segunda está na manipulação de sintomas da mãe sobre o filho, o que pode envolver até mesmo a modificação de informações em documentos médicos. A atitude da mãe de Eddie em fazer o filho constantemente acreditar estar doente é uma característica da síndrome descrita por Sousa Filho (2017), o que levou Eddie à convicção de estar enfermo e necessitar de diversos remédios até o fim da vida, quando morre em confronto com a Coisa. Ainda criança, Eddie foi alertado pelo Sr. Keene não apenas sobre o placebo, mas também sobre o mal que Sonia o impunha, porém, o garoto ficou incomodado e queria apenas que a conversa acabasse logo (um desviar da verdade que teria consequências na idade adulta). “Sua asma é resultado de um aperto nervoso do diafragma que é ordenado por sua mente... ou por sua mãe” (King, 2014b, p. 753).

¹⁰⁸ Texto original em inglês: “*Bullying is not the only childhood trauma presented in the novel. Eddie Kaspbrak’s mother exhibits characteristics of Munchausen’s syndrome by proxy, convincing her healthy child that he is seriously ill*”;

Dentre as características observadas na obra King, é sabido pelos leitores que o autor possui apreço à construção de histórias que envolvem crianças em por situações que, de alguma maneira, podem se tornar traumáticas (e provavelmente serão traumas, sim). As atrocidades que acontecem com ou a partir de personagens crianças fazem parte da crítica de King às ações da família estadunidense contemporânea (Alegre, 2001), e os acontecimentos são essenciais à compreensão do porquê de determinados padrões comportamentais se estenderem da infância à vida adulta das personagens. Essa informação leva ao questionamento sobre, afinal, como as crianças de *A Coisa* não possuíam qualquer supervisão parental a ponto de explorarem toda a cidade, até mesmo visitando locais completamente perigosos. Isso não se dá apenas pela negligência familiar, mas por toda uma estrutura que exige os adultos de se preocuparem com algo que não seja o próprio conforto. King aponta ao leitor o descaso que é direcionado a menores de idade, e que essa indiferença será essencial ao entendimento de como será a sociedade quando essas pessoas se tornarem adultas e repetirem os mesmos processos traumatizantes contra as gerações seguintes. Os grupos que permitem que *A Coisa*, independentemente da metáfora empregada, destrua vidas e relações interpessoais, são aqueles que crescerem em uma comunidade cujo cuidado com educação e civilidade foi desconsiderado como algo essencial à formação humana. Até que exista um Clube dos Perdedores para questionar e quebrar esse ciclo destrutivo, a violência, nas mais diversas formas, continuará perpetuando entre os moradores de Derry, causando variadas agressões entre as gerações. “Finais felizes e infelizes conduzem as crianças de King a direções problemáticas que podem apenas resultar em uma vida adulta desajustada, já que as crianças da ficção do autor *devem* ser inevitavelmente traumatizadas pelas experiências horríficas que King constrói ao redor delas”¹⁰⁹ (Alegre, 2001, p. 106).

Com a interpretação de que *a Coisa* assume o descaso e a maldade dos habitantes de Derry uns com os outros, é válido retomar as observações sobre o assassinato de Adrian Mellon. No Capítulo 2, é possível que haja a identificação de Pennywise como a representação do sentimento e do crime dos assassinos, estando a personagem circense presente para que os artifícios de uma ficção de horror, com elementos sobrenaturais, se tornem evidentes. King até mesmo propõe a perspectiva racional da cena, o que permite ao leitor identificar um certo caráter realista na narrativa, mas que sempre estará envolta por elementos do horror fantástico e da estética gótica.

¹⁰⁹ Texto original em inglês: “Happy and unhappy endings send King’s children in troubled directions that can only result in badly adjusted adulthood, for the children of his fiction must be inevitably traumatised by the horrific experiences that King builds around them”;

– *Ah, me dá um tempo!* – rosou Boutillier, levantando uma das mãos. – *Eles mataram o cara!* Não só jogaram ele da ponte. Garton tinha um canivete. Mellon foi esfaqueado sete vezes, inclusive uma vez no pulmão esquerdo e duas vezes nos testículos. Os ferimentos batem com a lâmina. Quatro das costelas dele foram quebradas. Dubay fez isso com o abraço de urso. Ele foi mesmo mordido. Havia mordidas nos braços, na bochecha esquerda, no pescoço. Acho que foram Unwin e Garton, apesar de só termos conseguido uma correspondência clara, e mesmo essa não deve estar clara o bastante para ser usada no tribunal. Então, tudo bem, um pedaço de carne sumiu do sovaco dele, e daí? Um deles gostava mesmo de morder. Deve ter ficado até de pau duro quando estava fazendo isso. Aposto em Garton, apesar de jamais conseguirmos provar. E o lóbulo da orelha de Mellon sumiu (King, 2014b, p. 46).

A Coisa é a própria maldade dos habitantes de Derry, alimentada pela indiferença e falta de indignação perante as atrocidades da cidade. Considerando a adaptação de Muschietti (2019), o que ocorreu com Mellon poderia também ter acontecido com Richie Tozier se ele houvesse experienciado um romance público com Eddie Kaspbrak. Esse processo não se tornou possível por conta do medo perante o *insidious trauma*, também representado pela entidade sobrenatural na cidade.

O livro de King trabalha com diversas nuances do trauma, o que torna a narrativa plural no que condiz à relação do ser com a superação. Em um primeiro momento, o texto mostra o esquecimento como uma forma de vitória sobre os eventos traumáticos da infância (Alegre, 2001), o que será reconsiderado a partir do momento em que as personagens recebem a ligação de Mike. No Capítulo 3, é evidente que o esquecimento das personagens não era algo permanente, e que foi resultado da repressão de um passado que voltaria para assombrá-los, assim como faz a Coisa. King apresenta uma narrativa em que a história das personagens enquanto crianças coexiste com a de quando já são adultas, fornecendo ao leitor uma perspectiva paralelística entre os acontecimentos do passado e as consequências aplicadas ao presente. Assim, é possível perceber com certa facilidade que Eddie realmente casou-se com uma mulher parecida com a mãe Sofia Kaspbrak; que Beverly está inserida em um relacionamento abusivo semelhante àquele que tinha com o próprio pai; e que Bill Dembrough, cujo irmão foi assassinado pela Coisa, voltou-se à escrita de horror, o que infere-se ser um processo catártico do artista perante as atrocidades vivenciadas anteriormente.

Quando o Clube dos Perdedores se reúne e retorna a Derry, é evidente como o trauma não foi esquecido, e que a repressão dos acontecimentos não foi suficiente para que houvesse a completa superação das questões de infância. A luta e a vitória sobre a Coisa na idade adulta configuram a completude de um trabalho terapêutico, este que está conectado ao processo de superação de traumas relacionados ao abuso infantil (Alegre, 2001). A leitura do livro faz com que o leitor perceba que Beverly é explicitamente abusada pelo pai, mas é necessária a consideração de que as crianças são todas abusadas pela cidade inteira. Aqui, a análise da

narrativa não deve limitar a noção de abuso a questões sexuais, mas ampliá-la a toda vulnerabilidade e impotência direcionadas às crianças de Derry.

A figura da Coisa está diretamente conectada à noção de ameaça na literatura de medo, o que foi visto anteriormente a partir dos estudos de Júlio França e Oscar Nestarez (2022). Porém, é interessante perceber que a personagem sobrenatural na narrativa de King não é o único monstro da história, além de também não estar configurada apenas como vilã. Se a Coisa toma a forma dos maiores medos de quem a vê, e cada membro do Clube dos Perdedores já possui diversas questões assombrosas para lidar individualmente, então é razoável dizer que aqueles que provocaram o medo nas crianças (antes de Pennywise) são, também, os monstros góticos da literatura de medo. Não é por não ser um ente sobrenatural que o pai de Beverly não é um vilão gótico, por exemplo. Em realidade, ele se enquadra na ideia de ameaça gótica postulada por Fred Botting (1996), admitindo o espaço doméstico e um ente familiar como elementos capazes de suscitar medo e desespero. Uma vez que a Coisa representa a maldade em Derry, então todos aqueles que causam sofrimento são os monstros originais da cidade, como é o caso de Al Marsh, Sonia Kaspbrak, Henry Bowers e os assassinos de Adrian Mellon (John Garton, Steven Dubay e Christopher Unwin). Além dessas personagens, também há todas aquelas que, de alguma maneira, se omitem diante das atrocidades em Derry, o que seria a maioria dos habitantes da cidade. Em representação a essa ideia, há na adaptação audiovisual de 1996 uma cena em que Beverly Marsh é ameaçada pela gangue de Henry Bowers, estando o líder em posse de uma faca. Um homem idoso observa a cena e decide ignorar o acontecimento, deixando a garota à própria sorte, o que o inclui no grupo de pessoas que contribuem para que a maldade continue existindo em Derry.

Percebe-se que, talvez, a Coisa enquanto criatura sobrenatural nem seja tão invencível como os Perdedores pensavam (o que é confirmado ao final do romance), o que fica evidente quando se pensa na forma como ela se transforma naquilo que cada personagem teme. O medo existente nas personagens é instaurado por fatores que depois serão intensificados pela Coisa, então se há um vilão original em meio às aventuras das crianças, ele é aquele que primeiro causou o trauma e que depois seria sempre lembrado pelas formas do monstro sobrenatural.

Quanto ao espaço assombrado, o “*locus horribilis*” (França, 2022), King propõe uma narrativa em que uma cidade completa se torna um local ameaçador, o que condiz com as ampliações de vilão e espaço na estética gótica contemporânea. Porém, com as informações apresentadas até então, deve-se dizer que a personagem Coisa é, também, a própria cidade, representando a ameaça e o espaço em que atua. Derry é dotada de maldade e descaso contra crianças e grupos marginalizados, o que é externalizado na narrativa de horror a partir da ação

vilanesca da entidade ameaçadora. Se a Coisa representa Derry, então também é preciso observar Derry sobre o olhar da “coisificação” de suas ações, transformando os habitantes em objetos ameaçadores que contribuem à manutenção das violências na cidade, o que será centralizado em uma figura majoritariamente circense. Pennywise é um palhaço pois Derry é um circo de horrores, um espaço em que os habitantes se tornaram meras Coisas que dão suporte ao extermínio de relações e de pessoas; um grande palco do *freakshow* estadunidense de descaso contra as relações humanas e a segurança coletiva, principalmente de crianças.

Para a finalização da exemplificação do *insidious trauma* em conexão à comunidade LGBTQ+ em *A Coisa*, é preciso considerar a relação existente entre as personagens Henry Bowers e Patrick Hockstetter. O primeiro, como já informado, é o valentão que persegue os Perdedores há todo momento, seja dentro ou fora do ambiente escolar; o último faz parte do grupo de amigos de Bowers, e é descrito pela narrativa como uma pessoa louca, extremamente violenta. Um dia, enquanto Beverly andava pelo lixão da cidade, ela se deparou com a gangue de Bowers, mas conseguiu se esconder atrás de um velho carro (Studebaker) antes que pudesse ser vista pelos quatro garotos. Após perceber que a gangue estava com as calças (e cuecas) baixas, Beverly os viu fazendo um tipo de competição que envolvia atestar quem conseguia estender a chama de um isqueiro mais longe após soltar gases em frente ao fogo. Com o fim da brincadeira de cunho escatológico, metade dos meninos vão embora, ficando Henry e Patrick sozinhos, ainda observados por Beverly. E então, em um instante de silêncio, os dois garotos compartilham um momento de intimidade sexual, com Patrick se masturbando com uma mão enquanto utilizava a outra para praticar a mesma ação em Henry. A descrição de King é explícita para a informação de que Henry estava sentindo prazer com o ato, com uma ereção maior que a de Patrick. Foi quando Patrick se ofereceu para realizar sexo oral em Henry que este último interrompeu a ação do amigo e o repreendeu, proferindo ofensas homofóbicas contra aquele que o fazia sentir prazer.

A ação de Henry está conectada à não-aceitação da própria sexualidade, algo internalizado pela vivência em uma sociedade que agride a comunidade LGBTQ+ e contribui à manutenção do *insidious trauma* contra esse grupo. Algo que pode ser interpretado como um fator que reforça o medo de Henry em experimentar a própria sexualidade é a relação abusiva com o pai, um homem que o agride frequentemente e assume a *persona* conservadora e autoritária esperada por Derry. É importante ao leitor perceber que Bowers reproduz comportamentos que, de alguma maneira, são direcionados a ele: as agressões sofridas em casa são replicadas contra aqueles que não escondem as próprias verdades e, por isso, são reconhecidos como Perdedores; as falas homofóbicas contra Hockstetter são aquelas que a

cidade apontaria a ele se os habitantes soubessem da sexualidade do jovem. Em uma interpretação que tem como base os elementos até então disponibilizados sobre Derry e a manutenção da violência social, é interessante perceber Henry como um repressor que, por não conseguir libertar-se da Coisa (a própria Derry), reproduz a agressividade que aplicam contra ele. O medo da personagem está na não-aceitação social, no preconceito contra a diferença que apresenta em meio a uma comunidade pautada em conservadorismos. Assim como Richie Tozier na adaptação cinematográfica de Muschietti (2019), Henry morrerá sem a possibilidade de experienciar a própria verdade no que condiz sua sexualidade, o que é reflexo do medo imposto pelo contexto em que a Coisa atua.

De mais longe, a voz de Patrick:

– Você estava gostando.

– Eu não estava *gostando*! – gritou Henry. – E se você contar pra alguém que eu estava, vou te matar, seu veadinho de merda!

– Você ficou duro – disse Patrick. Ele parecia estar sorrindo. [...] – Eu vi. (King, 2014b, p. 797).

Quanto a Patrick, a história dele torna-se interessante a esta tese não apenas por estar conectada à importância do passado traumático nas narrativas góticas e de horror, mas por explicitar que estudos sobre a mente humana e psicopatologias sempre estão associados à literatura de medo, seja ela contemporânea ou não. A personagem é descrita como “um sociopata” que, em certo momento, pôde ser interpretado como “um verdadeiro psicopata” (King, 2014b, p. 800). O Capítulo 17 do livro foca, em primeiro momento, na relação entre Patrick e Henry, para logo depois fazer considerações sobre o primeiro e descrever como ele morreu, mas sem antes deixar de informar que ele assassinou o próprio irmão recém-nascido e diversos animais. Patrick matava animais da vizinhança deixando-os presos em uma geladeira no lixão da cidade, e acompanhava o processo de agonia dos bichos até que morressem. Um dia, ao conferir o interior da geladeira, o jovem deparou-se com formas estranhas, como pedaços de carne, distribuídas no espaço sufocante. As criaturas sanguessugas o atacaram e, após ele estar enfraquecido, foi capturado e assassinado pela Coisa. Aqui, a descrição dos acontecimentos relacionados à morte de Rockstetter não se conectam às relações do *insidious trauma* em Derry, porém, podem ser alvo de pesquisas sobre o psicodinamismo em *A Coisa* a partir de personagens que fujam do núcleo dos Perdedores.

A ficção de horror gera curiosidade, o que culmina na popularidade de diversas histórias, como é o caso da obra de Stephen King. Além disso, percebe-se que a ficção de medo ganha bastante notoriedade quando o mercado audiovisual é expandido e variados filmes e séries de horror são divulgados ao público geral. Em complemento à noção de *insidious trauma*

conectado à comunidade LGBTQ+ na ficção de horror, é válido relacionar o texto de King a outro lançamento que tornou-se popular na década de 1980, o filme *A hora do pesadelo 2: a vingança de Freddy*. O longa-metragem foi dirigido por Jack Sholder e roteirizado por David Chaskin, com lançamento em 1985, um ano antes da primeira publicação de *A Coisa*. O filme continua a saga de Freddy Kruegger no objetivo de matar pessoas da cidade em que morava quando era vivo, e nesta continuação ele se aproxima de um adolescente chamado Jesse Walsh, um jovem que se mudou, junto à família, à antiga casa de Nancy Thompson, a *final girl* do primeiro filme da franquia.

A vingança de Freddy é dotado de contextualização homoerótica, o que aproxima a história da personagem protagonista às discussões sobre os traumas experienciados por jovens gays em meio a comunidades preconceituosas, mais especificamente em cidades estadunidenses. Ainda que o filme não apresente explicitamente Jesse como um homem gay, as situações experienciadas pela personagem estão conectadas à temática *queer*, como a conexão com o treinador de Educação Física em um bar voltado ao público LGBTQ+, a percepção de diferença do próprio ser em comparação à normatividade estabelecida pela sociedade em que vive e o incômodo do ato sexual que envolva uma pessoa de sexo oposto. O filme é composto por uma estética que exalta o erotismo masculino, com a imagem de homens nus, além da valorização de cenas em que a personagem protagonista, vestindo apenas uma cueca, apresenta-se completamente suada e ofegante. É importante informar que a representatividade *queer* no filme é explícita não necessariamente pela informação erótica, mas pelo conjunto de informações que demonstram preocupações, desejos e ideias vinculadas à realidade do homem homossexual em ambientes urbanos como os do longa-metragem. “A representação na cultura não é apenas sobre boas personagens gays, mas sobre mostrar o estilo *queer*, o desejo *queer*, o gosto *queer*, e até mesmo os medos *queer*”¹¹⁰ (Kaminski, 2020, p. 178).

Os acontecimentos relacionados à personagem Jesse envolvem a figura de Freddy Kruegger querendo tomar o corpo do jovem para cometer atos de violência, porém, é perceptível que o texto do filme está além da ideia de um *slasher* com um vilão famoso. O filme trata dos desafios de aceitação das próprias características em meio a um ambiente hostil, assim como é observado com as personagens de *A Coisa*. Há a posseção de Jesse por Freddy enquanto o jovem dorme ao lado de outro homem, e faz o pedido para que ele o observe enquanto está inconsciente, para que ele não seja tomado pelo que o está perseguindo. Aqui, percebe-se que Freddy não representa uma simples criatura mitológica do horror do século XX,

¹¹⁰ Texto original em inglês: “Representation in culture is not just about good gay characters, but about showing the queer style, the queer desire, the queer taste, and even the queer fears”;

mas os próprios desejos sexuais de Jesse que o próprio garoto tem medo de externalizar, mas não consegue evitar (Kaminski, 2020). Os medos da personagem se relacionam aos de Henry Bowers na narrativa de King, com toda a agressividade resultante da percepção de que a sociedade heteronormativa da qual faz parte não é amistosa às vidas *queer*. É claro que esse é apenas um dos tópicos relacionados à construção de Bowers, mas apresenta-se como importante à compreensão da personagem principalmente após a experiência sexual entre ele e Patrick Hockstetter.

Enquanto Freddy Kruegger está conectado às características *queer* da personagem Jesse, vê-se Pennywise como a representação do repúdio de Derry perante a vivência LGBTQ+. Mesmo com perspectivas diferentes, as duas figuras em posição vilanesca produzem um mesmo efeito no apreciador *queer* do horror: medo. O incômodo de Jesse está na não-aceitação de si, baseado em valores ditados por uma comunidade que não respeita formas de ser e amar diferentes daquela esperada por uma sociedade cristã heteronormativa. Essa característica da personagem pode ser observada em Richie Tozier no filme de Muschietti, mas sem muitos detalhes sobre como são os pensamentos da personagem criada por King. Além dessas considerações, também é preciso informar o medo suscitado a partir da morte de Adrian Mellon, o que expressa a preocupação direta do leitor no que concerne a agressão física seguida de morte experienciada diariamente por centenas de pessoas da comunidade LGBTQ+.

Connor Kaminski (2020), ao falar sobre *A hora do pesadelo 2*, afirma que é possível ver o filme como uma produção que mostra a homofobia de forma evidente, fazendo com que jovens gays tenham um processo de identificação enquanto o assistem. O autor também afirma que o filme se tornou significativo ao público homossexual que cresceu na década de 1980 por “retratar suas lutas de forma que nenhum outro filme o fez”¹¹¹ (p. 184). Percebe-se que o filme está ligado às características de *insidious trauma* relacionado às lutas *queer*, com foco majoritário em homens gays, assim como ocorre em *A Coisa*. O filme de Sholder e o livro de King discutem sobre a realidade de grupos marginalizados por características de gênero e sexualidade nos anos de 1980, o que gera identificação e discussões sobre a conexão do público com o horror na ficção.

O trauma é visto como um objeto-chave nas narrativas aqui descritas, com foco primordial no texto de King e na representação do Clube dos Perdedores (junto às personagens Adrian Mellon, Henry Bowers e Patrick Hockstetter). King trabalha com a realidade do preconceito contra homossexuais na época em que escreveu *A Coisa* (1981-1985), e é inegável

¹¹¹ Texto original em inglês: “It portrays their struggles when no other film would”;

que, assim como em *A hora do pesadelo 2*, considerações sobre o trauma e marginalização da realidade *queer* foram essenciais à construção da ficção do autor. Logo, percebe-se que Pennywise está além da simples figura vilanesca da estética gótica no horror contemporâneo, e que considerações sobre o *insidious trauma* são essenciais ao entendimento da complexidade de *A Coisa* na ficção do medo dos séculos XX e XXI.

3.1.4 A importância da memória no conto “O corpo”

No conto “O corpo”, originalmente publicado em 1982, Stephen King (2013e) escreve a história de um grupo de quatro amigos, garotos na faixa dos 12 anos de idade e moradores da cidade fictícia de Castle Rock. O texto é escrito em primeira pessoa do singular a partir da visão de Gordon “Gordie” Lachance, que expõe ao leitor o que ocorreu em um dia de verão junto a Teddy Duchamp, Chris Chambers e Vern Tessio. Este último escutou uma conversa do irmão mais velho, Billy, com um rapaz chamado Charlie Hogan, e é então que a criança (ou pré-adolescente) descobre a informação que ditará os acontecimentos que permearão a narrativa. Billy e um grupo de amigos havia saído na noite anterior, e após roubarem um carro e fazerem uma pequena parada, alguns rapazes viram o corpo de Dan Blocker, um rapaz desaparecido há alguns dias, estirado no chão perto da Back Harlow Road, localizada há cerca de 40 quilômetros de onde moravam. Com as informações advindas da conversa entre Billy e Charlie, o grupo de quatro amigos decide se aventurar em uma viagem (andando) durante o final de semana do “Dia do Trabalho” (King, 2013e, p. 463), seguindo o trilho do trem e adentrando uma floresta, até chegarem ao local em que o corpo morto se encontra. A descoberta poderia fazê-los ter reconhecimento da cidade, então no mesmo dia iniciaram a longa caminhada ao encontro do corpo de Blocker. É importante mencionar que Chris pegou escondido um revólver .45 do pai e o levou junto aos outros objetos necessários à missão, o que a personagem afirma que poderia ser utilizado para proteção pessoal quando ele e os amigos estivessem acampando na floresta.

A caminhada dos quatro garotos é caracterizada por diversos acontecimentos que reforçam a noção de companheirismo existente no conto, como brigarem com o zelador de um depósito de lixo, serem perseguidos por um cão raivoso, compartilharem histórias fictícias, enfrentarem a morte em frente a um trem e, como esperado, encontrarem um corpo. Após muito andarem, e enquanto enfrentavam uma chuva de verão, os amigos encontraram o corpo de Brower no solo de um pântano próximo, e acredita-se que o rapaz tenha sido jogado por um trem. “Então a tempestade chegou de vez, como se um chuveiro tivesse sido ligado no céu. O

murmúrio transformou-se num alto falatório. Era como se estivéssemos sendo repreendidos por nossa descoberta, e era assustador” (King, 2013e, p. 441). De repente, os garotos são surpreendidos por um grupo de jovens composto por Billy, Charlie, Eyeball Chambers (irmão de Chris), Ace Merrill e outros três rapazes, uma gangue de valentões com o objetivo de avisar às autoridades sobre o corpo (assim como as crianças). Em um momento de coragem, Chris dispara a arma que guardava, roubada das coisas do pai, para defender-se dos *bullies*, e é bem-sucedido. Ele repete esse processo quando atira na água para espantar o irmão mais velho, o que faz todo o grupo de intrusos repensar as ações e, após realizar muitas ameaças direcionadas aos meninos, ir embora. A volta dos quatro amigos a Castle Rock não os deu a fama que esperavam, já que aparentemente Ace fez uma ligação anônima e o corpo foi encontrado pelas autoridades.

Ao final do conto, Gordie informa ao leitor sobre o que ocorreu no futuro das personagens protagonistas, sendo ele o único com um final feliz: Vern Tessio faleceu em um incêndio; Teddy Duchamp morreu após o carro que dirigia bater em um poste e capotar várias vezes; Chris Chambers foi assassinado com uma facada no pescoço em uma briga de bar; e ele, ao contrário dos antigos amigos, alcançou um *status* bem-sucedido ao tornar-se um escritor, casar-se e ter três filhos.

A narrativa de “O corpo” possui semelhanças com *A Coisa* no que concerne a história de um grupo de crianças que passarão, juntas, por uma situação que as acompanhará por muito tempo. A referência do leitor sobre o ponto de vista das personagens na fase adulta está apenas na escrita de Gordie, já que ele é o narrador-personagem da história e seus amigos de infância faleceram. É comum observar a presença de crianças e adolescentes enquanto personagens-chave em livros de King, como é o caso de *A Coisa*, *O Iluminado*, *Carrie*, *O instituto*, *Conto de fadas* e a saga *A Torre Negra*. Todas as histórias citadas envolvem menores de idade passando por situações traumáticas em algum momento, seja pelos acontecimentos relacionados ao clímax do enfrentamento com um possível vilão ou pelo contato com algo ou alguém ao longo da aventura. No caso do conto aqui descrito, percebe-se a importância do elemento “passado” em toda a construção narrativa, com foco nos acontecimentos a partir da memória da personagem Gordie. E King, como percebido ao longo deste capítulo, costuma trabalhar não apenas com a ideia da influência do passado, mas com a noção de passado traumático na infância e na adolescência de personagens que, na idade adulta, poderão compartilhar os próprios traumas com o leitor (mesmo que isso ocorra com o auxílio de um narrador onisciente).

As coisas mais importantes são as mais difíceis de expressar. [...] E você pode fazer revelações que lhe são muito difíceis e as pessoas te olharem de maneira esquisita, sem entender nada do que você disse nem porque eram tão importantes que você quase chorou enquanto as estava contando. Isso é pior, eu acho. Quando o segredo fica trancado lá dentro não por falta de um narrador, mas de alguém que compreenda.

Eu tinha 12 anos, quase 13, quando vi pela primeira vez um ser humano morto. Foi em 1960, há muito tempo... embora às vezes não me pareça tanto tempo. Principalmente nas noites em que acordo sonhando com a chuva de granizo caindo em seus olhos abertos (King, 2013e, p. 321, grifo do autor).

A citação em primeira pessoa de Gordie expõe já no início do conto a importância do elemento “memória” na narrativa, o que pode ser conectado ao trauma encontrado nas análises anteriores deste capítulo. Ao contrário dos outros textos, “O corpo” não é uma história de horror, mesmo que envolva a peregrinação de um grupo de crianças em busca de um cadáver. O texto não é construído de forma a produzir medo no leitor, e não apresenta elementos conectados à estética gótica comumente adaptada às narrativas de horror contemporâneas; em realidade, a narrativa se propõe a explorar a relação de amizade entre as personagens mais do que qualquer outra situação que o conto possa abordar.

Mesmo que “O corpo” não seja um conto de horror, ainda assim é preciso observar que há o medo no texto, mas direcionado às personagens, e não aos leitores. Esse medo se relaciona aos traumas experienciados por cada um dos quatro garotos em suas vidas familiares, e que ao longo da caminhada a Harlow se mostram evidentes em falas e comportamentos. Gordie vive com a memória da morte do irmão mais velho, Dennis, que o conecta à ideia da finitude e da indiferença que recebia dos pais, pois esses explicitamente conferiam mais atenção ao irmão mais velho que ao narrador. A morte de Dennis o fez sentir medo de estar em contato com situações que envolvessem o irmão diretamente, além de provocar nos pais uma tristeza que infere-se tê-los afastado ainda mais do filho mais novo. “Não entrava no quarto de Dennis a menos que fosse obrigado, porque sempre achava que ele estaria atrás da porta, embaixo da cama ou dentro do armário” (King, 2013e, p. 342). Cabe observar a semelhança entre Gordie e Bill Dembrough, de *A Coisa*, uma vez que são duas personagens que devem lidar com a morte do irmão e tornam-se escritores de ficção na idade adulta, além de, obviamente, se juntarem a um grupo de amigos que os acolham em direção a uma missão perigosa. Assim como Bill vai atrás de Pennywise para vingar a morte do irmão (além da prevenção de ser assassinado), pode-se dizer que a busca de Gordie pelo cadáver de Brower conecta-se a um encontro direto com a morte que o traumatizou tempos atrás. O corpo em Harlow deixa de ser do rapaz desaparecido e passa a representar o de Dennis, e encontrá-lo seria despedir-se do irmão mais velho de forma mais significativa que a de quando este último foi enterrado.

Chris convive com um pai que o agride frequentemente, o que já o fez até mesmo precisar ir ao hospital após ter o nariz e o pulso quebrados. A família do garoto é caracterizada como violenta, com um dos irmãos fazendo parte da gangue de valentões anteriormente mencionada e o outro sendo preso “por estupro e assalto” (King, 2013e, p. 336). Teddy é um garoto que faz aqueles que convivem com ele o enxergarem como um pequeno idoso, portando um aparelho de surdez e óculos de grau com lentes bem grossas. Assim como Chris, o garoto também possui um pai agressivo, este chamado Norman Duchamp, e é culpa deste último o fato de Teddy ter ficado com a audição prejudicada. Um dia, o homem pegou o filho e encostou, por segundos, cada lado do rosto da criança na brasa do fogão à lenha, o que resultou na deficiência auditiva e visita de Teddy ao hospital. E Vern, irmão de Billy, é considerado um menino pouco inteligente, mas não tão pouco quanto o próprio irmão, que faz parte da gangue de valentões. Além de viver com medo do irmão, é perceptível o descaso que a própria mãe tem em relação a ele. O narrador informa que, em um momento de faxina da casa, a mãe de Vern pegou “todos os papéis de deveres de casa, papéis de bombom, revistas de história em quadrinhos e livros de piada” para usar como material a ser queimado no fogão e manter o fogo aceso (King, 2013e, p. 330).

As considerações sobre os quatro garotos expõem como eles são excluídos pelas próprias famílias, sem quaisquer perspectivas de reconhecimento positivo, seja pelos pais ou por irmãos. De alguma forma, em perspectivas individuais, os quatro amigos são frequentemente ignorados, com maior foco no narrador, Gordie, cujos pais por vezes nem se atentam à existência do garoto desde que Dennis ainda era vivo. É interessante como “O corpo”, originalmente publicado em 1982, possui semelhanças com *A Coisa*, de 1986, e não apenas pelas comparações entre Gordie e Billy, como já apresentado. As duas histórias trabalham com o trauma na infância, e com o descaso diante daqueles que se encontram marginalizados por diversos motivos. No caso do conto analisado, as quatro crianças são minorizadas pelas próprias famílias, com a desconsideração de suas individualidades por aqueles que deveriam proporcionar acolhimento. É possível estender a ideia do Clube dos Perdedores à turma de Gordie, uma vez que os amigos estão inseridos em contextos semelhantes àqueles da turma de Derry. Ainda que em “O Corpo” não exista a consideração de uma maldade sobrenatural regendo as ações dos moradores de Castle Rock, pode-se atribuir, metaforicamente, a existência da Coisa ao mal-estar direcionado às crianças da cidade, com a normalização da violência e do descaso dos mais velhos com os mais jovens. Percebe-se que, na obra de King, se *A Coisa* atua como a representação do mal exercido contra indivíduos e grupos marginalizados, então essa mesma noção pode ser aplicada a outras narrativas do autor. O foco da observação da Coisa no

universo de King está na consideração de que o horror do autor está construído em questões sociais aterrorizantes aos grupos representados, e a figura de Pennywise existe para a consideração física do mal que se encontra no abstrato das relações humanas. Assim, vê-se que a Coisa está em “O Corpo”, em *Carrie*, *O Iluminado*, *IT* e em todos os outros textos do autor cujo foco está no trauma construído ou reforçado por relações que desconsideram a importância, em maior ou menor grau, daquele que sofre.

3.1.5 O horror na obra de King: a intensidade do elemento passado e *A Coisa* enquanto base do horror do final do século XX e início do XXI

A escrita de King, quando voltada ao horror, apresenta diversos elementos já discutidos nesta tese. O autor utiliza-se não apenas dos recursos Terror, Horror (diferente do gênero) e Repulsa, como também se atém às considerações de França e Nestarez (2022) no que corresponde à identificação da monstruosidade, do *locus horribilis* e do passado enquanto elementos-chave em uma produção literária do medo. Todas as narrativas apresentadas neste capítulo se conectam a essas ideias, o que as confere o *status* de textos góticos e/ou de horror, a depender da perspectiva a partir da qual forem analisadas. É possível dizer que elas são góticas por conta da estética que abordam, com características que explicitam a existência de uma ou mais figura(s) vilanesca(s) que persegue aqueles que, de alguma maneira, são atormentados por questões de um passado que gostariam de nunca ter experienciado. Tal situação é estabelecida em um local previamente delimitado, como a casa familiar em “O Bicho-Papão”, o Hotel Overlook em *O Iluminado* e toda a cidade de Derry em *A Coisa*.

O autor trabalha com elementos estéticos vinculados ao Gótico e os adapta ao contexto contemporâneo dos séculos XX e XXI, o que revela ao leitor características concernentes à poeticidade do autor na necessidade de preservação e ampliação da literatura de medo. Percebe-se que os textos de King não possuem como foco a estaticidade do Gótico na forma em que era produzido quando adquiriu popularidade com Walpole e Shelley, o que é interessante à renovação do medo enquanto elemento limitado às personagens ou que se estende aos leitores.

As personagens monstruosas em King estão conectadas aos anseios da sociedade para a qual o autor escreve, com características que, de alguma maneira, proponham a identificação do leitor com a narrativa, favorecendo a suscitação do medo em meio ao horror. Vê-se Jack Torrance como um pai e marido com formação para lecionar em escolas de ensino regular e que, por conta de um temperamento agressivo intensificado pelo consumo excessivo de álcool,

é demitido e precisa reconstruir a própria rotina. Por outro lado, tem-se os colegas de turma de Carrie White como simples adolescentes que praticam *bullying* diariamente, e que desconsideram as consequências das próprias falas e ações. Em complemento a *Carrie*, também é necessário observar que Margareth White assume uma posição vilanesca, não apenas por tentar matar a própria filha, mas por reproduzir sobre a garota a raiva e tristeza que sente por conta dos traumas de um passado que, ao longo da narrativa, se mostram parte do tempo presente. Essas exposições são interessantes para que exista a percepção de que o vilão gótico existe na literatura de King, mas associando-se aos medos de um tempo em que vampiros e armaduras que ganham vidas não mais produzem o mesmo interesse no público leitor. É preciso ao pesquisador da literatura de medo considerar que narrativas que trabalham com o assombro possuem apelo popular, e que a recepção também é importante à consideração de quais tipos de texto podem atingir um público específico de forma eficaz. No caso dos dois livros mencionados, King foca não apenas em um público cuja família apresente uma figura masculina alcoolista ou adolescentes que sofrem *bullying*; o autor direciona os textos a todo um grupo que observa a existência dessas pessoas e que, a partir da imaginação do que pode ser irreal, consegue perceber na ficção as consequências que a sociedade pode sofrer em situações semelhantes. Um jovem no ensino médio não terá uma colega com poderes de telecinese, mas poderá reconhecer a angústia de quem sofre *bullying* a partir da leitura de um livro de horror contemporâneo. A telepatia não é recurso necessário para entender as consequências de uma realidade instável junto ao excesso do consumo de drogas, mas o desespero de uma família em tal situação pode ser imaginado com a leitura da história de Jack e Wendy. As ideias criadas por King são válidas à construção de um *corpus* do medo na literatura, e isso deve ser reconhecido não apenas pela presença do medo nos textos, mas principalmente pela maneira como os elementos que rodeiam a emoção, em especial o trauma, são organizados perante uma sociedade majoritariamente instável.

Além da consideração sobre os vilões, há a necessidade de identificação do *locus horribilis* das narrativas de King. Se antes a estética gótica prezava pela consideração de um espaço que pudesse estar conectado ao medievo ou à realidade dos séculos XVIII e XIX, a contemporaneidade estimula o medo a tomar conta de espaços que façam parte do dia a dia da sociedade atual, como simples casas em bairros residenciais (“O bicho-papão”, *A Coisa*), escolas (*Carrie*), hotéis (*O Iluminado*) e cemitérios de bichos (*Cemitério maldito*). A necessidade de inserção dos espaços da contemporaneidade na literatura de medo é necessária tanto para a manutenção e atualização do Gótico como para a suscitação de emoções a partir do horror enquanto gênero. King realiza tal processo inserindo ambientes conectados a ações

rotineiras e estabelecendo a relação entre vilão e vítima em meio às atividades comumente destinadas a esses espaços. Em *Carrie*, é necessário observar a escola como um espaço em que o *bullying* é realizado e pouco combatido, seja nos corredores entre salas de aulas, nas próprias salas, no ginásio ou no chuveiro do vestiário após a aula de Educação Física. As assombrações que atormentam Danny e Jack em *O Iluminado* estão vinculadas ao hotel, com foco em apartamentos individuais, manutenção de caldeira, festas glamurosas e bar com alta quantidade de bebidas. Aqui, vê-se que as atividades comumente experienciadas em um hotel fazem parte da construção narrativa, e que o local não foi estabelecido pelo autor de maneira aleatória para explorar a relação familiar dos Torrance. A interpretação das falas e das atitudes das três personagens protagonistas devem estar conectadas ao Overlook, este que também se apresenta como personagem e cujas características são necessárias a todas as nuances do texto.

Ainda com foco nos espaços monstruosos, em *O Cemitério* tem-se o cemitério de bichos e o cemitério *micmac* como ambientes que contribuem ao medo como recurso narrativo, junto à casa dos Creed e à rodovia na qual o filho mais novo de Louis, Gage, é morto ao ser atropelado por um caminhão. Aqui, o ambiente ameaçador consiste em um espaço residencial simples, com características pertinentes a diversos outros locais semelhantes e que são, por vezes, tidos como seguros e pacatos. Esta é uma narrativa em que King preenche os espaços com o luto, e nem mesmo o gato Churchill e Gage ressuscitados são capazes de assumir uma posição vilanesca que seja tão perigosa como a perda de um ente familiar. O livro completo é dotado do *unheimliche* freudiano, com o estranhamento direcionado ao espaço que deveria ser tranquilo, mas guarda segredos, com o desespero de um homem das ciências que acredita na ressurreição a partir de um cemitério específico; e com a estranha forma de agir daqueles que ganham uma nova vida.

Em junção a *O Cemitério* no que concerne a exploração da casa enquanto espaço monstruoso, “O Bicho-Papão” também admite o ambiente domiciliar como local em que o vilanesco atua enquanto explora os objetos comumente associados aos cômodos, como é o caso da criatura que se esconde no guarda-roupas nos quartos de crianças. Admite-se a residência de Billings como uma atualização do castelo de Manfredo no livro de Walpole, com a adaptação da residência gótica à estética contemporânea. Além disso, há a volta do vilão fantasmagórico associado a objetos presentes no ambiente, mas com adaptações pertinentes a literariedade do novo texto. Uma vez que o Bicho-papão costuma ser mencionado em histórias infantis, é pertinente que a figura monstruosa esteja ligada às personagens que sofrem no conto, e que ao final será reimaginada como o terapeuta procurado por Billings, o que demonstra uma nova interpretação do monstro gótico em conexão à nova vítima. Tal mutação dentro de um mesmo

texto, com a repaginação do vilão de acordo com a vítima a ser explorada, possui conexões com *A Coisa*, o que sugere a extensão dos acontecimentos e personagens de Derry a outros contextos narrativos de King.

A Coisa tem uma cidade completa como espaço de pavor, sem qualquer tipo de lugar em que as personagens possam se esconder ou ao menos se sentirem seguras. A criatura sobrenatural se faz presente até mesmo dentro das casas das personagens, utilizando-se de objetos vinculados a cômodos específicos como forma de ameaçar as vítimas. É importante sinalizar que a Coisa se apropria dos espaços estipulados pela narrativa e os aproveita a partir das características apresentadas, ou seja, não é apenas um monstro que está em uma cidade. É um monstro construído sobre a dinâmica dos ambientes, aparecendo junto às atividades e elementos que compõem o texto. No Capítulo 9, a criatura vilanesca não está no banheiro de Beverly apenas porque a garota está lá: a Coisa quer se utilizar dos objetos que compõem o cômodo para provocar medo, comunicando-se com a vítima através do ralo da pia. Dessa maneira, tem-se o medo da personagem na realização de uma tarefa comum e a suscitação do medo no leitor ao identificar-se com a situação aparentemente simples, mas dotada de recursos como Terror, Horror e Repulsa.

– Você vai flutuar aqui com seus amigos, Beverly, todos flutuamos aqui, diz pro Bill que Georgie diz olá, diz pro Bill que Georgie tem saudade dele, mas vai ver ele logo, diz que Georgie vai estar no armário uma noite dessas com uma corda de piano para enfiar nos olhos dele, diz pra ele...

[...]

Um jorro de sangue saiu de repente do ralo, manchando a pia, o espelho e o papel de parede com a estampa de sapos e folhas. Beverly deu um grito repentino e agudo. Ela se afastou da pia, bateu na porta, quicou, abriu-a de qualquer jeito e correu para a sala, onde o pai estava ficando de pé (King, 2014b, p. 386).

Este é apenas um exemplo de como a Coisa se apropria dos espaços domésticos comuns ao longo do livro de King, mas há diversos outros exemplos que envolvem toda a cidade de Derry, como o incêndio do Black Spot, o assassinato de Adrian Mellon na Ponte do Beijo, a morte de Georgie Dembrough junto a um bueiro e o domínio da Coisa sobre o esgoto da cidade. As descrições de King sobre espaços privados ou coletivos possuem a função de chamar a atenção do leitor para algo que a monstruosidade fará em conexão a tais elementos. Até mesmo simples objetos como um álbum de fotos (no antigo quarto de Georgie) e uma geladeira abandonada em um lixão existem para serem de uso do vilão com as vítimas. Logo, percebe-se que, em King, o *locus horribilis* não existe apenas para abrigar a ameaça: ele é parte da ameaça, configurado para estar à disposição do horror junto a todos os adereços que o compõem.

A figura vilanesca e o espaço ameaçador contribuem para a representação concreta da “fantasmagoria do passado” postulada por França e Nestarez (2022, p. 26). Para que o tempo não seja limitado a um campo de abstrações e sensações, a literatura de medo representa tal elemento através daquilo que possa ser concreto, o que costuma ser observado na figura do vilão ou no local em que se passa a narrativa. Para além disso, com a consideração do trauma enquanto elemento essencial da escrita de King, é preciso observar que o passado destrutor está conectado a acontecimentos de grande impacto na construção psicodinâmica das personagens, muito provavelmente em momentos que variam da infância à adolescência. Neste ponto, é necessário direcionar maior atenção à construção de *A Coisa*, já que trata-se de um livro cujo trauma é a base da construção de Pennywise e do espaço assombrado que é a cidade de Derry.

Na sessão anterior foi informado como a monstruosidade Coisa é a representação dos traumas e da indiferença de Derry, e aqui também é perceptível como a própria cidade faz parte da representação do passado gótico. Os espaços são organizados para que exista o isolamento das vítimas, e a falta de mudanças está na ação do trauma direcionado a cada um dos moradores, forçando-os a permanecerem em um passado que não inclua maior socialização e revitalização de áreas. Isso fica evidente na morte de Adrian Mellon, com a personagem precisando passar por uma ponte deserta para voltar para casa, sendo este justamente o local em que será abordado pelos assassinos; em outra ocasião, há o assassinato de Patrick Hockstetter, em um lixão da cidade que não apresenta qualquer tipo de cuidado da população no que concerne a livre entrada e saída de crianças e adolescentes; até mesmo a morte de George Dembrough acontece de forma curiosamente silenciosa: mesmo que fosse em um dia de chuva, não havia transeuntes ou motoristas dirigindo na rua em que o garoto foi assassinado. A descrição dos espaços de Derry refletem o descaso dos habitantes com a cidade, como uma recusa de mudança daquilo que contribui para a manutenção dos traumas que preenchem o local. Em outra perspectiva, é até mesmo viável dizer que Derry não apresenta espaços desertos, e que sempre que uma área parece vazia e ameaçadora ela está, em realidade, dominada pela Coisa.

A Coisa faz parte do imaginário da obra de King, e é conveniente a associação da personagem monstruosa a todos os elementos descritos por França e Nestarez (2022) como essenciais à construção da estética gótica, o que poderá se estender ao horror contemporâneo. Além disso, King também utiliza-se da Coisa para a suscitação do medo através dos elementos Terror, Horror e Repulsa a todo tempo: o primeiro está no longo suspense que a estranha desertificação de Derry é capaz de proporcionar; o segundo está na identificação da existência do ser sobrenatural; e o último explora a constante violência que está associada à ameaça. É possível afirmar que A Coisa é a personagem de King que concretiza todos os pontos

necessários à construção da estética gótica e da suscitação do medo, fazendo com que o leitor perceba que as ações de Pennywise não se limitam ao livro de 1986.

Em King, o que compõe a personagem Coisa é a própria literatura de medo, caracterizada pela junção de uma estética fantasmagórica em conexão ao horror que se estende ao público leitor. Assim, é possível dizer que todas as características-chave do Gótico, do horror e do *unheimliche* freudiano no que condiz a literatura de medo estão representados na Coisa, e que essa personagem, uma vez que lida com tantas nuances da construção literária, também preenche outros livros do autor. A Coisa está em *O Iluminado*, *O Cemitério*, *Carrie* e outros textos em que King aborde o horror em perspectiva doméstica e contemporânea. Aqui, não se fala necessariamente da personagem Pennywise, mas do que ela representa em meio à construção da ficção de King. A Coisa é a observação contemporânea dos horrores que os monstros dos séculos XX e XXI são capazes de suscitar, e limitá-la ao romance *IT* seria desconsiderar a intertextualidade dentro do universo do artista.

Assim como Freud explora o conto de Hoffman para tratar do infamiliar, é perceptível como King utilizou-se da ideia do *unheimliche* para a construção do monstro mutante que habita o espaço subterrâneo de Derry. A Coisa se disfarça daquilo que causa pavor em quem a vê, e isso causa estranhamento nas personagens e no leitor. Afinal, um palhaço pode até ser uma figura convencional em um ambiente circense, mas não em todos os outros espaços em que Pennywise aparece, como dentro de um bueiro ou embaixo de uma ponte durante a noite. A Coisa expressa aquilo que há de incômodo em imagens comumente associadas a contextos específicos, mas que torna-se assustadora por parecer deslocada, com características pouco usuais às formas que assume. Isso se estende a outros trabalhos de King quando é estimulada a reflexão de que os textos do autor, ao menos aqueles aqui apresentados, tratam de situações usuais aos leitores, mas que se tornam ameaçadoras pela presença de elementos que subvertem a calma esperada dos ambientes apresentados. Em *Carrie*, vê-se a vida de uma adolescente em contexto escolar brutal, o que é intensificado por poderes de telecinese e causa estranhamento a cada reação da personagem; em *O Iluminado*, tem-se a relação familiar adoecida expandida a um ambiente macro, um hotel, o que causa estranhamento na interpretação da dimensão doméstica que se torna grande como o Overlook e, ao mesmo tempo, claustrofóbica como o quarto 237. *O cemitério* lida com a ideia de cadáveres que voltam à vida, o que é o *unheimliche* na concepção daquilo que está vivo, mas não completamente; e em “O Bicho-Papão”, há o desconforto perante a morte prematura, o que não é esperado principalmente quando se trata de bebês saudáveis e que são alvos de planos projetados pela família que os acolhe. Assim como a Coisa é o medo que se adapta às diferentes personagens

de Derry, os pavores dos outros textos de King também são como a personagem vilanesca e se adaptam aos contextos que o autor desenvolve. Percebe-se que a adaptação do vilão gótico em King é como a mutação da forma da Coisa, mas que não se restringe a Derry e procura por novos membros do Clube dos Perdedores em outros textos. Com isso, tem-se a obra de King como uma grande Derry, em que a Coisa se adapta e procura por novas vítimas que, de forma semelhante, possuem pavores específicos conectados a um passado traumático. A maneira como as personagens são perseguidas as insere em um contexto de vulnerabilidade, ampliando a lista dos Perdedores que necessitarão refletir sobre a própria coragem e motivação para superar acontecimentos decadentes.

A partir da análise aqui exposta, é possível dizer que a personagem Coisa, de Stephen King, abriga as características que contribuem às definições de literatura Gótica e de horror, como o *unheimliche* freudiano, a personalidade vilanesca, o espaço ameaçador, e os elementos de suscitação do medo. Além disso, é necessário dizer que todas as noções citadas necessitam do passado traumático para serem desenvolvidas de maneira verossímil à realidade gótica, com a alta referência a situações que precisam ser refletidas e resolvidas/superadas. A partir dessa ideia, tem-se a Coisa como uma entidade que se veste do passado das personagens, explorando o medo daquilo que, aparentemente, não vai embora. Essa ideia se repete em outros livros de King através de situações diversas, mas que conservam a semelhança do estranhamento perante os monstros do dia a dia dos séculos XX e XXI.

A leitura de outros trabalhos de King, como *O cemitério*, *O Iluminado*, *Carrie* e “O Bicho-Papão” é capaz de propor semelhanças na forma em que a atmosfera insalubre é construída, até mesmo no que condiz à descrição das personagens vítimas, o que transforma todas em membros do Clube dos Perdedores. Também é evidente como as histórias focam em situações corriqueiras, mas que, de alguma forma, sofrem mutações e tornam-se perigosas, o que aproxima o texto da realidade do leitor e causa medo, característica essencial do horror. Vê-se que *A Coisa* abriga todos os pontos aqui descritos como base das estéticas gótica e do horror, podendo elas estarem concentradas na personagem Coisa, que se expande e toma conta de todo o ambiente narrativo. A admissão da personagem Coisa enquanto representante da complexidade da ficção de medo a vincula aos outros textos de King aqui analisados, fazendo com que seja possível afirmar que *A Coisa* é uma obra basilar do Gótico e do horror do final do século XX e início do XXI por lidar com todos os elementos teóricos das pesquisas de King, França e Nestarez. Assim, vê-se que em King, todo o medo e elementos relacionados, o que inclui o trauma, são a Coisa, e a Coisa sofre mutações não apenas dentro de *IT*, como também se modifica de uma narrativa para a outra. O livro *IT*, além de ser elemento-chave dos estudos

da literatura de medo, também possui a personagem monstruosa representante do Gótico e do Horror, podendo as características da narrativa serem utilizadas como exemplificações de pontos essenciais de teoria literária vinculada aos gêneros aqui destacados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura de medo é composta por uma estrutura complexa que envolve diferentes elementos estéticos e de importância histórica. Em manifestações formais a partir do nome “Gótico”, introduzido ao romance do século XVIII por Horace Walpole, existe a rememoração dos acontecimentos pertinentes à história do continente europeu junto à expansão e queda do Império Romano do Ocidente. Neste aspecto, tem-se o termo “Gótico” advindo de “Godo”, e posteriormente mais conhecido pelas divisões dos Godos em grupos específicos a partir da localização a qual se direcionaram: Visigodos (oeste) e Ostrogodos (leste). O período referente às ações dos Godos em momentos de expansão territorial e de sobrevivência em guerras contra romanos ficou conhecido como um período de muita violência, o que faz com que os Godos sejam frequentemente associados a adjetivos negativos, como violentos e inconsequentes. Após a queda do Império Romano do Ocidente e a dispersão dos Godos enquanto tribos organizadas, o momento descrito passou a ser considerado um dos traumas da história da Europa, o que fez com que tudo o que a ele fosse associado tivesse conotação indesejada e associado a uma medievalidade ruim. A partir desta explicação, percebe-se a associação do adjetivo “gótico” às formas artísticas preteridas por Giorgio Vasari, no século XVI, com as considerações do artista sobre obras que, para ele, estivessem conectadas à estética do medievo. Oscar Nestarez (2023) aponta essa visão de Vasari como algo que contribuiu para a utilização do termo “gótico” enquanto depreciativo, o que hoje tem-se até mesmo como aquilo que possa incitar a ideia de barbárie e violência desmedida.

Com a associação do adjetivo “gótico” a uma ideia ruim, não parece impressionante o espanto da sociedade inglesa da segunda metade do século XVIII ao perceber que um romance de 1764 tivesse o subtítulo “uma história gótica”, como o fez Walpole na segunda edição de *O castelo de Otranto*. A primeira publicação do livro ocorreu em uma atmosfera misteriosa acerca da autoria da história, com Walpole afirmando que tudo não passava da tradução de uma narrativa à qual ele teve acesso, e não um trabalho original do autor. Na segunda edição, o artista revelou que era o verdadeiro escritor da história sobre a família de Manfredo, e que a insegurança acerca da recepção o fez sentir-se obstinado a não revelar, em primeiro momento, que tudo era parte da própria criatividade (Walpole, 2010). É preciso observar que a associação que o autor fez de *O castelo de Otranto* ao adjetivo “gótico” gerou variadas controvérsias: em primeiro momento, vale ressaltar que era uma narrativa que tratava de aspectos supersticiosos em um castelo, e que isso ocorreu em meio ao Iluminismo, momento em que a razão era mais incentivada que a imaginação fantástica. Há também a associação de “gótico” a algo antiquado,

o que foi postulado por Vasari e perpetuou em variadas críticas da arte. Por fim, é importante ressaltar a observação de E. J. Clery (2002), com a consideração de que diversos europeus interpretaram o termo “gótico” no livro de Walpole como uma forma do autor levar à então contemporaneidade os anseios e a violência que se passaram em um momento traumático à história do continente europeu.

Após a publicação de *O castelo de Otranto*, outras narrativas associadas ao romance gótico surgiram no cenário europeu, e vale elucidar a importância de *Frankenstein*, de Mary Shelley (1818), *O médico e o monstro*, de Robert Lewis Stevenson (1886) e *Drácula*, de Bram Stoker (1897)¹¹², como representantes góticos essenciais à sistematização da literatura de medo. Enquanto os dois primeiros livros tratam de questões conectadas às ansiedades advindas de alto processo de industrialização, descobertas científicas e urbanização, o último lida com assuntos ligados a colonização, abuso e poder, temas que rodeavam discussões ao longo de todo o século XIX (e os seguintes, também). Uma vez que esses livros são essenciais à compreensão da Literatura Gótica e de horror, diversas edições com materiais extras costumam ser frequentemente publicadas, o que inclui até mesmo uma coletânea com os três romances em um mesmo volume, com introdução de Stephen King (1978).

A leitura dos textos citados acima é interessante à compreensão das definições de vilão, espaço ameaçador e passado traumático, o que se associa aos estudos de França e Nestarez (2022) no que condiz à construção da estética gótica na Literatura. Percebe-se que as figuras vilanescas consistem nas personagens que assombram, que “encarnam algum comportamento transgressivo ou alguma alteridade radical” (2022, p. 26), enquanto os espaços ameaçadores, também chamados de “*loci horribilis*” (p. 22), são os ambientes tomados pelo perigo e pelo assombro. Vale dizer que tais locais são interpretados como claustrofóbicos, mesmo que sejam descritos como uma cidade inteira, e não apenas um castelo ou uma casa específica. A partir da interpretação de que o medo está em qualquer ponto do espaço descrito em narrativa (assim como em *A Coisa*, de Stephen King), até mesmo uma topografia extensa torna-se limitante à personagem ameaçada, uma vez que ela não possui um esconderijo em que possa se proteger de quem (ou o quê) a persegue. Um terceiro elemento admitido enquanto parte da estética aqui descrita é a “fantasmagoria do passado” (França; Nestarez, 2022, p. 26), caracterizada por eventos anteriores ao início da identificação do vilão e que devem ser repensados. O passado gótico costuma ser dotado de acontecimentos que geraram traumas, sejam eles culpa de quem é atormentado ou não, mas que, ainda assim, geram angústia e precisam ser solucionados antes

¹¹² Datas das publicações originais.

que a completa ruína das personagens aconteça. Esse passado é representado pela figura vilanesca e pela caracterização do espaço ameaçador, o que torna todo o ambiente um cenário de reflexão e agonia perante algo que deve ser resolvido quanto antes.

Os elementos estéticos vinculados ao Gótico também se estendem ao horror literário, mas o contrário não deve ser visto como uma regra. O horror possui a particularidade de transpor o medo presente na narrativa ao leitor, o que gera diferentes efeitos de recepção vinculados à suscitação de emoções em espaço seguro e confortável. Stephen King (2012a) diz que as narrativas de horror se utilizam de três diferentes elementos para que o leitor sinta medo, sendo eles o Terror, o Horror e a Repulsa. O primeiro pode ser analisado como o que se costuma chamar de suspense, com a incerteza do que está acontecendo na narrativa, mas sabendo que algo está definitivamente peculiar, como uma porta que foi aberta sem que alguém estivesse por perto, ou uma lâmpada que é desligada sem que o interruptor tenha sido manipulado. O Horror, aqui enquanto elemento (e não o gênero em si), está na percepção da ameaça enquanto algo real, já fora das simples conjecturas: o monstro existe e ele está disposto a cometer atrocidades. Por fim, tem-se a Repulsa, caracterizada pela exploração da violência, de descrições que envolvem agressões e assassinatos, o que em meio audiovisual está bastante atrelado aos filmes *slasher*. As considerações de King sobre a produção do medo no horror estão conectadas à noção de que a literatura de medo trabalha com aquilo que é peculiar, estranho, e que, por vezes, é familiar até que perca (ou ganhe) características específicas.

A teoria da literatura de horror está vinculada à publicação de *O infamiliar*, de Sigmund Freud (2021), originalmente publicado como *Das Unheimliche*, em 1919. No texto, Freud utiliza-se do conto “O homem da areia”, de E. T. A. Hoffmann (original de 1815) para realizar exemplificações de como diferentes reações são suscitadas a partir da verificação de variadas nuances em contextos já conhecidos. Como exemplo, tem-se uma personagem autômato, descrita como uma jovem com características comportamentais que, por algum motivo, causam estranhamento nas personagens (e no leitor). Quase ao final do conto, descobre-se que a personagem é um autômato, o que justifica a perspectiva de desconfiança, mesmo que anteriormente sem motivo explícito, apenas com base na identificação de comportamento diferente de uma maioria social. A partir dos estudos de Freud, é possível analisar o medo na ficção de horror como aquilo que, de alguma forma, não se encaixa nos preceitos anteriormente definidos para um determinado contexto, o que será essencial à utilização do elemento Terror e, conseqüentemente, à transposição do medo da narrativa ao espaço do leitor. Com isso, vê-se que o medo está conectado ao infamiliar, e que os estudos psicodinâmicos estão ligados à sistematização de uma teoria da literatura de medo, o que expõe a necessidade de considerações

dos estudos da mente humana para melhor compreender uma forma literária que se propõe a assustar os respectivos apreciadores. Vale dizer que as considerações de Freud também se estendem à identificação do medo em narrativas Góticas fora do escopo do horror, ou seja, sem a intenção de estender o pavor a quem as lê, mas que, ainda assim, apresentam elementos do infamiliar que nortearão a angústia das personagens.

O medo é emoção essencial ao humano, e é necessário percebê-lo como foco de formas narrativas que procuram pela exploração do desespero em primeiro plano. Assim como diversos livros tratam do amor com intensidade, principalmente durante o Romantismo, e outros lidam com a tristeza no pessimismo de um cotidiano afetado por organizações em decadência, como no Realismo, variadas emoções também precisam de espaço na arte da palavra. O medo é uma emoção de sobrevivência, aquela que afasta o ser de possíveis situações nocivas à preservação do corpo e da vida, e está associado a pavores que podem ser gerais, comuns a quase todos os humanos, e específicos, próprios de um indivíduo. A literatura de medo utiliza-se das noções de fobia, especialmente da “fobia específica” (APA, 2014, p. 189), para a suscitação de emoções, o que torna-se ainda mais complexo quando o medo deve sair do livro e alcançar o leitor, como no horror. A capacidade do autor de fazer com que o leitor sinta medo está conectada ao fator talento enquanto há a utilização dos elementos Terror, Horror e Repulsa, porém, nem todas as histórias são capazes de atingir tal feito. Medos específicos estão direcionados a uma parcela limitada de leitores, e a única exploração de medos gerais pode tornar as narrativas pouco atraentes àqueles que querem se assustar um pouco mais.

Stephen King é escritor referência aos estudos do Gótico e do horror contemporâneos, uma vez que ele não apenas tem alto número de livros e contos publicados, mas também por associar-se aos estudos de teoria literária com os ensaios *Dança Macabra*, original de 1981, e *Sobre a escrita*, de 2000. O autor apresenta, na maior parte da própria obra, diversas maneiras de se trabalhar com as ideias de vilão, espaço e passado, além de utilizar-se do Terror, do Horror e da Repulsa para a construção das narrativas. Os temas comumente explorados por King envolvem a rotina do humano dos séculos XX e XXI, o que o aproxima dos leitores pela adaptação de preceitos antigos da literatura de medo aos contextos contemporâneos. Assim, percebe-se que os textos de King procuram pelo medo em situações que são comuns a quem os lê, como hospedar-se em (ou cuidar de) um grande hotel (*O Iluminado*), a ansiedade e o *bullying* no Ensino Médio (*Carrie*), a tarefa de cuidar de três filhos ainda crianças (“O Bicho-Papão”), a morte de um animal de estimação (*O Cemitério*) e uma junção de medos gerais e específicos conectados à infância e à fase adulta (*A Coisa*).

Em *A Coisa*, King expõe uma variedade de pavores e traumas experienciados pelas personagens, o que será transposto ao ambiente do leitor a partir da utilização de Terror, Horror e Repulsa, além da menção a medos específicos que atingirão diversas pessoas. Ainda que a principal imagem da figura vilanesca do livro seja a de um palhaço, aqueles que não se assustam com a personagem circense poderão se sentir incomodados com as outras formas da Coisa, como a de uma aranha gigante ou de um parente agressivo. No romance, King utiliza-se de todos os pontos aqui expostos para a construção estética da literatura de medo, em preceitos que vão do Gótico ao horror, explorando o medo entre as personagens e em meio aos leitores. O autor trabalha com os elementos estéticos com personagens de variadas idades, além de não limitar o vilão a uma única forma, o que torna o romance um exemplo prático de como a teoria da literatura de medo pode ser aplicada em diversos contextos contemporâneos, sem limitar-se a castelos ou a monstros com uma única especificidade maléfica. Quanto à ameaça do passado, King trabalha com o trauma enquanto elemento-chave da narrativa, com as personagens adultas precisando lidar com acontecimentos da infância que, de alguma forma, foram reprimidos e então voltam para assombrá-los.

Os elementos estéticos vinculados ao Gótico e ao horror literário, e que foram discutidos ao longo desta tese, são encontrados em *A Coisa*, além de um foco extensivo no elemento passado, mais especificamente no trauma. A identificação da maneira como King trabalha com as características da literatura de medo em ambiente contemporâneo torna o romance um texto basilar da escrita de horror dos séculos XX e XXI, sendo ele observado como um recurso teórico para os estudos do Gótico e do horror. Além disso, percebe-se a personagem Coisa enquanto a representação dos aspectos que envolvem a ficção de medo, o que inclui a extensão da personagem aos outros romances e contos de King que lidam com o medo em posição central, como os que foram apresentados no capítulo 3. Assim, tem-se a Coisa não apenas como uma personagem específica do romance que leva o nome da criatura monstruosa, mas também como elemento estético que se vincula a outros títulos da obra de King no que condiz a representação de vilania, topografia e tempo passado que se recusa e esvanecer. A Coisa é a representação do trauma e da decadência explorada pela literatura de medo, e enquanto houver a leitura da obra de King pela perspectiva do Gótico e do horror literário, Pennywise continuará vivo e disposto a amedrontar personagens e leitores.

REFERÊNCIAS

- ACOSTA, Juan Carlos. A perversidade na literatura de Edgar Allan Poe. In.: MONARETTO, Valéria de Oliveira (editora-chefe). *Cadernos do Instituto de Letras*. nº 56. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018. Acesso em 11 de março de 2025. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cadernosdoil/article/view/83295/50773>
- ALEGRE, Sara Martín. Nightmares of childhood: the child and the monster in four novels by Stephen King. In.: *Atlantis*. vol. XXIII, nº 1, jun. 2001. p. 105-114. Acessado em 22 de julho de 2025. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/638082.pdf>
- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia: inferno*. Edição bilingue. Tradução e notas Ítalo Eugenio Mauro. Prefácio de Carmelo Distante. São Paulo: Editora 34, 2019.
- AMARAL, Ana Carolina Bianco. A loucura do século XIX: o fantástico e o leitor implícito em “O coração denunciador” e em “O Horla”. In.: ANDRADE, Alexandre de Melo (editor-chefe). *Travessias interativas*. Nº 4, vol. 2, 2012. Acesso em 22 de março de 2025. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/Travessias/article/view/11109/8603>
- AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION (APA). *Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais DSM-5*. Tradução Maria Inês Corrêa Nascimento et al. Porto Alegre: Artmed, 2014.
- ANDERSEN, Alice. *Governo de SC faz lista de “livros proibidos” nas escolas públicas*. Acesso em 13 de outubro de 2025. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/politica/2023/11/9/governo-de-sc-faz-lista-de-livros-proibidos-nas-escolas-publicas-147422.html>
- ANSON, Jay. *Horror em Amityville*. Tradução Maria Aparecida Moraes Rego. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 5ª edição. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.
- AYRES, Brenda. The Devil’s in it: The Bible as Gothic. In.: AYRES, Brenda; MAIER, Sarah E (org.). *Neo-Gothic narratives: illusory allusions from the past*. Londres: Anthem Press, 2020.
- AZEVEDO, Álvares de. *Noite na taverna*. Apresentação de Adonias Filho. 15a ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- BADLEY, Linda. *Writing horror and the body: the fiction of Stephen King, Clive Barker, and Anne Rice*. Londres: Greenwood Press, 1996.
- BAPTISTA, Américo; CARVALHO, Marina; LORY, Fátima. O medo, a ansiedade e as suas perturbações. *Psicologia*, v. 19, n. 1/2, p. 267-277, 2005.
- BARKER, Clive. *Hellraiser*. Tradução Alexandre Callari. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2015.

BARKER, Clive. *Livros de sangue*: volume 1. Tradução Paulo Raviere. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2020.

BARKER, Clive. *Livros de sangue*: volume 4. Tradução Paulo Raviere. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2022.

BARKER, Clive. *Livros de sangue*: volume 5. Tradução Paulo Raviere. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2023.

BARING-GOULD, Sabine. *The book of werewolves*. Nova Iorque: Cosimo Classics, 2008.

BARROS, Fernando Monteiro de. Do castelo à casa-grande: o “Gótico brasileiro”, em Gilberto Freyre. *Revista Soletras*, n. 27, p. 80-94, 2014.

BLATTY, William Peter. *Legião*. Tradução Eduardo Alves. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017.

BLATTY, William Peter. *O exorcista*. Tradução Carolina Caires Coelho. Rio de Janeiro: Agir, 2013.

BLOCH, Robert. *Psicose*. Tradução Anabela Paiva. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2013.

BOTTING, Fred. Aftergothic: consumption, machines, and black holes. In.: HOGLE, Jerrold E. (editor). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. New York: Cambridge University Press, 2002.

BOTTING, Fred. *Gothic*. Londres: Routledge, 1996.

BOTTURA, Wimer. Psiconeuroimunologia. In.: *Revista de Medicina*, [S. l.], v. 86, n. 1, p. 1-5, 2007.

BRADLEY, Henry. *The Goths*: From the earliest times to the end of the Gothic dominion in Spain. Second Edition. London: T. Fisher Unwin, 1890.

BRAGA, Guilherme da Silva. Introdução. In.: POE, Edgar Allan. *O gato preto e outros contos*. Organização e tradução: Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Hedra, 2011.

BRITANNICA, The Editors of Encyclopaedia. Romanticism. *Encyclopedia Britannica*, 4 de Agosto de 2023. Disponível em <https://www.britannica.com/art/Romanticism>. Acessado em 3 de outubro de 2023.

BRUHUM, Steven. The contemporary gothic: why we need it. In.: HOGLE, Jerrold E. (editor). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. New York: Cambridge University Press, 2002.

BUSS, Arnold H.. *Psychopathology*. Nova Iorque: John Wiley & Sons, 1968.

BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália*: um ensaio. Tradução Sérgio Tellaroli. Introdução Peter Burke. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CARAMAN, Lorelei. The urge to tell vs. the need to conceal: confession as narrative desire in Poe's "The black cat", "The tell-tale heart" and "The imp of the perverse". In.: *American & British studies annual*, volume 7, 2014. Acesso em 13 de outubro de 2025. Disponível em: <https://absa.upce.cz/index.php/absa/article/view/2249/1989>

CARDOSO, Ciro Flamarion. *Beowulf* e as estruturas da Escandinávia pré-viking. In.: *Scandia Journal of Medieval Norse Studies* (Centre for Scandinavian and Viking Studies, Posgraduate Program of Religious Studies of the Federal University of Paraíba (UFPB). 2019, nº2. p. 288-308.

CARROLL, Noël. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. Londres: Routledge, 1990.

CASTRO, María. R. Valverde. *Ideología, simbolismo y ejercicio del poder real en la monarquía visigoda: un proceso de cambio*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.

CLASEN, Mathias. Evolutionary Study of Horror Literature. In.: CORSTORPHINE, Kevin; KREMMEL, Laura R. (editors). *The Palgrave handbook to Horror Literature*. Londres: Palgrave Macmillan, 2018.

CLEARY, Sarah. "Maggot Maladies": Origins of Horror as a Culturally Proscribed Entertainment. In.: CORSTORPHINE, Kevin; KREMMEL, Laura R. (editors). *The Palgrave handbook to Horror Literature*. Londres: Palgrave Macmillan, 2018.

CLERY, E. J.. The Genesis of 'Gothic' Fiction. In.: HOGLE, Jerrold E. (editor). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. New York: Cambridge University Press, 2002.

COMPORA, Daniel P. Toxic nostalgia in Stephen King's IT. In.: MAY, Whitney S. *Encountering Pennywise: critical perspectives on Stephen King's IT*. Mississippi: The University Press of Mississippi, 2022.

COSTORPHINE, Kevin. Introduction. In.: CORSTORPHINE, Kevin; KREMMEL, Laura R. (editors). *The Palgrave handbook to Horror Literature*. Londres: Palgrave Macmillan, 2018.

COX, Jeffrey N. English Gothic theatre. In.: HOGLE, Jerrold E. (editor). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. New York: Cambridge University Press, 2002.

CUELLAR ALEJANDRO, Blanca Istar. *Causas de la tanatofobia y sus efectos en el psiquismo de los habitantes de la Colonia Villa Alborada, Amatitlán*. Trabalho de conclusão de curso em Psicologia. Universidad de San Carlos de Guatemala, 2011.

DAVIS, Michael. Neurobiology of fear responses: the role of the amygdala. In.: *The Journal of Neuropsychiatry and Clinical Neurosciences*. Volume 9, Issue 3, 1997. P. 382-402.

DEBRITO, Marcos. *Apocalypse segundo Fausto*. São Paulo: Editora Coerência, 2020.

DEBRITO, Marcos. *A casa dos pesadelos*. Barueri: Faro Editorial, 2018.

DEBRITO, Marcos. *O escravo de Capela*. Barueri: Faro Editorial, 2017.

DISTANTE, Carmelo. Prefácio. In.: ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia: inferno*. Edição bilíngue. Tradução e notas Ítalo Eugenio Mauro. Prefácio de Carmelo Distante. São Paulo: Editora 34, 2019.

DRAKAKIS, John. Introduction. In.: DRAKAKIS, John; TOWNSHEND, Dale (ed.). *Gothic Shakespeares*. Oxfordshire: Routledge, 2008.

DUNKERR, Christian Ingo Lenz. Teoria do luto em psicanálise. *Revista PsicoFAE: Pluralidades em Saúde Mental*, v. 8, n. 2, p. 28-42, 2019.

ÉSQUILO. *Oréstia*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

FAHY, T. A. Lycanthropy: a review. In.: *Journal of the Royal Society of Medicine*. Volume 82. Janeiro, 1989. p. 37-39.

FAHY, Thomas. *The philosophy of horror*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2010. p. 1-13.

FANU, Sheridan Le. *Carmilla: a vampire de Karnstein*. Tradução José Roberto O'Shea. Introdução de Alexander Meireles da Silva. São Paulo: Hedra, 2010.

FEBBE, Paula. O que você escondeu hoje? In.: BARKER, Clive. *Livros de sangue: volume 3*. Tradução Paulo Raviere. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2022.

FERNIE, Ewan. *The demonic: literature and experience*. Londres: Routledge, 2013.

FERRAZ, Matheus. Prefácio. In.: MILICI, Marcelo (org.). *Medo de palhaço: a enciclopédia definitiva sobre palhaços assustadores na cultura pop*. São Paulo: Évora, 2016.

FERREIRA, Heridane Patrícia; SANTIAGO, Emilly Laura dos Anjos. Filhos do divórcio: impactos psicológicos na criança e no adolescente em situações de conflito por separação conjugal. In.: *Revista RIOS*. Ano 19, nº 37, maio de 2024. Acesso em 13 de maio de 2025. Disponível em:

<https://www.publicacoes.unirios.edu.br/index.php/revistarios/article/view/930/805>

FISHER, Benjamin Franklin. Poe and the Gothic tradition. In.: HAYES, Kevin J. (editor). *The Cambridge companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

FOLIO, Jessica. Exposing traumas in Stephen King's *The Shining* and *Doctor Sleep*. In.: ZRIBA, Hassen (editor). *International Journal of Humanities and Cultural Studies*, v. 2, n. 3, p. 328-41, 2015.

FONSECA, Gema Galgani da; SILVA, Karla Cristina da. Amigo imaginário: vivências infantis à subjetividade dos adultos. In.: *Research, Society and Development*, v. 13, n. 2, 2024.

FRANÇA, Júlio. Introdução. In.: FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P. (orgs.). *Poéticas do mal: a literatura de medo no Brasil (1830-1920)*. Rio de Janeiro: Acaso, 2022.

FRANÇA, Júlio. “O horror na ficção literária: reflexão sobre o ‘horrível’ como uma categoria estética”. In.: *Anais do IX Congresso Internacional da ABRALIC*. São Paulo, 2008.

FRANÇA, Júlio; NESTAREZ, Oscar (org.). *Tênebra: narrativas brasileiras de horror [1839-1899]*. São Paulo: Fósforo, 2022. p. 07-42.

FREITAS, Clarissa Paiva de. *Caminhos do horror: culpa e loucura em 1922 sob a influência de Poe*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Letras do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2021. Acesso em 14 de outubro de 2025. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/58851/5/2021_dis_cpfreitas.pdf

FREUD, Sigmund. *Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente*. Vol. 2. Tradução Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Tradução, introdução e notas de Marilene Carone. São Paulo: COSACNAIFY, 2012.

FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 13: conferências introdutórias à psicanálise (1916-1917)*. Tradução Sérgio Tellaroli. Revisão da tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

FREUD, Sigmund. *O infamiliar e outros escritos*. Seguido de O homem da areia, de E. T. A. Hoffmann. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares [O homem da areia com tradução de Romero Freitas]. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

GARBERO, Maria Fernanda. Indesejáveis na terra e embaixo da terra. In.: SILVA, Arlene batista da et. al (org.). *Literatura e artes: teoria e crítica feita por mulheres I*. Rio de Janeiro: Brasil Multicultural, 2018.

GARCIA, Yuri. *O vampire imortal camaleônico: um estudo das representações de “Drácula” ao longo da história do cinema*. 9º Encontro Nacional de História da Mídia UFOP – Ouro Preto – Minas Gerais. ISSN 2175-6945. 2013. p.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Introdução e tradução direta do alemão de Ary de Mesquita. Ilustrações de Daniel Nikolaus Chodowiecki. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

GOUVEIA, José Pinto. *Ansiedade social: da timidez à fobia social*. Coimbra: Quarteto Editora, 2000.

HAKME, Jamil; SANTOS, Helena Maria da Silva. O Circuito Neural do Medo. *Revista Faef*. São Paulo, 2013.

HARRIS, Charlaïne. *Clube dos vampiros*. Tradução Índigo. São Paulo: Saraiva, 2010.

HARRIS, Charlaïne. *Morto até o anoitecer*. O primeiro livro das Crônicas de Sookie Stackhouse. Tradução Chico Lopes. São Paulo: Ediouro, 2009.

HEANEY, Seamus. *Beowulf*. A new verse translation by Seamus Heaney. Bilingual edition. Londres: W. W. Norton & Company, 1999.

HEATHER, Peter; MATTHEWS, John. *The Goths in the fourth century*. Liverpool: Liverpool University Press, 1991.

HENDRIX, John Shannon. *The splendour of Gothic Architecture*. Nova Iorque: Parkstone International, 2012.

HILL, Joe. *Nosferatu*. Tradução de Fernanda Abreu. São Paulo: Arqueiro, 2014.

HOFFMANN, E. T. A. O homem da areia. In.: FREUD, Sigmund. *O infamiliar e outros escritos*. Seguido de O homem da areia, de E. T. A. Hoffmann. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares [O homem da areia com tradução de Romero Freitas]. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

HOGLE, Jerrold E. Afterword: The ‘grounds’ of the Shakespeare–Gothic relationship. In.: DRAKAKIS, John; TOWNSHEND, Dale (ed.). *Gothic Shakespeares*. Oxfordshire: Routledge, 2008.

HOGLE, Jerrold E. (editor). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. New York: Cambridge University Press, 2002. p. 01-20.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução e prefácio Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

IANNINI, Gilson; TAVARES, Pedro Heliodoro. Freud e o infamiliar. In.: FREUD, Sigmund. *O infamiliar e outros escritos*. Seguido de O homem da areia, de E. T. A. Hoffmann. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares [O homem da areia com tradução de Romero Freitas]. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

JABER, Maysaa Husam. Trauma, horror and the female serial killer in Stephen King’s *Carrie* and *Misery*. In.: *Critique: studies in contemporary fiction*. Volume 62, Issue 2. Publicação online: 13 de julho de 2020. Acesso em 3 de maio de 2025. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/00111619.2020.1790489>

KALSCHED, Donald. *O Mundo Interior do Trauma: Defesas arquetípicas do espírito pessoal*. Tradução Claudia Gerpe Duarte. São Paulo: Paulus, 2013.

KAMINSKI, Connor. “I’m your boyfriend now!” A queer analysis of A nightmare on Elm Street 2: Freddy’s revenge. In.: BUDD, Tracy; DEXHEIMER, Lynda (eds.). *Dialogues @ RU*. Vol. 14. 2020. Acesso em 27 de julho de 2025. Disponível em: https://dialogues.rutgers.edu/images/Journals_PDF/dialogues-issue14-interiorv2.pdf#page=182

KARMAKAR, Manali; KS, Janani. Insidious trauma: a literature review. In.: *World Journal of English Language*. Vol. 13, nº2, 2023.

KING, Stephen. *A dança da morte*. Tradução Gilson Soares. Rio de Janeiro: Objetiva/ Suma de Letras, 2013a.

KING, Stephen. *À espera de um milagre*. Tradução de M. H. C. Côrtes. Rio de Janeiro: Objetiva/Suma, 2013b.

KING, Stephen. *A hora do lobisomem*. Ilustrações de Bernie Wrightson. Tradução Regiane Winarski. Rio de Janeiro: Objetiva/Suma de Letras, 2017.

KING, Stephen. *Carrie: a estranha*. Tradução Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Objetiva/Suma de Letras, 2013c.

KING, Stephen. *Danse Macabre*. Londres: Hodder, 2012a.

KING, Stephen. *Doutor Sono*. Tradução Roberto Grey. Rio de Janeiro: Objetiva/ Suma de Letras, 2014a.

KING, Stephen. *IT: a Coisa*. Tradução Regiane Winarski. Rio de Janeiro: Objetiva/Suma de Letras, 2014b.

KING, Stephen. *O Cemitério*. Tradução Mário Molina. Rio de Janeiro: Objetiva/Suma, 2013d.

KING, Stephen. *O Iluminado*. Tradução Betty Ramos de Albuquerque. Rio de Janeiro: Objetiva/Suma de Letras, 2012b.

KING, Stephen. *O instituto*. Tradução Regiane Winarski. Rio de Janeiro: Suma, 2019.

KING, Stephen. *O pistoleiro: a Torre Negra Vol. I*. Tradução de Mário Molina. Rio de Janeiro: Objetiva/Suma de Letras, 2004.

KING, Stephen. *Quatro estações*. Tradução Andréa Costa. Rio de Janeiro: Objetiva/Suma, 2013e. p. 321-473.

KING, Stephen. *Sobre a escrita: a arte em memórias*. Tradução Michel Teixeira. Rio de Janeiro: Objetiva/ Suma de Letras, 2015.

KING, Stephen. *Sombras da noite*. Tradução Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Suma de Letras, 2008. p. 135-138.

KURY, Mário da Gama. Notas ao *Édipo Rei*. In.: SÓFOCLES. *A trilogia tebana: Édipo Rei; Édipo em Colono; Antígona*. Tradução do grego e apresentação Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

LANGLEY, B&T. *Gothic architecture improved by rules and proportions*. In many grand designs of columns, doors, windows, chimney-pieces, arcades, colonades, porticos, umbrells, temples, and pavillions &c. With plans, elevations, and profiles; geometrically explained. Londres: L&J Taylor, 1742.

LARA-ABAD, Gabriel E. *et al.* Nosofobia como impacto negativo de la pandemia derivada del covid-19. In.: *Boletín científico de la Escuela Superior Atotonilco de Tula*. Publicação semestral, Vol. 8, nº 15, 2021, p. 56-60.

LAROCCA, Gabriela Müller. O que gela o nosso sangue? In.: BARKER, Clive. *Livros de sangue*: volume 4. Tradução Paulo Raviere. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2022.

LAYCOCK, Joseph. *Vampires today: the truth about modern vampirism*. Londres: Bloomsbury, 2009.

LEVIN, Ira. *O bebê de Rosemary*. Tradução André Pereira da Costa. Barueri: Amarylly, 2014.

LEWIS, Matthew Gregory. *O monge*. Tradução Maria Aparecida Mello Fontes. Vitória: Pedrazul Editora, 2021.

LOPES, Andressa Pereira; SENA, Jáffia A. de; TORRES, Klaryssa. O Transtorno de Estresse Pós-traumático e a violência urbana. In.: *Cadernos de graduação: ciências biológicas e da saúde* Fits. vol. 1, nº 2, maio de 2013. Acesso em 20 de maio de 2025. Disponível em: <https://periodicos.grupotiradentes.com/cdgsaude/article/view/575/362>

MARLOWE, Christopher. *A história trágica do Doutor Fausto*. Tradução de A. de Oliveira Cabral. Introdução Dirceu Villa. São Paulo: Hedra, 2006.

MARTINOVIĆ, Nera. *The Concept of Fear and Coming of Age in Stephen King's Novel "It"*. University of Osijek. Faculty of Humanities and Social Sciences. Department of English Language and Literature. 2018. Acessado em 17 de julho de 2025. Disponível em: <https://repositorij.ffos.hr/en/islandora/object/ffos:4129>

MATSUMOTO, Jorge. *Medo: o porão da agonia e da solidão*. Campinas: Editora Átomo, 2009.

MCGUINESS, Kevin. *The Cinematic Boogeyman: The Folkloric Roots of the Slasher Villain*. 2019. Acessado em 23 de janeiro de 2023, em https://dr.library.brocku.ca/bitstream/handle/10464/14434/Brock_McGuiness_Kevin_2019.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

MCKAUFFLEY, Kyra. Women, role failure, and the nuclear family in Stephen King's *The Shining*. In.: *Spectrum*. Issue no. 11, Setembro de 2023. Acesso em 16 de outubro de 2025. Disponível em: <https://spectrumjournal.ca/index.php/spectrum/article/view/197/105>

MEDO. Intérprete: Pitty. Compositores: Pitty e Martin Mendes. In.: PITY. *Chiaroscuro*. Produtor executivo: Rafael Ramos. Gravado no Estúdio Madeira. São Paulo: Deckdisc: 2009. Disco de vinil, faixa 3.

MIDDLETON, John Reed. *Fear*. Norderstedt: Books on Demand, 2020.

MILICI, Marcelo (org.). *Medo de palhaço: a enciclopédia definitiva sobre palhaços assustadores na cultura pop*. São Paulo: Évora, 2016.

MIQUEL-BALDELLO, Marta. Pet Sematary, or Stephen King Re-Appropriating the Frankenstein Myth. In.: *Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, 2013, núm. 1, p.105-120

MONTES, Raphael. *O vilarejo*. Rio de Janeiro: Suma de Letras, 2015.

MULCAHY, Laura. Unsettled boundaries and insidious trauma in Stephen King's *Carrie*. In.: *Aigne*. Issue 9, 2023. Acesso em 7 de maio de 2025. Disponível em: <https://aigne.ucc.ie/index.php/aigne/article/view/3811/6271>

MUTHUKANNAN, Mr A.; PRINCESS, A. Sheeba. Psychological Trauma In Stephen King's Novel *The Shining*: A Study. In.: *Journal of Language and Linguistic Studies*, v. 17, n. 1, 2022.

NEPOMUCENO, Luís André; PEREIRA, Lara Portilho. Mentes assombradas: alucinação e loucura em personagens de Edgar Allan Poe. In.: CAIXETA, Geovane Fernandes (editor responsável). *Revista Alpha*, v. 22, n.1. Centro Universitário Patos de Minas, 2021. Acesso em 13 de outubro de 2025. Disponível em: <https://revistas.unipam.edu.br/index.php/revistaalpha/article/view/4968/2695>

NESTAREZ, Oscar Andrade Lourenção. *Uma história da literatura de horror no Brasil: fundamentos e autorias*. Orientador Ricardo Iannace. Tese (doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Acesso em 12 de janeiro de 2025. Disponível em: <https://www.terratreva.com/post/tese-para-download-uma-hist%C3%B3ria-da-literatura-de-horror-no-brasil-fundamentos-e-autorias>

NIXON, Audrey. *Garota infernal*. Um romance de Audrey Nixon. Baseado no roteiro de Diabolo Cody. Tradução Ana Carolina Mesquita. Rio de Janeiro: Record, 2009.

NOLL, Richard. *Vampires, Werewolves and Demons: Twentieth Century Reports in the Psychiatric Literature*. New York: Brunner/Mazel, 1992.

NUNES, Carlos Alberto. Prefácio. In.: HOMERO. *Odisseia*. Tradução e prefácio Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

OURIACHI, Aya. *The Impact of Family Dysfunction on Childhood Trauma and Women's Agency in Stephen King's The Shining*. A Dissertation Submitted in Partial Fulfilment of the Requirements of a Master Degree in Literature and Civilization. Biskra: Université de Biskra, 2024.

PALEÓLOGO, Diego. Violência, massacre e vingança em *Carrie* de Brian de Palma: corpos políticos e monstruosidades. In.: *Papéis*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens-UFMS, v. 17, n. 34, p. 27-44, 2013.

PET SEMATARY. Intérprete: Banda Ramones. Compositores: Dee Dee Ramone e Daniel Rey. In: RAMONES. *Brain Drain*. Produtor: Bill Laswell. Gravado no estúdio Sorcerer Sound. Nova Iorque: Sire Records, 1989. CD, faixa 7.

PIVA, Angela. *Transmissão Transgeracional e a clínica vincular*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2006

PLATÃO. *A república*. Tradução Leonel Vallandro. 4ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Seleção, tradução e apresentação de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

POE, Edgar Allan. *O gato preto e outros contos*. Organização e tradução: Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Hedra, 2011.

RIBEIRO, Bruno. Visceralmente vivos. In.: BARKER, Clive. *Livros de sangue*: volume 2. Tradução Paulo Raviere. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2021.

ROSA, Johnny Roberto. Trauma, história e luto: a perlaboração da violência. In.: AREND, Silvia Maria Fávero; FALCÃO, Luiz Felipe (editores). *Revista Tempo e Argumento*. Volume 10, nº 25, 2018. Acesso em 16 de abril de 2025. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/14328/9392>

ROSE, Steve. *How post-horror movies are taking over the cinema*. Acesso 05 de dezembro de 2025. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2017/jul/06/post-horror-films-scary-movies-ghost-story-it-comes-at-night>

SÁ, Clara Rossana Ferraro de. O pensamento e a lágrima: o Self e suas inter-relações. *Self-Revista do Instituto Junguiano de São Paulo*, v. 4, n. 1, p. 1-30, 2019.

SÁ, Daniel Serravalle de. Prefácio: expressões do horror. In.: MARKENDORF, Marcio; RIPOLL, Leonardo (orgs.). *Expressões do horror*: escritos sobre cinema de horror contemporâneo. Florianópolis: BU/UFSC Publicações, 2017.

SAVOY, Eric. The rise of American Gothic. In.: HOGLE, Jerrold E. (editor). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. New York: Cambridge University Press, 2002.

SCHÜTTE, Gudmund. The Geats of Beowulf. In.: *The Journal of English and Germanic Philology*. Outubro, 1912, Vol. 11, nº. 4 (Outubro, 1912), p. 574-602.

SELTZER, David. *A profecia*. Tradução A. B. Pinheiro de Lemos. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.

SERRA, Adriano Vaz. Prefácio. In.: GOUVEIA, José Pinto. *Ansiedade social*: da timidez à fobia social. Coimbra: Quarteto Editora, 2000.

SHAKESPEARE, William. *A tragédia de Macbeth*. Tradução Rafael Raffaelli. Florianópolis: Editora da UFSC, 2016.

SHELLEY, Mary Wollstonecraft. *Frankenstein*, ou, o prometeu moderno. Ilustrações de Bernie Wrightson. Introdução de Stephen King. Tradução Alexandre Callari e Helcio de Carvalho. São Paulo: Mythos Editora, 2014.

SILVA, Eduardo Henrique da. A literatura atual e o realismo fantástico. In.: *Revista Owl*. Vol. 2, nº2, Campina Grande, abril de 2024. Acesso em 05 de dezembro de 2025. Disponível em: <https://www.revistaowl.com.br/index.php/owl/article/download/204/203>

SIMSON, Otto von. *The gothic cathedral*. Nova Iorque: Harper Torchbooks, 1962.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana: Édipo Rei; Édipo em Colono; Antígona*. Tradução do grego e apresentação Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

SOUSA FILHO, Daniel de et. al. Síndrome de Muchausen e síndrome de Muchausen por procuração: uma revisão narrativa. In.: *Einstein* (São Paulo). v. 15, nº 4, p. 516-521, out. 2017. Acesso em 21 de julho de 2025. Disponível em: https://journal.einstein.br/wp-content/uploads/articles_xml/1679-4508-eins-15-04-0516/1679-4508-eins-15-04-0516-pt.pdf

SOUZA, Débora de Hollanda; VELLUDO, Natália Benincasa. A criação de amigos imaginários: uma revisão de literatura. In.: STEIN, Lilian M. (ed.). *Psico*. v. 46, n. 1, p. 25-37, 2015.

STEVENSON, Robert Louis. *O médico e o monstro: o estranho caso do dr. Jekyll e sr. Hyde*. Tradução Jorio Dauster. Prefácio de Luiz Alfredo Garcia-Roza. Introdução e notas de Robert Mighall. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015;

STOKER, Abraham 'Bram'. *Drácula; O convidado de Drácula; Drácula: uma história de mistério*. Tradução e notas Doris Goettems. São Paulo: Editora Landmark, 2012.

TREMBLAY, Paul. *Na escuridão da mente*. Tradução Ananda Alves. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2017.

VIDAL, Ariovaldo José. Apresentação. In.: WALPOLE, Horace. *O castelo de Otranto*. Tradução de Alberto Alexandre Martins. Apresentação de Ariovaldo José Vidal. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.

VILLA, Dirceu. Introdução. In.: MARLOWE, Christopher. *A história trágica do Doutor Fausto*. Tradução de A. de Oliveira Cabral. Introdução Dirceu Villa. São Paulo: Hedra, 2006.

WALPOLE, Horace. *O castelo de Otranto*. Tradução de Alberto Alexandre Martins. Apresentação de Ariovaldo José Vidal. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.

WARD, Ivan. *Fobia*. Tradução Tuca Magalhães. Rio de Janeiro: Relume: Ediouro: Segmento-Duetto, 2005.

WESTENGARD, Laura. *Gothic queer culture: marginalized communities and the ghosts of insidious trauma*. Nebraska: University of Nebraska Press, 2019.

DOCUMENTOS AUDIOVISUAIS

A HORA DO PESADELO. Direção: Wes Craven. Produção: Robert Shaye. Intérpretes: John Saxon; Ronee Blakley; Heather Langenkamp; Nick Corri; Johnny Depp; Robert Englund e outros. Roteiro: Wes Craven. Música: Charles Bernstein. Los Angeles: New Line Cinema, 1984. 4 discos Blu-ray (Coleção *A hora do pesadelo* em Blu-ray).

A HORA DO PESADELO 2: A VINGANÇA DE FREDDY. Direção: Jack Sholder. Produção: Robert Shaye. Intérpretes: Mark Patton; Kim Meyers; Robert Rusler; Clu Gulager;

Hope Lange; Robert Englund e outros. Roteiro: David Chaskin. Música: Christopher Young. Los Angeles: New Line Cinema, 1985. 4 discos Blu-ray (Coleção *A hora do pesadelo* em Blu-ray).

BRINQUEDO ASSASSINO. Direção: Tom Holland. Produção: David Kirschner. Intérpretes: Catherine Hicks; Chris Sarandon; Alex Vincent; Brad Dourif e outros. Roteiro: Don Mancini; John Lafia; Tom Holland. Música: Joe Renzetti. Los Angeles: Metro-Goldwyn-Mayer Studios, 1988. 1 disco DVD.

CARRIE. Direção: Brian De Palma. Produção: Paul Monash. Intérpretes: Sissy Spacek; John Travolta; Piper Laurie e outros. Roteiro: Lawrence D. Cohen. Música: Pino Donaggio. Los Angeles: United Artists, 1976. 1 disco 4K UHD e 1 disco Blu-ray.

HALLOWEEN. Direção: John Carpenter. Produção: Debra Hill. Intérpretes: Donald Pleasence; Jamie Lee Curtis; P. J. Soles; Nancy Loomis e outros. Roteiro: Debra Hill; John Carpenter. Música: John Carpenter. Los Angeles: Compass International Pictures, 1978. 1 disco DVD.

HELLRAISER. Direção: Clive Barker. Produção: Christopher Figg. Intérpretes: Andrew Robinson; Clare Higgins; Ashley Laurence; Doug Bradley e outros. Roteiro: Clive Barker. Música: Christopher Young. Atlanta: New World Pictures, 1987. 1 disco Blu-ray.

IT – A COISA. Direção: Andy Muschietti. Produção: Roy Lee; Dan Lin; Seth Grahame-Smith; David Katzenberg; Barbara Muschietti. Intérpretes: Jaeden Lieberther; Bill Skarsgård; Finn Wolfhard; Sophia Lillis e outros. Roteiro: Chase Palmer; Cary Fukunaga; Gary Dauberman. Música: Benjamin Wallfisch. Los Angeles: Warner Bros. Pictures, 2017. 1 disco DVD.

IT – A COISA: capítulo 2. Direção: Andy Muschietti. Produção: Barbara Muschietti; Dan Lin; Roy Lee. Intérpretes: James McAvoy; Jessica Chastain; Bill Hader; Isaiah Mustafa; Jay Ryan; James Ransone; Andy Bean; Jaeden Martell; Wyatt Oleff; Jack Dylan Grazer; Finn Wolfhard; Sophia Lillis; Chosen Jacobs; Jeremy Ray Taylor; Bill Skarsgård e outros. Roteiro: Gary Dauberman. Música: Benjamin Wallfisch. Los Angeles: Warner Bros. Pictures, 2019. 1 disco Blu-ray.

IT COMES AT NIGHT (AO CAIR DA NOITE). Direção: Trey Edward Shults. Produção: David Kaplan; Andrea Roa. Intérpretes: Joel Edgerton; Christopher Abbott; Carmen Ejogo; Kelvin Harrison Jr.; Riley Keough e outros. Roteiro: Trey Edward Shults. Música: Brian McOmber. Nova Iorque: A24, 2017. 1 disco DVD.

IT – UMA OBRA PRIMA DO MEDO. Direção: Tommy Lee Wallace. Produção: Mark Basino; Allen S. Epstein; Jim Green. Intérpretes: Harry Anderson; Dennis Christopher; Richard Masur; Annette O'Toole; Time Reid; John Ritter; Richard Thomas; Tim Curry e outros. Roteiro: Lawrence D. Cohen; Tommy Lee Wallace. Música: Richard Bellis. Vancouver: ABC, 1990. 2 discos DVD.

MIDSOMMAR: O MAL NÃO ESPERA A NOITE. Direção: Ari Aster. Produção: Patrik Andersson Lars Knudsen. Intérpretes: Florence Pugh; Jack Reynor; William Jackson Harper; Vilhelm Blomgren; Ellora Torchia; Archie Madekwe; Will Putter e outros. Roteiro: Ari Aster. Música: Bobby Krlic. Nova Iorque: A24, 2019. 2 discos Blu-ray.

O EXORCISTA. Direção: William Friedkin. Produção: William Peter Blatty. Intérpretes: Ellen Burstyn; Max Von Sydow; Lee J. Cobb; Kitty Winn; Jack MacGowran; Jason Miller; Linda Blair e outros. Roteiro: William Peter Blatty. Música: Jack Nitzsche. California: Warner Bros. Pictures, 1973. 1 disco DVD.

O ILUMINADO (série). Direção: Mick Garris. Produção: Mark Carliner. Intérpretes: Rebecca De Mornay; Steven Weber; Melvin Van Peebles; Wil Horneff; Elliott Gould; Pat Hingle; John Durbin; Stanley Anderson; Courtland Mead e outros. Roteiro: Stephen King. Música: Nicholas Pike. Burbank: Warner Bros. Television, 1997. 2 fitas VHS.

O ILUMINADO (filme). Direção e produção: Stanley Kubrick. Intérpretes: Jack Nicholson; Shelley Duvall; Scatman Crothers; Danny Lloyd e outros. Roteiro: Stanley Kubrick; Diane Johnson. Música: Wendy Carlos; Rachel Elkind. California: Warner Bros. Pictures, 1980. 1 disco DVD.

O MASSACRE DA SERRA ELÉTRICA. Direção: Tobe Hooper. Produção: Kim Henkel; Tobe Hooper; Jay Parsley; Richard Saenz. Intérpretes: Marilyn Burns; Paul A. Partain; Allen Danziger; William Vail; Teri McMinn; Edwin Neal; Jim Siedow; Gunnar Hansen; John Dugan e outros. Roteiro: Kim Henkel; Tobe Hooper. Música: Wayne Bell; Tobe Hooper. Texas: Bryanston Pictures, 1974. 1 disco DVD.

O MISTÉRIO DE CANDYMAN. Direção: Bernard Rose. Produção: Steve Golin; Sigurjon Sighvatsson; Alan Poul. Intérpretes: Virginia Madsen; Tony Todd; Xander Berkeley; Kasi Lemmons e outros. Roteiro: Bernard Rose. Música: Philip Glass. Hollywood: Universal Studios, 1992. 1 disco DVD.

PÂNICO. Direção: Wes Craven. Produção: Cathy Konrad; Cary Woods. Intérpretes: Neve Campbell; David Arquette; Courtney Cox; Matthew Lillard; Skeet Ulrich; Rose McGowan; Drew Barrymore; Jamie Kennedy; Roger L. Jackson e outros. Roteiro: Kevin Williamson. Música: Marco Beltrami. Califórnia: Dimension Films, 1996. 1 disco DVD.

PSICOSE. Direção e produção: Alfred Hitchcock. Intérpretes: Anthony Perkins; Vera Miles; John Gavin; Martin Balsam; John McIntire; Janet Leigh e outros. Roteiro: Joseph Stefano. Música: Bernard Hermann. Los Angeles: Universal Studios, 1960. 1 disco DVD.

SEXTA-FEIRA 13. Direção e produção: Sean S. Cunningham. Intérpretes: Betsy Palmer; Adrienne King; Harry Crosby; Laurie Bartram; Mark Nelson; Jeannine Taylor; Robbi Morgan; Kevin Bacon e outros. Roteiro: Victor Miller. Música: Harry Manfredini. California: Warner Bros. Pictures, 1980. 1 disco DVD.

THE BOOGEYMAN (O bicho-papão). Direção: Rob Savage. Produção: Shawn Levy; Dan Levine; Dan Cohen. Intérpretes: Sophie Thatcher; Chris Messina; Vivien Lyra Blair; David Dastmalchian e outros. Roteiro: Scott Beck; Bryan Woods; Mark Heyman. Música: Patrick Jonsson. Los Angeles: 20th Century Studios, 2023. 1 disco Blu-ray.