

As matrizes estéticas do horror literário*

The aesthetic arrays of literary horror

Lainister de Oliveira Esteves¹

RESUMO

O objetivo deste artigo é examinar as matrizes conceituais da literatura gótica produzida a partir do século XVIII. Analisaremos as formulações teóricas sobre os efeitos estéticos e como a literatura gótica se torna objeto de debate no que tange à superação dos modelos antigos. Destacaremos ainda a importância do sublime na construção de uma modernidade literária centrada no estímulo de uma gama variada de sensações.

Palavras-chave: horror, literatura gótica, sublime.

ABSTRACT

The purpose of this article is to examine the conceptual arrays of Gothic literature produced from the 18th century. We will analyze the theoretical formulations on the aesthetic effects and how the gothic literature becomes object of debate when it comes to overcoming the old models. We will also emphasize the importance of the sublime in the construction of a literary modernity centered on the stimulation of a wide range of sensations.

Keywords: horror, Gothic literature, sublime.

No artigo “Du fantastique en littérature”, publicado na *Revue de Paris* em 1830, Charles Nodier defende a imaginação fantástica como remédio necessário à razão moderna, uma forma de escapar do tédio que assolaria o homem contemporâneo. As paisagens do romance *noir* que reafirmam os mistérios da natureza dariam voz ao silêncio dos corações e aos segredos das mentes. Na análise de Nodier a produção literária baseada na fantasia

* Este artigo é uma versão modificada do primeiro capítulo da tese “Literatura nas sombras: usos do terror na ficção brasileira do século XIX” defendida em março de 2014 no Programa de Pós-Graduação em História Social da UFRJ (PPGHIS-UFRJ) sob orientação da Prof.^a Dr.^a Andrea Daher.

¹ Lainister de Oliveira Esteves. Professor Adjunto do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (INHIS-UFU). E-mail: lainister.esteves@gmail.com

deliberada e na comoção do leitor é pensada como um laboratório de simulação no qual as sensibilidades são medidas nos limites do risco e da eficácia. A habilidade sensível, calculada segundo os parâmetros ideais da empatia, transforma-se em elemento crucial para a educação estética e a sensibilidade se converte em um dos elos fundamentais da relação entre a literatura e os modos subjetivos de percepção.

Se no século XVIII a literatura expressava o “saber dos letrados”, aquilo que permitia a apreciação das belas-letras, (RANCIÈRE, 1995, p. 27) no contexto de surgimento dos romances góticos o discurso ficcional é debatido tendo em conta a produção e reprodução de um repertório de temas insólitos. No que tange às reflexões sobre os romances góticos o valor do texto não será medido pela adequação aos modelos consagrados pela tradição, mas a partir da reação sensível do leitor. A capacidade do texto gótico de causar medo se torna um dos focos da crítica e o sublime desponta como efeito chave na invenção de uma tecnologia do efeito que aponta para uma gama variada de sensações. A questão do sublime, no entanto, remete aos fundamentos do debate estético.

A análise da questão é central, por exemplo, em *A Philosophical Enquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, de Edmund Burke, obra cuja versão completa data de 1757. Nesta obra o filósofo irlandês analisa as relações entre a beleza e o sublime e interpreta o excesso como chave para a compreensão de um tipo novo de subjetividade. A experiência torna-se alvo de um empirismo voltado para as sensações em uma investigação secular acerca dos efeitos da imaginação sobre o corpo, o que torna o inquérito ao mesmo tempo original e decisivo nas reflexões sobre a estética romântica. A busca por algo próximo a uma teoria das paixões faz do texto um exame minucioso do gosto estético e das dimensões universais da apreciação de acordo com a individualidade das formas de sentir.

O que Burke entende por paixões refere-se a um repertório amplo de sentimentos: amor, medo, alegria, prazer, dor, raiva, terror, estupefação, enfim, modalidades de sensações. Quanto aos sentimentos reguladores das paixões – prazer e dor –, o filósofo irlandês tenta afirmar o aspecto não necessariamente complementar de ambos. Um dos argumentos centrais que atestam a diferença é o fato de que a dor pode ser forçada, imputada, enquanto o prazer não. A evidência o leva a acreditar que a primeira é muito mais poderosa e de natureza positivamente distinta da segunda.

Independentemente das sensações experimentadas, o gosto é aparentemente o elemento-chave de aproximação dessas mesmas sensações. Na introdução sobre o tema do sublime, Burke estabelece o pressuposto fundamental de que tanto a razão quanto o gosto são padrões universais, idênticos em todas as criaturas humanas. No entanto, ambos precisam ser cultivados com esforço constante: o desenvolvimento das faculdades de juízo e de apreciação é fruto de um trabalho intelectual intenso em busca de determinados padrões fixos e de leis invariáveis que organizem os sentidos. Seriam três as capacidades naturais dos homens que condicionariam sua relação com a exterioridade: os sentidos, a imaginação e o julgamento. Supondo uma uniformidade orgânica básica entre os seres, a forma de percepção sensorial tende à padronização; assim, doce e amargo; claro e escuro; frio e quente seriam universais. Ainda que se percebam pequenas variações de intensidade, imaginar que cada corpo pudesse reagir de maneira absolutamente distinta tornaria inútil qualquer esforço de entendimento.

O gosto, que é basicamente tratado como uma capacidade distintiva, seria resultado da sofisticação dos sentidos, não necessariamente aplicável a todos os indivíduos. O embrutecimento da sensibilidade, resultado da educação fria ou demasiadamente sensorial, impossibilita o desenvolvimento da faculdade do juízo pela restrição da sensibilidade. O resultado é o que

Burke chama de “gosto errado”, produto da incapacidade individual de julgamento (BURKE, 2011, p. 23). Independentemente das capacidades singulares de afetação e de juízo, todo ser humano seria capaz de sentir e de sofrer as formas mais simples de afetação, que, segundo o autor, são o prazer e a dor. Sentimentos que, ainda de acordo Burke, têm naturezas absolutamente distintas e não dependem da reciprocidade para se manifestarem. A mente humana, que na maior parte do tempo está no que ele chama de “estado de indiferença”, pode oscilar entre os dois extremos autonomamente, atingir o prazer sem necessariamente passar por estágios de dor e vice-versa. Porém, o autor afirma ser inegável a sensação de prazer ao se escapar de algum perigo ou ao se livrar de alguma dor. Esse seria um tipo específico de sentimento, uma satisfação diferente do voluptuoso prazer legítimo. No entanto, a sensação proveniente da alteração da dor merece atenção especial por sua natureza sólida, forte e severa (BURKE, 2011, p. 35).

As denominadas “paixões da autopreservação”, dor e perigo, articulam-se com as ideias de doença e morte, o que preenche a mente com emoções fortes, traduzidas como horror. Elas seriam o oposto radical da vida e da saúde, que, por sua vez, remeteriam necessariamente ao prazer. Nesse ponto, uma questão central apresenta-se na argumentação de Burke: a violência das emoções horríveis é sempre mais forte e poderosa do que as que geram contentamento. O assombro da morte e da dor supera em intensidade os prazeres da vida, por isso é justamente o horror o responsável pela deflagração da mais violenta das paixões: a experiência do sublime.

O horror atinge o corpo e a mente com força devastadora, e o sublime, seu desdobramento, produz emoção maior do que qualquer estímulo prazeroso. Assim, a morte, limite da dor, afigura-se como origem de todo horror. Se a proximidade do perigo veta qualquer possibilidade de prazer, instituindo um horror preponderante, sob determinadas circunstâncias de controle abre-se a possibilidade da satisfação. Aquilo que é

fundamentalmente horrível pode ser fonte de júbilo na hipótese de seu domínio virtual. Entrar em contato com uma história trágica pode ser prazeroso justamente pela distância, pelo conforto da separação que afasta a narrativa da realidade do sujeito que observa. Nesse sentido, para Burke, é possível ter prazer tanto em histórias reais quanto fictícias, porque o que está em jogo é a simpatia para com os personagens, sejam eles reais, sejam imaginados. Fatos históricos não são mais ou menos eloquentes, e o poder da narrativa está em sua capacidade de gerar identificação.

O pesar que acompanha o prazer da sensação do horror teria origem no amor designado por Deus para unir os homens. Essa compaixão gera o que chama de afeição social. A face cristã do paradigma estético reforça determinada universalidade de percepção às narrativas, compreendidas segundo uma solidariedade que garante estabilidade no que tange à recepção. Se tanto a realidade quanto a ficção podem gerar o sublime, a capacidade de simpatia e de solidariedade reside justamente no potencial que a ficção tem de se fazer real, verossímil. Sua força concentra-se na possibilidade de converter, ainda que temporariamente, a imitação em coisa em si.

O momento apoteótico da tragédia é o que insinua a identificação absoluta. O valor da ficção leva em consideração sua familiaridade com um sentido profundo de realidade. Sua aproximação com o objeto da representação, sua possibilidade de conversão da matéria inventada em traços de uma realidade idealizada, suposta, garante sua densidade dramática, sua legitimidade artística. No entanto, Burke se vale da imagem hipotética de um teatro vazio como demonstração da fraqueza das artes imitativas para ilustrar os limites da representação. Por mais que seja fonte poderosa do sublime, há um ponto intransponível que devolve a arte à sua condição simuladora. As imperfeições do discurso artístico, no entanto, não devem inibir o esforço de remoção da ideia de ficção, pois nesse movimento

reside a possibilidade de efeitos sensoriais ainda mais poderosos do que determinados fenômenos reais. Por mais que soe paradoxal, para Burke, o discurso artístico é sempre falho ao se converter em realidade apesar de ter potencial para se tornar ainda mais poderoso do que ela. No final, o que interessa é a construção de um efeito solidário que reverta a lógica do horror, que o transforme em deleite e faça o espectador dele se aproximar com segurança.

O horror dependeria ainda de outro elemento que quase sempre o acompanha: a obscuridade. Ela não permite que toda a extensão do perigo seja visualizada, e isso cria, assim, uma atmosfera de incerteza e de imprecisão que torna a expectativa ainda mais assustadora. Segundo Burke, propagar a escuridão é a política costumeira de terror usada por governos despóticos e por sistemas religiosos, pois por onde ela age a razão falha e a lucidez se esconde. Os efeitos do escuro se fazem sentir, sobretudo, em histórias populares macabras amplamente difundidas. Ainda segundo filósofo, ninguém teria percebido melhor os efeitos sublimes da escuridão do que John Milton. A descrição da morte no segundo livro de *Paradise Lost* e seu apelo à escuridão e ao horror definiriam perfeitamente o efeito sublime. O medo onipresente na descrição do mais profundo dos horrores é a chave de leitura do poema.

Sob o efeito da sensação medonha, estabelece-se o sentido do texto, que, para o Burke, atinge o máximo da perfeição na medida em que constrange o leitor pelo domínio de suas faculdades mentais. O efeito do sublime desponta como resultado do ajuste eficaz de um texto poético, e este é condicionado pela força. A afirmação de que o sublime não pode derivar senão de uma alteração de forças (BURKE, 2011, p.59) leva à conclusão de que da obra de arte deve emanar uma força própria capaz de imprimir a sensação de terror, em alusão ao perigo, ao risco, ao flerte com a possibilidade da morte. A obra de arte deve ter uma violência característica

que suspenda o sentido de realidade e confunda o espectador ainda que temporariamente.

Para falar sobre a relação entre força, horror e dor, o autor cria a imagem de um homem sendo atacado por um animal. Primeiro, um medo irrefletido diante do poder ao mesmo tempo evidente e misterioso que resulta na experiência sublime; seguido da racionalização, que neutraliza tais efeitos e resulta em desprezo como forma de domínio da situação. A posição do leitor diante de um texto *a priori* assustador refaz essa experiência de sobreviver a um risco e permite que ele se deixe levar ao limite da comoção para depois controlar seus efeitos: ele contém as emoções em um tipo particular de desprezo em relação ao potencial lesivo do texto. Sua magia e eficácia dependem da orquestração de violência, dor e horror que irradie uma força intensa o suficiente para coagir o leitor. Se o sublime corresponde à submissão, a um estado de admiração plena, a beleza seria então relativa ao amor e, portanto, atuaria em uma frequência absolutamente distinta de sensações na qual a complacência substituiria a sujeição. Se o sublime é o que nos assalta, a beleza é experimentada como forma de concessão, um deleite permitido de menor intensidade.

Chegar ao sublime exige aperfeiçoamento constante e dedicação intelectual. O deleite oriundo da experiência, que não se confunde com prazer, origina-se no sentimento de autopreservação. Sentir o perigo, perceber seus riscos e escapar em segurança: eis a saborosa sensação sublime. Na quinta e última parte de seu inquérito, Burke dedica-se ao que julga o mais poderoso instrumento de afetação: a palavra. Mais do que qualquer elemento da natureza ou produto artístico, é a palavra que mais comove. O poder de afetação deve-se a três motivos principais, listados na última seção, intitulada “How Words Influence the Passions”: o primeiro refere-se ao poder de gerar empatia; o segundo à possibilidade de criar inúmeras

situações de afetação e o terceiro à possibilidade de construir combinações improváveis na realidade.

Nos três pontos destaca-se o poder de construção imaginativa como forma de superar a realidade empírica. O que parece estar em jogo é a capacidade das palavras de representar a realidade em níveis de intensidade e força superiores. As palavras – que permitem acesso à experiência alheia, que estabilizam um sentido para a realidade necessariamente transitória e permitem combinar circunstâncias – são fontes privilegiadas do sublime porque são mais potentes do que as coisas em si. São mecanismos semânticos capazes de convencer e de comover, em um repertório de possibilidades que ultrapassa qualquer experiência real. Burke diferencia, no entanto, dois tipos de expressão pela linguagem: a clara e a forte. A primeira tem características mais propriamente descritivas, ligadas ao entendimento, enquanto a segunda é voltada para a dramatização de sentimentos, conectada às paixões.

Os modos de enunciação, como a carga dramática imposta pelo narrador, podem fazer a representação mais viva do que o objeto, que, se descrito com imparcialidade, torna-se extremamente desinteressante para o espectador. É a capacidade de articulação intensa que transforma narrativas em motivo de fascínio, e a perícia emotiva no engenho das palavras garante a comoção necessária ao deleite. As palavras se convertem em beleza e em sublime pelo impacto que causam, pela experiência emotiva que provocam. No entanto, no último trecho do inquérito, Burke afirma não ter tido a preocupação específica de tratar da beleza e do sublime nas artes, mas sim considerá-los de maneira mais ampla, tentando estabelecer parâmetros gerais de seus efeitos nos homens. Exercendo sua força, sua capacidade expressiva, a palavra é transformada em arte na medida em que propulsiona a beleza e o sublime. É mais poderosa do que a realidade, pois a supera e a densifica na

faculdade da comoção. Essa afetação tem na manifestação do horror sua apoteose².

O texto que serviria de base para as discussões em torno das funções da ficção gótica está inscrito em um contexto de valorização da imaginação como fonte de prazer. Tratado no domínio da técnica e convertido em dispositivo textual, o elemento imaginário que se associa ao maravilhoso e ao sublime passa a nortear determinado tipo de produção letrada deliberadamente devotada ao deleite.

No início do século XVIII, Joseph Addison publicou no jornal *The Spectator*, fundado por ele mesmo em sociedade com Richard Steele, uma série de ensaios sobre os prazeres possíveis do ato de imaginar. No mais comentado deles, “On the Pleasure of Imagination”, Addison defende a ideia de que a contemplação de cenas agradáveis, seja na natureza, seja na pintura ou na poesia, teria efeito positivo para o corpo e para a mente, não só por iluminar e fomentar a imaginação, como por dispersar a melancolia. Já no ensaio intitulado “Ghost Stories”, de 14 de março de 1711, Addison relata a descoberta de um mundo fantasmagórico contado em torno da lareira que associa os prazeres da imaginação com certo paradoxo do horror. A fascinação pelo mistério se vincula a determinado efeito que a fantasia produz, transformando o medo em fascínio.

Traduzido como mecanismo textual, o mundo lúdico das histórias de fantasmas passa a ser pautado pelos debates estéticos sobre a noção de gosto. Uma teoria da poética calcada no efeito subjetivo surge paralelamente à ficcionalização pragmática do horror que se pressupõe existente na natureza. Ainda em “Ghost Stories”, Addison fala da crença em um mundo natural

² É conhecida a crítica de Kant a Burke na *Crítica da faculdade do juízo*, porém o conceito kantiano de sublime em seus desdobramentos – matemático e dinâmico – não será considerado aqui por não se referir ao horror no que tange aos seus desdobramentos propriamente literários. O destaque para a obra de Burke relaciona-se especificamente ao seu papel na definição da literatura gótica.

cercado por espíritos, vigiado por seres que observam as atividades humanas, mas a sensação de não estar sozinho não é tratada como motivo de desespero, mas com alegria pelo envolvimento com os mistérios da experiência. Finalmente cita *Paradise Lost*, de John Milton, como representação da comunhão entre homens e espíritos.

Se nos textos de Addison o mistério não está completamente domesticado, racionalizado, já é alvo de interesse curioso. A relação com o sobrenatural se traduz em busca voluntária por prazer em uma imaginação convertida em produto poético. No ensaio “On Romances”, escrito em 1773, Anna Laetitia Barbauld fala do paradoxo da atração pelo medo como um sentimento universal relacionado ao encantamento da mente pela fantasia e de sua atração pelo prazer. Barbauld defende ainda a particular capacidade de sedução do romance, que por tratar de coisas cotidianas, reconhecíveis por qualquer leitor, seria naturalmente mais popular que a poesia de Homero, por exemplo (BARBAULD, 1792, p.39). Em “On the Pleasure Derived from Objects of Terror”³, a ensaísta afirma que o prazer experimentado diante de uma cena de horror advém da empatia em relação à vítima. O sentido de autoaprovação sugerido pela solidariedade estabelecida com o personagem em apuros aguçaria as virtudes do espectador em um nível tão sofisticado e refinado que o levaria a buscar novas situações semelhantes. O horror aos acontecimentos repulsivos é interpretado como um mecanismo de ênfase moral do observador distante.

Nos termos de Barbauld, o cálculo para o sucesso ficcional parece simples: quanto mais horror, mais identificação e mais prazer e teria assumido nova forma no século XVIII com o romance *The Castle of Otranto* de Horace Walpole. A modernização atribuída a Walpole é tratada como desdobramento de uma tradição antiga, um tipo de gótico arcaico que

³ O ensaio foi publicado com um fragmento intitulado “Sir Bertrand”, cuja autoria é atribuída a John Aikin.

sobrevivera por seu apelo às consciências, por supostamente trabalhar com modalidades transculturais de afetação que independeriam das diferenças de gosto. O que Barbauld entende como o antigo romance gótico se manteria na ordem da produção cultural conquistando admiradores, assim como as tradicionais fábulas orientais, com seus gênios, gigantes, encantamentos e estranhas transformações, pois ainda que os críticos mais refinados pudessem criticar seus excessos, os leitores seriam facilmente seduzidos por seus artifícios.

Paixão e capacidade imaginativa são duas bases usadas para sustentar a defesa do horror artístico: a primeira mobilizada na forma de uma solidariedade humana ativada pelo artifício, e a segunda como a possibilidade segura da criação e de distanciamento. Essa dor fabricada para ser destruída com fins de lazer transforma-se em um produto cada vez mais difundido no mercado de consumo de bens culturais, indiferente às posturas críticas que lhe condenam o exagero e a falta de refinamento das paixões. O excesso imaginativo que poderia eventualmente ferir os limites do bom gosto tem no sublime sua potencial redenção. Nesse domínio, a lógica da precisão clássica das formas perde espaço para a o princípio da sensação.

Nos ensaios sobre o sublime que Friedrich Schiller escreveu na década de 1790, a fantasia mostra toda sua potencialidade ao fazer “do secreto, do indefinido e do impenetrável um objeto de terror” (SCHILLER, 2001, p. 45). Não limitada pela realidade, não restrita a nenhum caso em particular, ela tem diante de si um campo de possibilidades amplo e tenderia ao horrível justamente pelo sentido de autopreservação. O repúdio seria um sentimento mais ágil e presente do que o apetite. Por questão de segurança a mente transforma o desconhecido em alvo de suspeitas negativas, e, na medida em que flui a fantasia, o medo ganha a cena. As trevas são motivos fortes para o sublime, não por serem perigosas em si, mas porque escondem os dados da realidade, porque abandonam o ser à sua potencialmente amedrontada

faculdade de imaginação. Daí as representações espectrais serem comuns à meia-noite, e o reino da morte ser o império da noite eterna (SCHILLER, 2001, p. 45).

Porém, o sofrimento só pode ter sentido estético como ilusão pura, construção poética ou representação de uma realidade distante a ponto de se voltar para a imaginação. O sublime “em seu modo patético” é fruto de uma solidariedade que não se confunde *verdadeiramente* com o sofredor (o que representaria uma dominação absoluta pelo afeto e a perda da autonomia moral), mas é a consciência sensível e segura do sofrimento. É preciso manter a consciência da liberdade moral para sofrer diante de sua determinação no quadro da situação representada. O processo se divide em duas partes: na representação vivaz do sofrimento e na representação da resistência ao mesmo sofrer. Da primeira nasce o patético, da segunda o sublime. Daí se estabelece para Schiller as duas leis fundamentais de toda arte trágica: “em primeiro lugar a apresentação da natureza que sofre, e em segundo lugar a apresentação da autonomia moral no sofrimento” (SCHILLER, 2001, p. 51).

Presas dos horrores obscuros da fantasia, o homem deve buscar sua liberdade afirmando sua vontade do ponto de vista da cultura moral. Só o homem moralmente formado pode ser verdadeiramente livre e superior à natureza. Duas forças conseguiriam prover tal liberdade: o belo e o sublime, o primeiro por harmonizar impulsos sensíveis com a razão, e o segundo por superar a racionalidade. O sublime é, no entanto, um sentimento mais sofisticado, visto que pode ir do horror à alegria extrema e porque, “embora não seja um prazer, é preferido por almas refinadas a todo prazer” (SCHILLER, 2001, p. 51). A beleza aparece como um simples condutor da infância embrutecida ao refinamento sublime no qual se percebe uma liberdade demoníaca⁴.

⁴ O demoníaco aqui se refere ao que é da ordem do espírito e não se submete às necessidades físicas. Trata-se de uma referência à definição de Goethe, que, nas *Conversações com*

A noção de educação estética completa implica o reconhecimento e cultivo dos aspectos diabólicos da experiência. A formação dos indivíduos guiados pelo espírito puro é como uma educação para o mal que traduz uma justaposição de contrastes para fins de refinamento. Cabe ao espírito se desenvolver na tensão violenta a que é submetido, pois um mundo naturalmente cruel requer espaços de experimentação do medo onde se possa forjar a liberdade. Nesse sentido, a encenação trágica funcionaria como emulação do drama espiritual, ferramenta de educação sensível.

No contexto de ênfase da razão, o mal pode ser testado com segurança e a arte poética pode funcionar como um laboratório das sensações. A liberdade individual desse sujeito cuja autonomia se destaca é tratada como uma conquista de seu desenvolvimento moral, forjado entre as reais submissões do cotidiano e as reproduções experimentais da arte. A prerrogativa ontológica da formação não se conjuga com consumo cultural dileitante, e a arte precisa ser encarada como forma necessária de acesso ao metafísico a partir do imperativo de uma razão que trata as supostas experiências sensíveis do espírito como sensibilidade estética.

No famoso prefácio de *Cromwell*, Victor Hugo estabelece o que muitos críticos consideram as leis gerais da estética romântica. Publicado em 1827, o texto que precede a peça pode ser lido como uma teoria da modernidade do drama na medida em que anuncia os preceitos da mistura dos gêneros e da renúncia à imitação. Apresentado como um conjunto de considerações gerais sobre a arte, ele propaga o domínio da liberdade criativa e a recusa de modelos preestabelecidos. Confrontando formalismos literários, defende a totalidade nas obras em representações do homem que considerem sua complexidade. Busca ainda representar a natureza sem se limitar a

Eckermann, afirma: “O demoníaco é aquilo que não pode ser resolvido por meio do entendimento e da razão. Não está em minha natureza, mas estou submetido a ele”. Ver SCHILLER, Friedrich, op. cit., p. 65, nota 40.

reproduções por demais fidedignas da realidade, passivas em relação a ela. A lógica da mistura estilística seria, para Victor Hugo, uma novidade cristã. O cristianismo teria trazido uma verdade mais profunda para a poesia, na qual se unem contraditórias dimensões humanas.

A diferença entre a literatura clássica e a romântica estaria justamente na capacidade da segunda de restituir o corpo com a alma, no reencontro do animal com o espírito. A nova literatura cultua o belo sem desprezar o feio, aposta na relação entre as duas categorias. A poesia se aproxima da verdade quando amplia seu foco, quando admite a incompletude e o disforme como metas. O grotesco e o sublime se misturam, e a poesia passa a funcionar como a natureza, criando beleza sem prescindir do erro, da feiura. Tratado como traço característico do pensamento moderno, o grotesco – que cria tanto o cômico quanto o horrível – é a oposição necessária ao sublime. Seu lugar estratégico na modernidade deve-se justamente ao contraste que cria ao intensificar as cores do belo pela exposição do horrível. Essa nova imaginação anticlássica é mais poderosa e complexa exatamente por investir na contraposição que ilumina as tonalidades discrepantes, realçando o sublime e o horror.

Para Victor Hugo, o horror é como uma escada para o belo, seu mais potente mecanismo dramático. Aliado ao disforme, o belo moderno é mais poderoso do que o antigo, porque a sua imaginação explora tonalidades distintas. Essa mesma imaginação afeita a cemitérios, cores escuras e cenários sinistros é mais devotada à beleza e a faz entrar em cena com mais vigor e intensidade. O grotesco, fundamento da comédia, espalhou-se pela poesia, passando a representar a bestialidade humana, enquanto o sublime evocava a alma purificada pela fé cristã. O primeiro dedica-se aos vícios, às paixões, à luxúria e ao crime, enquanto o segundo entoava as graças, as virtudes, os encantos e as belezas. Mas o que importa realmente é a relação entre as forças, argumento romântico fundamental.

Nessa chave a liberdade significa o afastamento dos modelos clássicos, o desligamento voluntário com a Antiguidade e com sua estética pura. Para Victor Hugo, assumir a modernidade do ponto de vista das artes é trazer a feiura e os vícios para a cena e fazer poesia de contrastes. A obra completa, total, pensa o homem em determinada completude localizada entre a beleza e o horror. Ainda que ontologicamente autônomas, essas categorias se fortalecem quando postas lado a lado. O paradigma romântico da perversão e do vício não é nada além de um tributo à moral e à virtude. A escuridão lhe é cara porque o objetivo final é a iluminação.

Novamente o que está em jogo é determinado efeito da obra, intensificado pelo jogo de luz e sombra dos dilemas da alma. Tornar-se verdadeiramente moderno é aceitar as contradições cristãs como elemento dramático fundamental da experiência. A poesia deve reproduzir essas tensões, tornando-as tangíveis, visíveis e sensíveis; deve forçar os limites da diferença para enfatizar a beleza da complexidade. Para contemplação da perfeição formal e moral do sublime, deve-se atingir o estágio necessário da deformação sensual do corpo, tratado como foco dos efeitos estéticos.

O impacto do debate sobre o sublime se faz sentir em praticamente toda a produção literária dos séculos XVIII e XIX. Ele fornece as bases que estabelecem a relação do belo com o horrível e fundamenta determinado tipo de expectativa de recepção em que os contrastes estão a serviço de sensações de prazer, o que remete a uma educação estética ideal. A imaginação para o sublime é construída com base nos tratados sobre estética, e é também resultado de apropriações específicas de determinados textos.

Um dos exemplos mais expressivos desse jogo de apropriações é a valorização da obra de Shakespeare a partir da segunda metade do século XVIII. Transformada com o advento do *Sturm und Drang* em símbolo do triunfo da originalidade sobre o que a teoria e a história literária consideram como as regras do classicismo, a obra shakespeariana torna-se referência das

possibilidades infinitas do gênio criador. Passa a figurar como a marca do triunfo do talento individual sobre a tradição, exemplo da primazia do efeito sobre a adequação formal. Tanto nas teorias produzidas na Alemanha quanto nas posteriores francesas, Shakespeare surge como principal referência para identificar a modalidade moderna de artista genial (SÜSSEKIND, 2008, p.10). Se o debate em torno da hegemonia dos modelos clássicos não surge exatamente no século XVIII – basta lembrar a conhecida *Querela dos antigos e dos modernos* entre acadêmicos franceses do século XVII, como Boileau e Perrault, que punha em confronto o classicismo e a necessidade de uma produção artística contemporânea e local –, a partir do século XVIII a ênfase recai sobre o efeito sensível em detrimento de uma poética regada por padrões universais de beleza e formatação artística.

Um dos marcos da leitura moderna de Shakespeare na Alemanha foi a publicação, em 1759, de *Cartas relativas à novíssima literatura*, de Lessing, responsável por defender a obra shakespeariana de críticas contundentes como a de Johann Christoph Gottsched, renomado poeta e acadêmico, que a considerava cheia de erros e insalubre à razão. Entre 1762 e 1766, vinte e duas peças foram traduzidas por Wieland e, uma década depois, revisadas por Johann Joachim Eschenburg. A repercussão teria sido tão grande que Otto Maria Carpeaux, por exemplo, divide a história da literatura alemã do século XVIII em antes e depois das traduções de Wieland (CARPEAUX, 1994). Os novos personagens criados no contexto do *Sturm und Drang* são concebidos como produtos de gênios inspirados pela natureza e autônomos em relação a regras preestabelecidas. O que se convencionou determinar como “talento artístico natural” caracterizaria o artista criador livre das convenções eruditas. Shakespeare passa a representar a separação em relação aos gregos e conseqüentemente ao classicismo francês. Ele é transformado em artífice da liberdade para satisfazer os anseios de representação do presente conforme particularidades locais e históricas.

A valorização de Shakespeare como gênio criador revela a mudança da definição do artista. Os atributos da criatividade e da inspiração serão valorizados, por exemplo, por autores como Ann Radcliffe - renomada autora de romances góticos -, Horace Walpole e Mary Shelley, sobretudo no que diz respeito à relação dramática com o sobrenatural. Goethe, no ensaio "Para o dia de Shakespeare", afirma que, em suas peças, a imaginação é superior à visão; o leitor se percebe diante de cenas que lhe falam mais interiormente do que à luz da razão imediata (GOETHE, 2000, p.38). O vigor dramático seria oriundo da exploração profunda dos elementos fantásticos, espíritos e bruxas que animariam um mundo de formas imaginativas no qual a ilusão leva à plenitude indecifrável do prazer contemplativo.

No mesmo ensaio, Goethe argumenta que, na obra shakespeariana, o interior do mundo transforma-se em alvo de interesse: os elementos mágicos (sonhos, pressentimentos, fantasmas, gnomos, monstros, feiticeiros...) seriam mecanismos de exploração do insólito, recursos usados para revelação de mistérios profundos: "a verdade e o valor de sua vida é que constitui a base ampla sobre a qual aquelas coisas repousam; por isso, tudo o que ele escreve nos parece tão autêntico e substancial" (GOETHE, 2000, p.56).

Para eles, a real tensão não se estabeleceria no confronto do sobrenatural com o real, ou nas possibilidades limitadas de interpretação da realidade. O teatro de elementos fantásticos seria apenas uma maneira de potencializar o verdadeiro drama da experiência trágica que confronta necessidade e vontade, liberdade e dever. Nesse sentido, Shakespeare teria equacionado essa relação de forças, valorizado o indivíduo sem supervalorizar o querer como um novo Deus organizador do mundo. Teria encontrado o tom para tratar a realidade social como condicionadora das vontades em um tipo de querer moderno que ultrapassa a força de um indivíduo particular, sem submetê-lo por completo a um jogo de forças que o aniquila. Na obra do dramaturgo inglês, seria possível identificar o conflito

da vontade individual contraposta a um dever que as circunstâncias insistem em tornar indispensável.

Um dos exemplos dessa tensão seria *Hamlet*, drama em que os conflitos do protagonista resultariam na melancolia expressa no famoso solilóquio aberto por: “ser ou não ser.” Ainda no primeiro ato, o conflito anterior é transformado em um dever interior pela aparição do espírito do rei que exige vingança. Nesse conflito vontade e necessidade medem forças “tanto entre si quanto com a possibilidade de realização do dever e de solução do conflito que expressa o querer” (SÜSSEKIND, 2008, p.115). Na celebrada genialidade shakespeariana, o mundo antigo e o novo se reencontrariam na relação tripartida entre vontade, necessidade e realização. A conciliação da tragédia antiga com a moderna deveria nortear, assim, os parâmetros da nova literatura surgida a partir de meados do século XVIII.

Nem as limitações impostas pela pouca qualidade das montagens teatrais seriam capazes de travar a repercussão romântica das obras, que se transformariam em elo de mundos distintos, referência literária articulada na disputa entre antigos e modernos, clássicos e românticos. E.J. Clery, autor de *The Rise of Supernatural Fiction*, destaca a importância do ator e produtor teatral David Garrick na popularização das peças de Shakespeare. Começando a atuar em 1741, teria sido capaz de encenar todo o poder das paixões que os textos sugeriam com uma carga de verossimilhança que os críticos julgavam impossível até então (CLERY, 1995, p.45). Segundo Denis Diderot, em questão de segundos Garrick apresentava variações de nuances emotivas que iam do intenso prazer ao horrível desespero. Seu talento dramático se tornaria uma chave para o sublime ao dar maior credibilidade às cenas, sobretudo às fantasmagóricas (DIDEROT, 1902).

James Burgh, em *The Art of Speaking*, publicado em 1763, define *Hamlet* como um esforço de descoberta de segredos estranhos e *Macbeth* como exemplo de crueldade e horror. Em uma época em que os sentimentos de

piedade e horror são convertidos em prerrogativas para o deleite estético, as atuações de Garrick serviriam para colocar Shakespeare em seu devido lugar de acordo com os mecanismos românticos de atribuição de sentido. A capacidade performática de Garrick teria ainda fomentado o gosto pelo horror sobrenatural e estabelecido a demanda popular que justificaria o aumento da produção de ficção fantástica (CLERY, 1995, p.49).

O contato com o “verdadeiro Shakespeare” teria alimentado o interesse pelo horror como dispositivo capaz de gerar comoção profunda graças a uma identificação fabricada com estranhas e misteriosas verdades que compunham uma noção específica de integridade humana. O horror metafísico parece se interpor entre a vontade individual e o senso do dever como mecanismo de constrangimento e suspense capaz de evocar o sublime, estágio ideal da recepção subjetivada.

Romances voltados para o medo surgem no contexto dos debates estéticos e reforçam a proposta de uma literatura voltada para o efeito de terror inscrita no horizonte de disputa entre formas antigas e novas. A modelização literária é confrontada com flexibilização das regras e a ênfase no efeito sensível. Se o sentimento de horror não é exatamente um elemento inédito nas artes, a novidade aparece no horror como fonte de deleite estético atrelado ao refinamento do gosto e à invenção de uma nova tecnologia de consumo literário baseada na investigação da sensibilidade.

As diferentes formas de promoção do horror que marcam a produção literária a partir da segunda metade do século XVIII aparecem como elementos-chave de uma educação estética que reavalia os parâmetros tradicionais de gosto e explora o apelo sentimental buscando a beleza pelo seu avesso. Na mesma medida cultua uma racionalidade do efeito ao representar os supostos espaços onde a razão objetiva falharia. No fim, a evocação técnica do horror encenará o triunfo de uma racionalidade que

transforma o medo em mercadoria atraente para um mercado literário em expansão.

Referências bibliográficas

ADDISON, Joseph. **The spectator**. London: George Routledge & Sons, 1891.

_____. **Essays from Addison**. London: Macmillan & Co., 1934.

BARBAULD, Anna Laetitia. **The works of Anna Laetitia Barbauld, with a memoir by Lucy Aikin**. London: Longman, 1825.

_____. "On the romance". In: AIKIN, John. BARBAULD, Anna **Laetitia**. **Miscellaneous pieces in prose**. London: John Johnson, 1792.

_____. "On the pleasure derived from objects of terror". In: AIKIN, John. BARBAULD, Anna Laetitia. **Miscellaneous pieces in prose**. London: John Johnson, 1792.

BOTTING, Fred. **Gothic**. London: Routledge, 1996.

BURKE, Edmund. **A philosophical enquiry into our ideas of the sublime and the beautiful**. Oxford: Oxford University Press, 1990.

CALLOIS, Roger. **Au cour du fantastique**. Paris: Gallimard, 1965.

CARPEAUX, Otto Maria. **A literatura alemã**. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

CASTEX, Pierre Georges. **Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant**. Paris: Librairie José Corti, 1951.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Curitiba: Editora UFPR, 2006.

DIDEROT, Denis. **Paradoxe sur Le Comédien**. Paris: Société Française d'Imprimerie et de Librairie, 1902.

CLERY, E.J. **The rise of supernatural fiction: 1762-1800**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

GOETHE, J. W. "Para o dia de Shakespeare". In: **Escritos sobre literatura**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime – tradução do prefácio de Cromwell**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

NODIER, Charles. **Contes fantastiques**. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1957.

PRAZ, Mario. **The Romantic Agony**. Oxford: Oxford University Press, 1970.

SCHILLER, Friedrich. **Do sublime ao trágico**. SÜSSEKIND, Pedro. (Org.). Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

SÜSSEKIND, Pedro. **Shakespeare: o gênio original**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

Recebido em setembro de 2018.

Aprovado em setembro de 2018.