

## A ESTÉTICA GÓTICA NA LITERATURA E NO CINEMA

Doutorando Alex Martoni<sup>1</sup> (UFF)

### **Resumo:**

Este trabalho tem como objetivo pensar sobre as especificidades da estética gótica na literatura e no cinema. Nessa perspectiva, busca-se identificar e analisar o conjunto de signos visuais e auditivos que singularizam essa modalidade ficcional. Intenta-se, ainda, compreender suas formas de recepção, tanto no âmbito tradicional, suscitando o medo, quanto nos novos sentidos que as mídias contemporâneas conferem a essa expressão estética.

**Palavras-chave:** estética, gótico, literatura, cinema.

### **1. O gótico e a ficção gótica**

Pensar na natureza da estética gótica implica, necessariamente, desenvolver uma reflexão no sentido de delimitar os campos de abrangência desse termo. De um modo geral, esse conceito habita dois universos que se interpenetram: o do historiador da arte e o do teórico da literatura.

Para o historiador da arte e da arquitetura, o termo *gótico* identifica o conjunto de manifestações artísticas produzidas na Europa ocidental no período da baixa Idade Média, sobretudo nos séculos XII e XIII. Ao longo desse período, o processo de desenvolvimento urbano pelo qual passaram diversas cidades europeias estimula o aparecimento de novas formas artísticas, com destaque para a construção das catedrais, templos de caráter monumental que empregavam novos conceitos formais e construtivos, entre os quais arcos de formato ogival e abóbodas com arcos cruzados.

Os artistas do renascimento imprimiram uma conotação pejorativa à palavra *gótico*, na medida em que a relacionavam a esses modelos arquitetônicos supostamente introduzidos pelos godos, povo germânico das regiões meridionais da Escandinávia. Desse modo, gótico, para o pintor italiano Rafael Sanzio, por exemplo, significava algo bárbaro, grosseiro, de mau-gosto. O poeta francês François Villon chega a caracterizar a Idade Média como uma “espaça noite gótica” (FRANCO JÚNIOR, 2006. p.11).

Já para o teórico da literatura, o termo *gótico* está estritamente vinculado a uma nova modalidade de poesia e prosa de ficção que surge a partir da segunda metade do século XVIII, dentro do contexto do romantismo europeu. Como se sabe, a cultura romântica ascende em meio a profundas transformações políticas e intelectuais. A forte consciência histórico-revolucionária, que

provoca uma busca das raízes primitivas da nacionalidade; e a filosofia idealista alemã, que promulga a primazia da imaginação, da sensibilidade e do fantasioso; imprimem uma mudança significativa nos referenciais estéticos – ainda atrelados às concepções clássicas –, abrindo caminho para uma revisitação da cultura medieval.

Na literatura, essa retomada tem início no campo da poesia, com as paisagens assombradas de Ossian, as visões caóticas de William Blake e o sinistro demonismo de Coleridge; contudo, é a partir do romance *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole (1764), que o termo gótico é evocado, na medida em que essa obra trazia o subtítulo *Um romance gótico*. Pode-se dizer que os autores românticos fazem uma leitura muito pessoal do que imaginavam ser a Idade Média e, nesse sentido, essa visão se aproximava bastante do folclore medieval, permeado por superstições populares, mas era incompatível com o modelo artístico chamado de gótico pelo historiador da arte, muito mais identificado com, como afirma o historiador Georges Duby, a ideia de iluminação: “Luz, perseguição de um Deus encarnado, lucidez, lógica: a nova estética, em 1190, está implantada em todo o Norte do reino, de Tours a Reims” (DUBY, 1978. p.129).

A releitura que os românticos fazem da estética medieval estimula a criação de uma forma literária de prosa de ficção que apresenta narrativas impregnadas por uma atmosfera de mistério, pavor, permeada por eventos sinistros e sobrenaturais ocorridos em castelos e casas antigas, ou seja, surge o modelo daquilo que convencionalmente chamamos de ficção gótica.

A arte cinematográfica, desde os seus primórdios, incorpora essa concepção romântica de gótico em seus quadros. Conforme sabemos, a linguagem cinematográfica vai se constituindo a partir de suas relações com as outras artes. No que diz respeito à literatura, esta se notabilizou como um grande manancial de enredos para as narrativas fílmicas. Gêneros literários como o fantástico, o horror e o policial, por exemplo, gozavam de grande popularidade junto ao leitor do final do século XIX e início do XX; portanto, adaptá-los consistia em uma estratégia para atrair espectadores para as salas de cinema. O cineasta francês Louis Feuillade realizou um trabalho muito significativo para se compreender isso. Entre 1915 e 1916, adaptou livremente os dez episódios que compunham o famoso texto *Os vampiros*, programando, à maneira folhetinesca, a exibição de um episódio a cada semana.

Coube aos filmes de horror de estética gótica, portanto, dar vida e fama às figuras de Frankenstein, do lobisomem, da múmia, além do próprio conde Drácula, e também resgatar histórias do folclore medieval, como a lenda do Golem e de Fausto. No entanto, o maior desafio que se impunha aos realizadores era desenvolver técnicas cinematográficas capazes de reproduzir a atmosfera de sonho, pavor e medo que permeava as narrativas góticas. Esse aspecto nos permite compreender em que medida as evoluções técnicas na fotografia, na montagem e na sonoplastia dos

filmes são fruto dessa necessidade.

Contemporaneamente, a estética gótica de matriz romântica está presente em diversas mídias, como em *home pages*, nos *videoclips*, nos quadrinhos, nas séries televisivas, entre vários outros campos. Essa diversidade midiática gera uma correlata multiplicidade de sentidos que merecem investigação. Nessa perspectiva, interessa-nos delimitar as especificidades da estética gótica, trabalho no qual vem se debruçando as teorias da literatura e do cinema.

## 2. A ficção gótica nas teorias da literatura e do cinema

A ascensão das modalidades de prosa de ficção na segunda metade do século XVIII e ao longo de todo o século XIX provocou, como se sabe, uma intensa diversificação dos modelos narrativos. O universo multifacetado que daí se constitui se torna um convite para as mais variadas formulações taxonômicas. Uma mesma forma literária, como a ficção gótica, por exemplo, era chamada de *roman noir*, na França; de *Schauer roman*, na Alemanha; e, evidentemente, de *gothic fiction*, na Inglaterra. Contudo, para além de uma discussão de caráter nomenclatural, há duas questões fundamentais que encerram esse modelo ficcional: a determinação de suas especificidades e a sua relação com outras duas modalidades narrativas com as quais ela se encontra intrinsecamente ligada: o fantástico e o horror.

De um modo geral, os estudos literários têm apresentado uma tendência muito forte de situar a ficção gótica como um fenômeno literário circunscrito ao século XIX. Essa visão predomina, por exemplo, no trabalho de H.P. Lovecraft, que, em *O horror sobrenatural em literatura*, faz um apanhado histórico dessa modalidade ficcional, entendendo a ficção gótica como um fenômeno dos séculos XVIII e XIX que se situa na origem do gênero do horror, o que fica evidente quando, a respeito de *O castelo de Otranto: uma história gótica*, afirma-se que Horace Walpole foi o responsável por “dar ao impulso crescente uma forma definitiva e se tornar o verdadeiro fundador da história de horror literária como forma permanente” (LOVECRAFT, 2008. p.26). Em *Introdução à literatura fantástica*, Tzvetan Todorov, por sua vez, caracteriza o gótico como “Um dos grandes períodos da literatura fantástica, o do romance negro (*the gothic novel*)” (TODOROV, 2008. p.48). Essa visão a respeito da ficção gótica é passível da mesma crítica feita à concepção de fantástico apresentada por Todorov, a partir da qual esse gênero teria vivido o seu período áureo no século XIX e enfrentado o seu declínio no início do século XX. Poderíamos, aqui, impor como contra-argumentação o fato de que não só o fantástico, como também o gótico sobrevivem e se recriam em outras mídias, como o cinema. Essa é a concepção defendida, por exemplo, por Steve Bruhn, que em seu artigo *The contemporary gothic: why we need it*, elenca uma série de filmes contemporâneos, como *Pet Cemetary* (1989) e *Entrevista com um vampiro* (1994) que evidenciam a

permanência da estética da ficção gótica na cultura contemporânea.

O cinema não é só um dos responsáveis pela permanência da ficção gótica na contemporaneidade, mas também, sob o ponto de vista teórico, tem contribuído para se pensar as especificidades dessa forma de expressão estética.

Se no âmbito dos estudos literários a compreensão das especificidades da ficção gótica se pulveriza em meio aos conceitos de horror e fantástico, a teoria do cinema parece ter dado um passo muito importante para delimitar o seu escopo. Os estudos de cinema pensaram o gótico não como um gênero de características definidas, mas como um modo de expressão estética que pode estar presente nos filmes do gênero horror. A teórica Misha Kavka, ao pensar sobre a singularidade dos filmes góticos, conclui que “Gothic film brings a set of recognizable elements based in distinct visual codes. Such codes constitute a language, or the sign system, of Gothic film” (KAVKA, 2002. p.210). Portanto, talvez a chave para entender a natureza da ficção gótica não esteja na estrutura da trama, que se confunde com a do horror e a do fantástico, mas no modo como o discurso é construído, isto é, no modo como a linguagem concebe certas imagens que compreenderiam, por sua vez um sistema de signos visuais e auditivos voltados a provocar certos efeitos na sensibilidade do leitor/espectador.

### **3. A Concepção plástica e sonora da estética gótica na literatura e no cinema**

Durante todo um dia pesado, escuro e mudo de outono, em que nuvens baixas amontoavam-se opressivamente no céu, eu percorri a cavalo um trecho de campo de tristeza singular, e finalmente me encontrei, quando as sombras da noite se avizinhavam, à vista da melancólica Casa de Usher. (POE, 2008. p.156)

O fragmento inicial do conto *A queda da casa de Usher*, do escritor norte-americano Edgar Allan Poe, traz um conjunto de elementos extremamente significativos para se compreender o sistema de aspectos visuais e auditivos que caracterizam a estética das narrativas góticas. A ação narrada, que envolve o percurso feito por um sujeito em um “trecho de campo” e o seu encontro com a “Casa de Usher”, é permeada por um modo de organização da linguagem que confere caráter singular a essa experiência. O emprego abundante de adjetivos que, semanticamente, expressam significados negativos ajuda a criar uma atmosfera que motiva a inquietação do leitor. A descrição do dia como “pesado”, “escuro” e “mudo”, por exemplo, suscita um desconforto, na medida em experimentamos, através da leitura, o caráter opressor do dia nas suas dimensões táteis, visuais e sonoras. Esse sentido se complementa com a referência às nuvens que “amontoavam-se opressivamente no céu”, ao campo de “tristeza singular” e à “melancólica” Casa de Usher que era encoberta pelas “sombras da noite”.

Ao se utilizar de vocábulos como “escuro”, “sombras” e “noite”, Poe constrói um ambiente propício para a manifestação do sobrenatural, na medida em que há toda uma tradição que relaciona esses termos à possibilidade de tal irrupção. Antropologicamente, a noite, por exemplo, sempre suscitou o medo no ser humano. Em seu estudo sobre a *História do medo no ocidente*, Jean Delumeau destaca o modo como o medo da noite, da escuridão e das sombras está presente em nosso imaginário nos mais diversos âmbitos. A Bíblia, por exemplo, apresentava, segundo o historiador, “desconfiança em relação às trevas” (DELUMEAU, 2009. p.139). Algumas civilizações, como a asteca, tinham medo de que, ao se pôr, o sol não tornaria a aparecer. Ainda segundo Delumeau, “a cultura dirigente, entre os séculos XIV e XVII, ao insistir, com predileção mórbida, na feitiçaria, no satanismo e na danação, incrementou o lado inquietante e maléfico da noite (e da lua)”. (DELUMEAU, 2009. p.147). Por fim, é válido, ainda, mencionar o fato de que estatísticas comprovam que os altos índices de criminalidade têm uma relação com a falta de iluminação à noite. Ao caracterizar o dia como “escuro” e descrever as “sombras da noite”, o conto de Poe ecoa, portanto, parte desse conjunto de signos que, em termos antropológicos e psicológicos, suscitam o nosso medo.

A literatura oitocentista soube usar muito habilmente o contraste entre luz e sombras para suscitar a inquietação e o medo no leitor. Em *Frankenstein*, de Mary Shelley, por exemplo, o momento em que a criatura ganha vida é introduzido pela frase: “Foi numa noite lúgubre de novembro que contemplei a realização da minha obra” (SHELLEY, 2007, p.59). Se, no plano da literatura, a palavra consiste em um material de expressão que somente permite construir uma imagem mental da relação luz e sombras em um ambiente, o cinema, através da fotografia, nos dá um signo icônico, isto é, nas palavras de André Bazin, “A fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução” (BAZIN, 1985. p.22). Desse modo, o emprego da luz e da sombra no cinema tem uma função plástica fundamental: a construção da forma, da cor, do espaço, do movimento e do volume. Contudo, nos filmes de horror, em particular nos de estética gótica, o contraste entre luz e sombras transcende os aspectos puramente formais e passa a ser um elemento fundamental na construção da trama narrativa. O filósofo Gilles Deleuze, por exemplo, chega a pensar, em sua análise do expressionismo alemão, em uma forma de montagem baseada na intensidade de luz presente na alternância de um plano para outro. Misha Kavka entende que o emprego de efeitos vinculados à dicotomia luz e sombras cumpre duas funções na narrativa cinematográfica:

Casting shadows is one way of manipulating space, either by taking something of human dimensions and recasting it in an extended, larger-life form that exerts menacing control, or by using shadows to create planes in space, so that the shadow serves as metaphor for what

lurks in another plane. (KAVKA, 2002. p.214)

Podemos aferir a validade da reflexão de Kavka através de um pequeno exemplo. Em uma determinada sequência do filme *Nosferatu*, realizado pelo diretor alemão Fritz Lang, em 1922, Jonathan Harker, corretor de imóveis que se hospeda no castelo do conde Drácula com o objetivo de lhe vender um imóvel, acorda de madrugada devido à presença do próprio conde em seu quarto. Essa aproximação é anunciada através de um plano em *close up*, através do qual vemos o rosto e parte dos ombros de Jonathan deitados na cama e, de repente, o foco de luz que incide sobre ele é eclipsado por uma sombra: a silhueta do próprio vampiro, da cintura para cima, com os braços levantados, indicando um ataque que será realizado contra sua vítima. Aqui, evidencia-se que, nos filmes de horror, a sombra pode ser utilizada como um recurso para inquietar o espectador, provocar-lhe medo, provocar tensão e suspense.

Ao emprego do contraste entre luz e sombras soma-se um outro aspecto fundamental que faz parte do repertório dos códigos visuais das narrativas góticas: a edificação em que se desenvolve a história. No primeiro romance gótico da história, a narrativa se desenvolve em um castelo medieval, já em *A queda da casa de Usher*, a casa é caracterizada como de uma “antiguidade excessiva” (POE, 2008. p.157 ). Em suma, a estética gótica, no sentido de resgatar um certo espírito medievo, buscou apresentar edificações marcadas pela passagem do tempo. Desse modo, castelos medievais, casas em ruínas e igrejas góticas fazem parte do repertório empregado por essa forma estética. É interessante notar que o romantismo, dando continuidade às mudanças culturais do século XVIII, explora uma sensibilidade poética ligada à contemplação das ruínas. Umberto Eco chama a atenção para o fato de que “a ruína é apreciada exatamente por sua incompletude, pelos sinais que o tempo inexorável lhes deixou, pela vegetação inculta que a recobre, por seus musgos e suas fissuras” (ECO, 2004. p.285).

Essas ruínas normalmente se situam imersas dentro da natureza; contudo, diferentemente da tradição neoclássica, a natureza romântica pode se configurar não só no seu registro pitoresco, mas também no âmbito do sublime, entendido por Kant como aquilo que muitas vezes nos conduz para a experiência da comoção: “A vista de uma montanha cujos cimos nevados se erguem acima das nuvens, a descrição do império infernal que Milton faz suscitam complacência com o horror” (KANT, 1993. p.43). O conto *A selvagem*, de Bram Stoker, por exemplo, inicia-se com uma visita que o protagonista faz às ruínas de uma cidade medieval em Nuremberg, Alemanha. Ao se aproximar do ponto turístico, o narrador diz “Situado no alto de um rochedo que domina a cidade, o Kaiserburg é protegido ao norte por um fosso profundíssimo” (STOKER, 2005. p.395). Essa imagem de um castelo no alto de uma montanha se tornou um motivo constante nos filmes de

horror, como na versão de *Drácula* realizada por Tod Browning em 1931, em que o plano de abertura mostra, justamente, um castelo em ruínas coberto por sombras no alto de uma montanha.

Esse conjunto de códigos visuais que compõem a estética das ficções góticas, seja na literatura, seja no cinema, compreendem, então, um modo específico de organização da linguagem com o objetivo de suscitar o medo no leitor/espectador. Portanto, há, de fato, uma estética que se inaugura na segunda metade do século XVIII e que incorpora em seu repertório uma série de elementos vinculados às superstições populares para suscitar o horror. Não por acaso, a filosofia desse período nutre um interesse especial por entender os mecanismos que engendram tal sentimento, através de obras como *Sobre o prazer derivado dos objetos de terror* (1773), de Anna Letitia Aikin, *Inquérito filosófico sobre as origens de nossos conceitos do sublime e do belo* (1757), de Edmund Burke e *Da arte trágica* (1792), de Friedrich Schiller.

Contemporaneamente, o teórico do cinema Noël Carrol se debruçou sobre a mesma questão tendo a arte cinematográfica como objeto de estudo. Carrol entende que, do ponto de vista da recepção, as narrativas de horror englobam aquilo que se poderia chamar de paradoxos do coração, que compreendem as seguintes indagações “1) como pode alguém ficar apavorado com o que sabe não existir, e 2) por que alguém se interessaria pelo horror, uma vez que ficar horrorizado é tão desagradável?” (CARROL, 1999. p.21). Ao pesquisar a recepção, mas também a natureza dos filmes de horror, o teórico chama a atenção para o fato de que essas narrativas se utilizam de figuras recorrentes e estruturas de enredo para atingirem o seu fim. Desse modo, pode-se pensar a estética gótica, mais uma vez, como um conjunto de códigos visuais e sonoros voltados a provocar certos efeitos na sensibilidade do espectador. Contudo, ao pensarmos a cultura contemporânea, impõe-se uma indagação: será que esse sistema de signos ainda é eficiente na produção de seus efeitos? Ao refletir sobre essa questão, o professor Ciro Marcondes afirma que

Não é incomum que, no tempo de uma geração a outra, filmes bastante significativos para o gênero sofram brutal reversão de sentido, tornando cada vez difícil despertar o sentimento da perplexidade e do medo em espectadores mais equipados com o poder de antecipar e neutralizar os diversos artifícios que o cinema construiu ao longo dos anos para tais fins. (MARCONDES, 2011. [http://www.cinequanon.art.br/ensaios\\_detalhe.php?id=30.](http://www.cinequanon.art.br/ensaios_detalhe.php?id=30.))

Nesse sentido, pode-se pensar que, no campo do cinema, por exemplo, há um constante desenvolvimento de aspectos formais como montagem, ritmo e fotografia com o objetivo de ainda suscitar o medo. Paralelamente, a estética gótica de matriz romântica tem sido revisitada por várias outras mídias e, desse modo, tem ganhado novos sentidos de acordo com o contexto em que se insere.

No *videoclip* da canção *Thriller*, de Micheal Jackson, por exemplo, as referências plásticas de caráter gótico não provocam o medo, mas funcionam como uma paródia dos próprios filmes de horror. Em *A noiva cadáver*, o diretor Tim Burton satiriza os motivos caros à ficção gótica, como o cemitério e a caveira. A grande atração da última Rio Fashion Week foi o modelo Zombie Boy, que tem todo o corpo tatuado em forma de esqueleto e uma das novas bandas de rock celebradas na Inglaterra se chama The Horrors e suas canções trazem temas relacionados a parasitas, morte e Jack, o estripador. Ao inspirar criações em diversas mídias, a estética gótica tem, portanto, notabilizado-se como um dos mananciais que alimentam a cultura contemporânea.

### **Referências Bibliográficas**

1. BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
2. BRUHM, Steven, “The contemporary gothic”. IN\_\_HOGLE, Jerrold E. **Gothic Fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
3. CALVINO, Ítalo. **Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
4. CÁNENA, Laura Loguercio. “Expressionismo alemão”. IN\_\_MASCARELLO (Org.), Fernando. **História do cinema mundial**. SP: Papirus, 2006.
5. CARROL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas, SP: Papirus, 1999.
6. CESERANI, Remo. **O fantástico**. [tradução: Nilo Cezar Tridapalli]. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
7. DELEUZE, Gilles. **Imagem-movimento**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
8. DUBY, Georges. **No tempo das catedrais**. [tradução: José Saramago]. Editorial Estampa: Lisboa, 1978.
9. ECO, Umberto. **História da beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
10. FRANCO JÚNIOR, Hilário. **A Idade Média, nascimento do ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 2006.
11. GUINSBURG, J. (Org.). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
12. KANT, Emmanuel. **Observações sobre o sentimento do belo e do sublime**. São Paulo: Papirus, 1993.
13. KAVKA, Misha. “Gothic on screen”. IN\_\_HOGLE, Jerrold E. **Gothic Fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
14. MARCONDES, Ciro. [http://www.cinequanon.art.br/ensaios\\_detalhe.php?id=30](http://www.cinequanon.art.br/ensaios_detalhe.php?id=30).
15. POE, Edgar Allan. **Histórias extraordinárias**. [tradução: José Paulo Paes]. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

16. SADOUL, Georges. **Dicionário de filmes**. Porto Alegre: L&PM, 1993.
17. STOKER, Bram. “A selvagem”. IN\_\_MANGUEL, Alberto (Org.). **Contos de horror do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
18. SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. São Paulo: Martin Claret, 2007.
19. TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

---

i **Alex Martoni, doutorando**  
Universidade Federal Fluminense  
Alekmartony@hotmail.com