



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

**PSICODINÂMICA NO GÓTICO CONTEMPORÂNEO:
PSICOPATOLOGIAS EM “O ILUMINADO”, DE STEPHEN KING**

Fábio Ramos Paz

Brasília – DF
2019

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

**PSICODINÂMICA NO GÓTICO CONTEMPORÂNEO:
PSICOPATOLOGIAS EM “O ILUMINADO”, DE STEPHEN KING**

Fábio Ramos Paz

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação/Curso de Mestrado 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 Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Wiliam Alves Biserra

Brasília – DF
2019

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

RP348p Ramos Paz, Fábio
Psicodinâmica no Gótico Contemporâneo: Psicopatologias em
"O Iluminado", de Stephen King / Fábio Ramos Paz;
orientador Wiliam Alves Biserra. -- Brasília, 2019.
127 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2019.

1. Gótico. 2. Horror. 3. Literatura. I. Alves Biserra,
Wiliam, orient. II. Título.

PSICODINÂMICA NO GÓTICO CONTEMPORÂNEO: PSICOPATOLOGIAS EM “O ILUMINADO”, DE STEPHEN KING

Dissertação defendida no Programa de Pós-graduação do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre aprovada em _____ pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes membros:

Prof. Dr. Wiliam Alves Biserra
(Orientador)

Prof. Dra. Cintia Carla Moreira Schwantes
(Membro interno)

Prof. Dra. Alessandra Matias Querido
(Membro externo)

Prof. Dr. Maurício Lemos Izolan
(Suplente)

RESUMO

O Gótico é conhecido por explorar o medo. Caracterizada pela utilização de elementos grotescos (violência, mortes e sanguinolência), esse tipo de ficção foi “oficializada” em 1764 com a publicação de *O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole. Componentes típicos do horror literário já estavam em textos de Homero e Shakespeare, como a presença de monstros e de fantasmas em *A Odisseia* e *Macbeth*, mas eles não estavam associados a um gênero específico até a segunda metade do século XVIII. Com Walpole veio uma onda de narrativas com foco no fantástico “assustador”, como obras de Mary Shelley (*Frankenstein*) e Bram Stoker (*Drácula*). Ainda que os livros do Gótico sejam vistos como um meio de fácil entretenimento, é necessário observar que o horrendo sempre lidou com as ansiedades sociais de onde era produzido e que, mesmo assim, continuou fiel ao devaneio proposto pelo horror. No século XIX, isso é perceptível nos poemas de Percy Shelley e em obras de Charles Dickens, como em *Oliver Twist* que, mesmo que não tenha elementos sobrenaturais, pode ser lida por um viés gótico. Com o advento do Gótico contemporâneo após a publicação de “*The Uncanny*”, de Sigmund Freud, os textos de horror começaram a ter grande foco em questões abordadas pela Psicanálise, como a exploração de psicopatologias e a representação de conflitos interpessoais através de figuras sobrenaturais. Diversos autores acrescentaram às suas narrativas esse escopo da psicologia humana, algo que se tornou comum aos escritores dos séculos XX e XXI. Em *A Casa dos Pesadelos*, Marcos DeBrito apresenta uma narrativa passível de interpretação por preceitos psicanalíticos sobre o consciente e o inconsciente humano; Já no âmbito da Psicopatologia, é possível ler *O Exorcista*, de William Peter Blatty, como uma obra que explora a psicose e é capaz de discutir acerca dos sintomas da esquizofrenia, enquanto *Carrie*, de Stephen King, é capaz de levantar discussões acerca do que é a ansiedade e a depressão. Quanto à transmissão de psicopatologias, a leitura de *Objetos Cortantes*, de Gillian Flynn, é interessante para que a transmissão transgeracional seja compreendida por quem procura, na Literatura, elementos psicodinâmicos. Em *O Iluminado*, Stephen King apresenta ao leitor a família Torrance, composta por Jack (pai/esposo), Wendy (mãe/esposa) e Danny (filho). A análise dessa obra permite ao estudante de Psicanálise perceber como as personagens da ficção não estão apenas sendo atormentados por entidades desconhecidas, mas, na verdade, estão experienciando sintomas próprios de transtornos que vão de neuroses até psicoses como a esquizofrenia. No Gótico contemporâneo, a ideia de “assombração” está conectada à transmissão transgeracional, na qual há um “tabu” que será transmitido entre os membros de uma mesma família e que, por não ser discutido e trabalhado, resultará em momentos de infortúnio e destruição das relações interpessoais. Na obra de King, as psicopatologias da família Torrance estão ligadas à ideia do tabu e de como ele pode ser prejudicial à saúde mental do ser humano, o que é percebido pelo leitor a partir de como é a relação dos Torrance ao decorrer do texto. A análise de *O Iluminado* prova que o Gótico contemporâneo possui uma parceria com os estudos da Psicanálise e da Psicopatologia, o que propõe uma visão mais complexa desse gênero.

Palavras-chave: Gótico. Horror. Literatura. Psicopatologia. Psicanálise.

ABSTRACT

The Gothic is known for exploring the fear. This type of fiction is marked by the use of gruesome elements (violence, death, gore) and was “officialized” in 1764 with the publishing of *The Castle of Otranto*, by Horace Walpole. Features that are typical of literary horror were already in texts by Homer and Shakespeare, as the presence of monsters and ghosts in *The Odyssey* and *Macbeth*, but they were not associated to a specific genre until the second half of the 18th century. After Walpole’s work there were a group of narratives that focused on the “scary” fantastic, as books by Mary Shelley (*Frankenstein*) and Bram Stoker (*Dracula*). Even if the gothic books are seen as a source of an easy-entertainment, it is necessary to observe that the horrendous has always dealt with the social anxieties from where it was produced and, still, kept being faithful to the reverie proposed by the horror. In the 19th century, this is noticeable in Percy Shelley’s poems and Charles Dickens’ works, as in *Oliver Twist* which, even though it does not present supernatural elements, it can be read through a gothic scope. As the Contemporary Gothic rose after the publishing of “*The Uncanny*”, by Sigmund Freud, horror texts started to have a great focus on issues studied by Psychoanalysis, as the exploration of psychopathologies and the representation of interpersonal conflicts through supernatural beings. Lots of authors added to their narratives this scope of human psychology, something that became common amongst 20th and 21st century writers. In *A Casa dos Pesadelos*, Marcos DeBrito presents a novel which can be interpreted through psychoanalytic precepts about the human conscious and unconsciousness; in the Psychopathology field, it is possible to read William Peter Blatty’s *The Exorcist* as a book that explores psychosis and is able to discuss about the symptoms of schizophrenia, as Stephen King’s *Carrie* may bring up topics on what anxiety and depression are. On the transmission of psychopathologies, the Reading of Gillian Flynn’s *Sharp Objects* is interesting so that the transgenerational transmission may be understood by who searches, in Literature, for psychodynamic elements. In *The Shining*, Stephen King introduces to the reader the Torrance Family, composed by Jack (father/husband), Wendy (mother/wife) and Danny (son). The analysis of this book allows the student of Psychoanalysis to realize how the characters are not just being tormented by unknown entities, but, in fact, they are feeling symptoms that belong to disorders, from neurosis to psychosis as schizophrenia. In Contemporary Gothic, the idea of “haunt” is connected to the transgenerational transmission, in which there is a “tabu” that will be transmitted amongst the members of a same Family and, as it is not discussed and treated, it will result in moments of misfortune and destruction of the interpersonal relationships. In King’s work, the psychopathologies of the Torrances are linked to the idea of tabu and how it can be harmful to the human being’s mental health, which is realized by the reader from the way the Torrances relate to each other through the text. The analysis of *The Shining* proves that the Contemporary Gothic has a partnership with the Psychoanalysis and Psychopathology studies, and it offers a more complex view of this genre.

Keywords: Gothic. Horror. Literature. Psychopathology. Psychoanalysis.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 O ROMANCE GÓTICO: ORIGEM E PALAVRA	14
1.1 O AMBIENTE E O VILÃO GÓTICOS: CONTRASTES ENTRE O GÓTICO CLÁSSICO E CONTEMPORÂNEO	16
1.1.2 A Era Gótica americana	22
1.2 A PRODUÇÃO DO MEDO	23
1.3 O GÓTICO ANTES DE WALPOLE.....	27
1.3.1 O Gótico e a tragédia grega.....	28
1.3.2 O Gótico e a Bíblia: uma breve consideração	29
1.3.3 O Gótico e o Renascentismo	30
1.4 O GÓTICO DEPOIS DE WALPOLE.....	32
1.4.1 O Gótico, o Romantismo e a Era Vitoriana.....	32
1.4.2 O Gótico e o Modernismo.....	35
1.5 O GÓTICO CONTEMPORÂNEO: PSICOLOGIA, DEMÔNIOS E QUESTÕES SOCIAIS .	38
1.5.1 O Gótico pós-moderno: uma breve apresentação.....	41
2 O GÓTICO E A PSICOLOGIA	44
2.1 THE UNCANNY, DE SIGMUND FREUD (1919)	44
2.2 PSICOPATOLOGIAS: DEFINIÇÕES E EXEMPLIFICAÇÕES NA FICÇÃO GÓTICA..	49
2.2.1 Esquizofrenia.....	52
2.2.2 Transtorno esquizofreniforme e transtorno psicótico breve	54
2.2.2.1 Psicose em <i>O Exorcista</i> , de William Peter Blatty	55
2.2.3 Neurose: ansiedade e depressão	57
2.2.3.1 Ansiedade e depressão em <i>Carrie, a estranha</i> , de Stephen King	61
2.3 TRANSMISSÃO DE PSICOPATOLOGIAS NO AMBIENTE FAMILIAR	64
2.3.1 Transmissão transgeracional em <i>Objetos Cortantes</i> , de Gillian Flynn.....	67
3 O ILUMINADO, DE STEPHEN KING.....	71
3.1 O GÓTICO CONTEMPORÂNEO EM O ILUMINADO: TORMENTA E SUBVERSÃO	74
3.2 O MEDO GÓTICO EM O ILUMINADO	79
3.2.1 O “uncanny” em O Iluminado.....	82

3.3	PSICOPATOLOGIAS EM O ILUMINADO.....	84
3.3.1	A dependência do álcool	85
3.3.2	Depressão	88
3.3.3	Ansiedade	91
3.3.4	Esquizofrenia e transtorno esquizofreniforme: Danny e Jack.....	99
3.3.5	Transtorno psicótico breve e transtorno delirante induzido: Wendy.....	108
3.3.6	A transmissão de psicopatologias na família Torrance: o tabu	111
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	115
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	121

INTRODUÇÃO

O Gótico literário é a “casa” do grotesco, do peculiar, em estética verbal. Diversas são as obras publicadas ao longo dos anos com o intuito primordial de provocar medo nos leitores. Na verdade, a incitação do pavor vai muito além do universo literário, o que é observado através de sua expansão a plataformas audiovisuais e a outros meios de propagação imagética. O objeto-chave da ficção gótica é o medo (FRANÇA, 2008). Incitar essa emoção nos leitores (e telespectadores) é uma função característica, mas não exclusiva, do horror.

Em 1764, Horace Walpole escreveu *O Castelo de Otranto*, o primeiro livro a ser chamado de “gótico”. Com isso, o autor realizou um trabalho que envolvia tanto a valorização do fantástico quanto a herança do romance inglês do século XVIII, até então. A intenção do autor era juntar dois tipos de narrativa, a clássica e a (até aquele ponto) “moderna” (HOGLE, 2002). A primeira é referente à poesia com alto conteúdo imaginativo, enquanto a segunda está conectada a uma estrutura prosaica racional do século XVIII, com a exposição de temas que obedecem à lógica mimética. Assim, ao publicar uma obra que retratava um caso de corrupção no ambiente monárquico britânico, Walpole critica a monarquia e conserva o fantástico no texto.

No ambiente de idéias onde estava Walpole, a utilização do irreal era considerado algo da literatura “antiga/clássica”. Até então, diversos escritos que vieram antes do Iluminismo propunham o entretenimento e o devaneio com o auxílio do fantástico: Sófocles (2011) inseriu a figura da esfinge e o oráculo de Delfos em *Édipo Rei*; Homero (2015) apresenta uma grande quantidade de monstros em *A Odisseia*; a tradição oral anglo-saxã (HEANEY, 2001) proporcionou um olhar diferenciado sobre dragões em *Beowulf*; William Shakespeare (2016) desenvolveu fantasmas e bruxas para o teatro elizabetano em *Macbeth*. O caminho rumo à racionalidade literária causou uma “pausa” na elaboração de situações ficcionais que envolviam o sobrenatural, mas esse *hiato* começou a sofrer alterações com a chegada do Gótico e a aproximação dos Romantismos inglês e alemão.

Os romances de horror, após a publicação de *O Castelo de Otranto*, tornaram-se populares tanto pela aceitação desse tipo de entretenimento quanto por uma perspectiva comercial. Até hoje, obras que foram escritas ao longo do século XIX e do início do XX são republicadas e vendidas continuamente. Essas obras discutem acerca de ansiedades próprias da sociedade de quando foram escritas, o que é sempre levado em consideração pelo Gótico. Em *Frankenstein*, Mary Shelley (2017) expõe através de um monstro o que pode acontecer se

o ser humano não tiver consciência sobre seus limites; em *Drácula*, Bram Stoker (2014) trata desde violência doméstica até invasões territoriais; em *O Médico e o Monstro*, Robert Louis Stevenson (2015), além de falar sobre a ciência (assim como Shelley), insere questões que posteriormente seriam analisadas pela Psicanálise, como a tormenta e a alteração de personalidade.

O trabalho do horror com temas que são constantemente evitados é algo que faz parte de seu caráter subversivo. Trazendo um pouco da teoria cinematográfica de horror, Jon Towlson (2014) diz que o esse tipo de ficção possui uma maior abertura para tratar de assuntos controversos. A utilização de elementos explicitamente grotescos e a exposição se situações “malignas” são pontos que fazem do Gótico um gênero com poucos limites, ou seja, sem muitas restrições acerca do que representar. Ainda que trabalhe por meio de elementos irracionais e, muitas vezes, interpretados apenas pelo viés fantástico, o Gótico pode ser visto como um meio de propagação de denúncias e críticas políticas e sociais.

Na primeira metade do século XX, após a publicação do texto “*The Uncanny*”, de Sigmund Freud (1919), houve um novo olhar em direção à literatura de horror, o que proporcionou o surgimento do que, hoje, é chamado de “Gótico contemporâneo”. Esse novo tipo de escrita permite ao apreciador identificar conexões entre a ficção e a psicologia humana (BRUHM, 2002). Além de ser utilizado para a representação de crises político-sociais (denúncias, exposições de temas conflituosos), os elementos grotescos do horror atual podem também ser vistos como uma forma de explorar a Psicopatologia em ambiente literário. Diversos seres sobrenaturais são associados a situações de “confusão mental” por apresentarem características que, quando interpretadas, são tidas como a materialização de sintomas psicopatológicos. Essa ideia não se limita ao ambiente literário, uma vez que o medo de uma obra de ficção pode suscitar um verdadeiro pavor na rotina de um indivíduo.

De acordo com Richard Noll (1992), a crença em componentes folclóricos, como vampiros e lobisomens, deve receber atenção por ser a “justificativa” dada por algumas pessoas que se sentem ameaçadas, vigiadas, perseguidas e com constante medo de violência. As ações desses dois seres são constantemente temidas de forma irracional, o que pode levar a uma série de diagnósticos que foram possíveis pela internalização de uma tradição gótica. Além desses dois casos, Noll (1992) fala sobre a “possessão demoníaca”. Acreditar na existência de demônios é algo que está presente em várias religiões, mas quando alguém diz estar sendo controlado por esse tipo de entidade, há uma considerável mudança em sua personalidade e em suas ações. O que seria associado a uma influência demoníaca é, na verdade, o sintoma de alguma provável psicose. Seu diagnóstico pode incluir o transtorno

psicótico breve, o transtorno esquizofreniforme e, até mesmo, a esquizofrenia, essa que é considerada a “mais intensa” dentro desse grupo de psicopatologias.

Pesquisas como as de Freud (1919) e de Noll (1992) são pontos motivadores para um maior aprofundamento no Gótico literário. Além de tirarem parte do preconceito que há sobre esse tipo de narrativa (por ser considerada puro entretenimento fantástico *best-seller*), esses autores propõem um olhar científico acerca do horror a partir de uma vertente psicanalítica. Interpretações como essas são capazes de “atestar” o Gótico não apenas como um exercício para a identificação e análise de transtornos mentais, mas também como um recurso de observação sobre como se dão as relações interpessoais (e intrapessoais) de pessoas com psicopatologia(s).

Ao longo dos anos, o Gótico passou por diversas adaptações nos elementos característicos de seus textos. Enquanto nos séculos XVIII, XIX e no início do XX havia grande foco na figura de monstros e na exploração de casas assombradas, após a publicação de *The Uncanny* houve uma mudança na perspectiva sobre o que poderia causar medo na sociedade contemporânea. Com isso, a relação entre o sobrenatural e o humano começou a dar mais espaço ao que seria apenas “humano”. O horror começou a trabalhar com as catástrofes familiares, com os pais abusivos e com a irresolução de conflitos interpessoais (BRUHM, 2002). Essa mudança foi interessante à Psicanálise por trazer a uma esfera mais “racional” as situações passíveis de interpretação psicanalítica, e (provavelmente) por isso há uma maior aceitação do Gótico no século XXI como instrumento dos estudos da mente humana.

O Gótico deve ser visto como um recurso de devaneio, mas isso não exclui seu caráter transgressor e expositivo de situações sociais e de questões psicanalíticas. A partir de uma associação aos estudos freudianos, é possível dizer que o Gótico trabalha com “tabus”, esses que são considerados segredos que, quando não discutidos (internamente e socialmente), são capazes de gerar complicações em cima de temas necessários para uma melhor compreensão humana (e social) (FREUD, 1969).

As repreensões humanas são constantemente trabalhadas no Gótico, principalmente no contemporâneo. A ideia de que os tabus das gerações passadas permanecem nas futuras está explícita no horror através de criaturas fantásticas, essas que “assombrarão” um personagem e, geralmente, estarão conectadas a algum acontecimento prévio. “A não ser que seja trabalhado, um trauma, um segredo, será passado à próxima geração na forma de fobias,

gestos, sintomas incompreensíveis que são resultaram de experiências individuais, mas de transmissões inconscientes¹ (BERTHIN, 2010, p. 9, tradução nossa²).

Como é observado por Christine Berthin (2010), um dos exemplos de que o Gótico está conectado à ideia psicanalítica da transmissão entre gerações é a inserção de fantasmas na ficção. Em narrativas com foco na relação interpessoal entre parentes, a presença desse ser sobrenatural (fantasma) é um rastro das ações dos antepassados da família, o que, por ter sido ignorado e “escondido”, passa a assombrar até mesmo quem não estava vivo quando ele foi “originado”. Aqui, é importante perceber como o horror trabalha com a noção de “assombração” tanto quando foca no irracional quanto nos elementos psicanalíticos, uma vez que a transmissão (e recepção) inconsciente do tabu é o que consiste o ato de assombrar e ser assombrado, seja na ficção ou na realidade (BERTHIN, 2010).

O Castelo de Otranto é um exemplo de obra gótica que está no escopo “clássico” e que, além disso, trabalha com a perspectiva psicanalítica da “assombração” transgeracional. Os fantasmas da obra de Walpole estão relacionados à ilegal tomada de poder por parte de antecessores de uma família aristocrática, um tabu que não pode ser discutido e que gera consequências violentas direcionadas a quem se encontra no castelo (especialmente ao príncipe).

No Gótico contemporâneo, a “assombração” como um movimento da narrativa é identificada nas obras de Stephen King (2014). Em *IT: A Coisa*, um grupo de crianças é perseguido por uma criatura sobrenatural, essa que está presente na cidade há muito tempo, mas permanece desconhecida. Ainda que inidentificável, as ações desse ser são experienciadas pela população da cidade há anos, porém tudo o que está relacionado às tragédias provocadas pela “Coisa” é visto como tabu. Com isso, as consequências do não-trabalhar em cima dos traumas da cidade caem sobre a geração de crianças que, no momento da narrativa, fazem parte do grupo contemporâneo da história. Os livros de King representam o novo Gótico por estarem de acordo com os elementos de horror explorados desde a publicação de *The Uncanny*, mas não apenas por isso. O autor coloca em evidência uma característica-base do horror literário e trabalha com ela nos mais variados contextos: “O Gótico oficializa a ideia da assombração transgeracional” (BERTHIN, 2010).

¹ “Unless it is worked through, a trauma, a secret will be passed to the next generation in the form of phobia, gestures, incomprehensible symptoms that do not emerge from individual experience but are the result of unconscious transmissions”.

² Todas as traduções da língua inglesa e da espanhola para a língua portuguesa, ao longo dessa dissertação, são de autoria nossa. As citações diretas originais estarão disponíveis nas notas de rodapé.

King escreve narrativas passíveis de análise psicanalítica. Em *O Iluminado*, ao apresentar a história de uma família que passará um bom tempo “presa” (e sozinha) em um hotel, King (2013) trabalha com elementos sobrenaturais que, ao longo do texto, podem ser identificados como sintomas psicopatológicos das personagens que se encontram em uma situação claustrofóbica. Além disso, tais reações estão relacionadas às noções de transmissão transgeracional, a “assombração” gótica. A análise dessa obra é capaz de proporcionar um melhor entendimento acerca da Psicopatologia e do Gótico, reforçando a ideia de que, na literatura de horror, o grotesco está muito além do susto e da violência.

1 O ROMANCE GÓTICO: ORIGEM E PALAVRA

O romance Gótico surgiu “oficialmente” em 1674, com a publicação de *O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole (1717-1797). Inicialmente, a obra foi publicada como a tradução de um antigo texto italiano produzido nas Cruzadas (CLERY, 2002), mas no ano seguinte, ao lançar a segunda edição do livro, Walpole revelou a própria autoria e deu a “*O Castelo*” o subtítulo “uma história gótica”, como é publicado desde então.

Com o termo “gótico” na descrição de sua obra, Walpole causou controvérsias, uma vez que a sociedade inglesa do século XVIII conectava tal palavra aos tempos bárbaros da queda do império romano (CLERY, 2002), e com isso o Gótico literário teve, inicialmente, baixa “credibilidade” entre os leitores.

Walpole pretendia realizar uma junção dos romances velho e moderno em sua obra (HOGLE, 2002), onde o moderno se refere ao estilo inglês de 1764. Levando em consideração que Walpole publicou a obra durante o Iluminismo inglês, a ideia de romance moderno estava ligada ao racionalismo da época, onde as obras precisavam obedecer a noções de verossimilhança, ou seja, levando no enredo nenhuma interferência divina em seu desenrolar; já o romance clássico focava na imaginação e criatividade humana, com elementos sobrenaturais característicos do fantástico (HOGLE, 2014). Assim, *O Castelo* seria uma forma de Walpole reverter as opiniões acerca da literatura inglesa de seu tempo: se antes a ficção era fantasiosa ao extremo, naquele momento ela estava uma exagerada cópia da realidade (CLERY, 2002).

Ao dizer que um romance é “gótico”, Walpole introduziu na literatura noções e elementos que, posteriormente, seriam vulgarmente associados ao que hoje é conhecido como “história de terror” (VIDAL, 2010), que após um tempo, assim como as outras formas de romance, tornou-se objeto de estudos literários, adaptações teatrais e cinematográficas, sofrendo ramificações em subgêneros (horror, terror psicológico, trash, etc.). Nessa pesquisa, utilizaremos o termo “romance Gótico” para nos referirmos ao tipo de romance formalmente iniciado por Walpole, incluindo as noções de “terror” e “horror” a serem descritas posteriormente. E, assim como Jerrold Hogle (2014) em seu prefácio à *Cambridge Companion to Modern Gothic*, nos referiremos ao gênero Gótico com a primeira letra maiúscula.

De acordo com Hogle (2014) o Gótico apresenta características peculiares que se estendem a praticamente todos os escritos do gênero, mesmo com a presença de suas

subdivisões. A descrição de locais antiquados e decrepitos, a presença de entidades malignas e a exploração de uma personagem em conflitos de cunho supersticioso e perigoso são, em suma, elementos-chave do Gótico (mais especificamente de um viés mais antigo do Gótico, ainda sem uma grande manifestação psicológica nas narrativas).

A associação do romance Gótico às ações que levaram à queda do Império Romano é equivocada por parte da sociedade neoclássica inglesa. Em língua inglesa, “Goth” vem da palavra “Visigoth”, referente a um dos povos de tribos setentrionais alemãs medievais³. Uma vez que esse povo era visto como “inferior” ao romano, e levando em consideração que as construções deles eram desprezadas perante a magnificência da arquitetura clássica romana, a arquitetura medieval dos góticos passou a ser interpretada como algo a ser melhorado, e ela levou o nome da tribo (FRANKL, 1960). Com isso, o termo gótico ficou associado a um povo bárbaro com representações arquitetônicas de nível duvidoso.

A arquitetura Gótica medieval é conhecida por suas construções com arcos pontudos (diferentes das circulares românicas) e suas formas que lembram castelos (HOGLE, 2002). Como já dito, a arquitetura gótica não era considerada “grande” por estar associada a um povo “malvisto”. Com a conexão dos góticos de Visigoth a tudo que leva a palavra “gótico”, o termo passou a ser conectado a tudo que é mau e, com isso, os escritos dos Visigodos não possuíam credibilidade quando postos em comparação aos romanos (FRANKL, 1960). Assim, também foram chamadas de góticas as ações e a vida na Idade Média (HOGLE, 2002), o que as tornam inferiores ao modelo de vida renascentista e iluminista.

Além da violência, outros fatores foram associados à era medieval e levaram a “assinatura” dos Visigodos. A Idade Média foi vulgarmente conhecida como um tempo de superstições e anarquia (HOGLE, 2002), estendendo-se até aos questionamentos contra a Igreja Católica no Renascimento e à volta do pensamento clássico. É compreensível a conexão do Gótico a tais “polêmicas” uma vez que Walpole propôs um tipo de romance desafiador ao pensamento de seus contemporâneos, o que deu a ele sucesso a partir de seu público “pequeno-burguês”, esse que procurava uma distração da racionalidade então dominante na literatura do século XVIII (VIDAL, 2010, p. 8).

A ideia de Walpole de introduzir um romance com elementos antigos e modernos provou-se importante e útil. Manter as duas vertentes do romance proporciona ao leitor uma indagação da situação no presente com a consideração de elementos do passado (HOGLE, 2014), o que deixa as contradições humanas passíveis de exploração pela ficção de horror.

³ Maiores informações acerca das relações entre o Império Romano e o povo Gótico (Visigodos) podem ser encontradas em: FERREIRO, Alberto. **The Visigoths: Studies in Culture & Society**. Boston: Brill, 1998.

O Gótico é transgressor, o que pode ser visto através de seu advento em meio ao Iluminismo, mas além disso, ele é exagerado. Os leitores do Gótico sabem que o excesso é presente nas obras, e desde sua criação os significados das narrativas são projetados em meio à escuridão e à ganância. Na sociedade iluminista inglesa, a transgressão gótica não era bem aceita não apenas pelos fatores já mencionados (lembranças da Idade Média), mas também por trabalhar com novos elementos que poderiam propor uma revolução dentro das formalidades literárias e que, conseqüentemente, ameaçariam a boa conduta doméstica ao propor o estranho e o imaginário (BOTTING, 1996). Ainda assim, a ideia de uma volta aos “tempos góticos” poderia ser considerada de uma forma diferente: como afirma Catherine Spooner (2006, p. 11) acerca do Gótico, “reviver é assumir uma nova vida (ou *dar* uma nova vida)”⁴. Logo, a volta do Gótico propõe uma nova maneira de ver o grotesco, esse que assume uma forma inédita ao receber uma nova interpretação.

As representações exploradas pelo Gótico vão desde o simples temor físico às críticas sociais e psicológicas. O Gótico inglês do século XVIII costumava focar no perigo físico e social (FRANK, 1990), com considerações acerca das relações mantidas na realeza e a forma que ela se projetava aos súditos, como pode ser observado em *O Castelo de Otranto*. Já o Gótico americano está conectado ao viés psicológico das histórias de horror, mais voltado às reflexões acerca das falácias do *American Dream*⁵. “Se o gótico inglês é lido em termos sociais, o gótico americano é visto em rubricas psicológicas e teológicas”⁶ (GODDU, 1997, p. 9).

1.1 O AMBIENTE E O VILÃO GÓTICOS: CONTRASTES ENTRE O GÓTICO CLÁSSICO E CONTEMPORÂNEO

O romance gótico possui características específicas quanto ao espaço em que se passa o enredo da obra. Walpole utilizou um castelo medieval para compor seu livro, e vários outros autores também aproveitaram a ideia das grandes construções, como Ann Radcliffe (1764-1823) em *Os Mistérios de Udolfo* (1794) e Bram Stoker (1847-1912) em *Drácula* (1897). Todos esses autores utilizaram-se do castelo medieval como moradia do vilão de seus textos, o que dá ao leitor uma boa imagem do

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,

⁴ “to revive is to assume fresh life (or to *give* fresh life)”.

⁵ Sonho Americano.

⁶ “If the British Gothic is read in social terms, the American gothic is viewed within psychological and theological rubrics”.

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 (VIDAL, 2010, p. 8).

O ambiente explorado pelo Gótico clássico costuma ser decrepito e perigoso, antiquado, como cemitérios, criptas, mansões e selvas (HOGLE, 2014). Com o passar dos anos, o romance adaptou-se ao contexto da sociedade contemporânea e passou a mudar suas definições de “local assombrado”. Hoje, o Gótico moderno explora locais “comuns”, como casas e ruas de grandes cidades, prisões e laboratórios, e nesses locais escondem-se segredos que participarão do desenrolar da obra (HOGLE, 2002). Com a evolução do Gótico, o castelo assombrado naturalmente cedeu seu espaço às casas comuns, em geral antigas, sendo nelas onde os medos e ansiedades assombrarão a sociedade moderna (BOTTING, 1999). Ainda assim, o cenário gótico continua sendo um “playground” para fantasmas e monstros do horror clássico (BALK, 2011).

Inicialmente, no Gótico clássico, onde o foco das histórias estava mais na fuga da racionalidade do que nas representações psicológicas (o que acontece no Gótico contemporâneo), o vilão das obras costumava ser um monstro ou um fantasma, algo irreal que proporcionasse o desprendimento do Iluminismo vigente no século XVIII. A maleficência das personagens sempre está à procura de algo, como algum segredo escondido dentro de um castelo, seja tal mistério de cunho social ou psicológico (HOGLE, 2014). “Vilões góticos usurpam os que são herdeiros por direito, roubam famílias conhecidas por suas propriedades e reputação enquanto ameaçam a honra de suas esposas e de suas filhas órfãs”⁷ (BOTTING, 1996, p. 4).

O Gótico contemporâneo, esse que tem foco na psicologia humana e nas relações interpessoais de forma mais analítica, propõe vilões que começaram a ser explorados já no século XIX, mas que ganham mais força hoje.

Espectros, monstros, demônios, cadáveres, esqueletos, aristocratas malvados, monges e freiras, heroínas a desfalecer e bandidos ocupam o ambiente Gótico como figuras que sugerem ameaças imaginadas e reais. Essa lista cresceu, no século dezenove, com a adição de cientistas, pais, maridos, homens loucos, criminosos e a monstruosa dupla significância da duplicidade e da natureza humana (BOTTING, 1996, p.2)⁸.

⁷ “Gothic villains usurp rightful heirs, rob reputable families of property and reputation while threatening the honour of their wives and orphaned daughters”.

⁸ “Specters, monsters, demons, corpses, skeletons, evil aristocrats, monks and nuns, fainting heroines and bandits populate Gothic landscapes as suggestive figures of imagined and realistic threats. This list grew, in the nineteenth century, with the addition of scientists, fathers, husbands, madmen, criminals and the monstrous double signifying duplicity and evil nature”.

Com as novas definições de “local assombrado” e “vilão” para histórias góticas, o castelo medieval tornou-se uma casa comum em uma rua pacata, onde o “vampiro” é, na verdade, o pai violento que comete atrocidades contra a própria família. Em *Drácula* há a identificação do poderoso vampiro no castelo gótico, mas em *O Exorcista* (1971), de William Peter Blatty, a casa da família McNeil tornou-se intimidadora junto à presença do demônio Pazuzu que, em realidade, é representado na figura de uma criança de doze anos.

Como dito anteriormente, o Gótico americano está mais conectado aos estudos da Psicologia do que o Gótico clássico. Na América, a literatura de horror está mais próxima da mente humana desde o seu início. Levando em consideração o processo de colonização dos Estados Unidos e a migração puritana ao estado de Massachusetts, não é possível desvincular a literatura americana de seu processo de colonização. Aqui, o espaço assombrado já é o próprio território americano, enquanto os vilões podem ser representações do sistema capitalista. “[...] o gótico americano, o que já foi discutido, toma um caminho ao seu interior, longe da sociedade e em direção à psique e à escuridão escondida da alma americana”⁹ (GODDU, 1997, p.9).

Levando a uma melhor exemplificação, *Drácula* é uma obra representante do Gótico clássico por todos os seus elementos e tema característicos. Com a apresentação de um vilão aristocrata e monstruoso, Stoker (2014) trabalha com a ideia do desconhecido e perigoso que assombra uma localização típica das histórias de terror, o castelo Gótico. Além disso, há também a “indefesa” personagem feminina (Mina Harker) que estará ameaçada pelo monstro gótico, o que é recorrente no horror clássico.

Mulheres especificamente, como Isabella e Matilda no texto de Walpole, aprisionadas e apavoradas em estruturas patriarcais arcaicas enquanto também começam a ver possibilidades para maior liberdade e igualdade que podem obscurecer velhos limites de sexo e gênero¹⁰ (HOGLE, 2014, posição 451).

O Gótico trabalha com interesses sociais e históricos de forma “camuflada”. A figura de monstros e outras assombrações está associada, principalmente no Gótico clássico inglês, a séries de representações sociais e históricas do momento em que a narrativa é produzida. De acordo com Hogle (2002), o Gótico mostrará em suas obras as contradições sociais através de elementos “estranhos”, como uma forma de expor questões não resolvidas. O que ocorre é um processo do escritor de transformar em algo “estranho” questões abdicadas pela sociedade,

⁹ “[...] the American gothic, it has been argued, takes a turn inward, away from society and toward the psyche and the hidden blackness of the American soul”.

¹⁰ “Women specifically, such as Walpole’s Isabella and Matilda, trapped and terrified in archaic patriarchal structures yet also starting to see dim possibilities for greater freedom and equality that might blur old boundaries of sex and gender”.

mas que, por possuírem relevância, precisam ser enfrentadas (estejam elas na figura de um monstro ou não). O romance gótico é flexível, e ele consegue escolher temas aleatórios e transformá-los em reflexões conectadas ao universo do escritor e de seu receptor. “Essa é a característica do Gótico como gênero que, ao gerar e refratar diversos objetos do medo e da ansiedade, os transforma de acordo com suas próprias formas e foco”¹¹ (BOTTING, 1999, p. 20).

Em *Drácula*, diversos pontos sociais são trabalhados ao longo do enredo: imigração, comércio, poder da aristocracia etc. Quando Mina Harker é atacada por Drácula, ela vira uma espécie de “telepata”, passando informações importantes acerca de localizações e planos em Londres, o que facilitaria a estada do vampiro em território desconhecido. Além disso, quando o conde está em sua biblioteca debruçado sobre livros, a ação dele é, na verdade, estudar os contornos do território a ser invadido (LUCKHURST, 2017). Logo, o vilão Gótico clássico está trabalhando com a exposição de preocupações pertinentes ao contexto sociopolítico do tempo de sua criação, e não apenas assustando os leitores.

Mesmo sendo mais forte no Gótico clássico, as representações de preocupações sociais e históricas continuou nos anos seguintes à publicação da obra de Walpole. No Gótico do século XXI continua presente a discussão de temas políticos em narrativas. Em 2013, Stephen King publicou a obra *Novembro de 63*, na qual a ficção propõe reflexões sobre a morte do ex-presidente americano John Fitzgerald Kennedy através de uma narrativa fantasiosa com elementos góticos. Na obra, o vilão é o assassino de Kennedy, tornando um homem americano o “monstro” temido pelo leitor. Mesmo com o grande foco na Psicologia, as histórias de horror modernas mantêm-se fiéis ao caráter transgressor iniciado no Gótico clássico: “A natureza da transgressão social pode diferir de uma era para a outra, e os entendimentos clínicos de desordem mental mudam também, mas o Gótico continua a mostrar fascinação com comportamentos extremos e desarranjos da subjetividade humana”¹² (HURLEY, 2002, p. 194).

De acordo com Steven Bruhum (2002), para que o leitor se sinta “chamado” pela literatura gótica é preciso que a obra esteja conectada à sua realidade. As preocupações sociais precisam estar, de alguma forma, inseridas em uma narrativa que se torne pessoal a quem lê.

¹¹ “[...] this is the pattern of Gothic as a genre that, in generating and refracting diverse objects of fear and anxiety, transforms its own shape and focus”.

¹² “The nature of social transgression may differ from one era to another, and clinical understandings of mental disorder shift as well, but the Gothic still shows a fascination with extreme behaviors and derangements of human subjectivity”.

King, ao falar de um fato da história dos Estados Unidos em uma obra de ficção, conseguiu captar o interesse do público e maleá-lo para que a leitura de seu texto fosse realizada.

O Gótico clássico apresentou à literatura diversos monstros e seres horrendos do sobrenatural em contextos que, ao serem analisados mais profundamente, expõem realidades sociais profundas. Já o Gótico contemporâneo, ao criar vilões, prefere o uso de figuras mais “humanas”. Até mesmo os espíritos do horror moderno são mais “humanizados”, pois são apresentados na figura de outras pessoas e, muitas vezes, ligados a alguma religião.

As ansiedades sociais conectadas à política se estendem ao horror contemporâneo, mas o gênero não se limita a esse tema. Em *O Exorcista*, é clara a preocupação quanto à invasão de um território puro (a garota possuída) por imigrantes não convidados (o demônio) (BRUHUM, 2002), o que pode estar associado aos medos econômicos pós Segunda Guerra Mundial. Além disso, as lutas por direitos de minorias e de grupos sociais segregados são também exploradas pelo Gótico contemporâneo, onde o vilão torna-se o homem branco homossexual ou a Igreja Católica manipuladora.

O crescimento do feminismo, da luta pelos direitos da comunidade gay, e dos direitos civis afro-americanos na década de 1960 ofendeu a supremacia ideológica dos valores tradicionais onde homens brancos homossexuais controlava ostensivamente a esfera pública. [...] O satanismo de *O Bebê de Rosemary*, o contínuo culto de adoração da figura de Drácula em todas as suas manifestações, e a popularidade de figuras anti-cristãs que vão desde Damien Thorne de *A Profecia* [...] até Marilyn Manson atestam a poderosa ameaça (e atração) estabelecida pela interessante secularidade de nossa cultura¹³ (BRUHUM, 2002, p. 261).

A maior distinção entre o Gótico clássico e o Gótico contemporâneo é a fixação que o moderno tem por obsessões referentes a algum momento passado das personagens. Isso quer dizer que as personagens do “novo” Gótico estão sempre à procura de algo (físico ou não), e a narrativa, conseqüentemente, torna-se passiva de interpretação pela Psicologia por tratar de conquistas reprimidas e compulsões (BRUHUM, 2002).

No século XVIII, o Gótico americano, ao contrário do inglês, não se dedicava muito a temas pertinentes à Idade Média pela “falta” de um passado medieval conhecido. Com isso, os autores se empenhavam na escrita gótica conectada às preocupações sociais exclusivas daquele momento (DOCHERTY, 1990), o que continua verdadeiro até hoje. No século XIX, com a evolução de diversas práticas psiquiátricas, a Psicologia passou a ser explorada na

¹³ “The rise of feminism, gay liberation, and African-American civil rights in the 1960s has assaulted the ideological supremacy of traditional values where straight white males ostensibly control the public sphere. [...] The Satanism of *Rosemary’s Baby*, the continued cult worship of the Dracula figure in all his manifestations, and the popularity of anti-Christ figures from Damien Thorne of *The Omen* [...] to Marilyn Manson all attest to the powerful threat (and attraction) posed by our culture’s increasing secularity”.

literatura de horror por fazer parte das ansiedades do momento, e isso foi demonstrado na ficção de diversos escritores, sendo um deles Edgar Allan Poe (1809-1849).

Em sua obra de ficção *Outsider*, King (2018) expõe como Poe era um dos nomes do Gótico com viés psicológico na América:

Fiz uma aula na faculdade sobre o Gótico Americano, e nós lemos muitas histórias de Poe, inclusive essa¹⁴. O professor disse que as pessoas tinham a ideia errônea de que Poe escrevia histórias fantásticas sobre o sobrenatural, quando, na verdade, escrevia histórias realistas sobre psicologia anormal (KING, 2018, p. 194).

O Gótico americano tem um grande foco em representações psicológicas. Em *Carrie* (1974), Stephen King apresenta a história de uma adolescente com poderes telecinéticos, descobrindo-os durante a adolescência enquanto é atormentada pelo fanatismo religioso da própria mãe. A obra começa com Carrie White tendo sua primeira menstruação enquanto toma banho no vestiário feminino da escola, após a aula de educação física. As outras adolescentes, por não gostarem de Carrie e praticarem bullying direcionado a ela, zombam da situação e jogam absorventes na garota enquanto gritam para que ela os enfie na vagina. Nesse momento, Carrie demonstra parte de sua habilidade ao quebrar uma lâmpada a distância, e então o leitor percebe que a adolescente “libera” seus poderes quando está nervosa. Com o passar da obra, Carrie participa de discussões não-amigáveis com sua mãe, Margaret White, e continua sendo alvo de chacota na escola. Então, quando é convidada para o baile da escola por um dos “garotos populares”, a garota fica bastante desconfiada, sendo que o convite fazia parte de um plano “bondoso” da estudante Sue Snell, essa que se compadeceu da situação da jovem e pediu para o namorado ir ao baile com Carrie. Na festa, Carrie é declarada rainha do baile após manipulação de votos realizada pelos amigos de Christine Hargensen, personagem que não gosta de Carrie e pretende pregar uma peça na garota: derrubar sangue de porco em sua cabeça após ela ser coroada a rainha do baile. Como planejado, o sangue é derrubado, e Carrie experiencia um grande pico de nervosismo, o que a faz utilizar seus poderes no auditório da festa, fechando as portas e destruindo tudo enquanto todos morrem queimados, eletrocutados ou esmagados. Ao chegar em casa, Carrie é esfaqueada pela própria mãe, que a considera um ser maligno, e com isso a adolescente chega ao próprio limite: a garota mata a mãe, se arrepende do ato e destrói a própria casa, morrendo em meio aos escombros.

Com o enredo de *Carrie*, é perceptível como o Gótico americano se dedica a questões psicológicas na literatura. A ideia de mostrar o desconforto da adolescente em uma situação

¹⁴ A personagem se refere ao conto “William Wilson”, de Edgar Allan Poe.

desconhecida é explícita na obra de King. Ao ser zombada pelas companheiras da educação física, Carrie chegou a um forte nível de estresse, o que a fez quebrar a lâmpada, sendo essa uma forma de mostrar o que acontece quando a mente humana alcança um novo pico emocional. Com isso, as emoções de Carrie apenas aumentam, e a cada novo pico as ações da garota se tornam mais perigosas. Logo, *Carrie* trata do ser humano atingindo seus limites em meio ao sofrimento, sendo o suicídio da garota o resultado do sofrimento que sentiu a vida inteira dentro de casa (a mãe fanática religiosa e superprotetora) e na escola (a rejeição vinda de seus colegas de escola)¹⁵.

1.1.2 A Era Gótica americana

Muitas vezes, o Gótico contemporâneo pode utilizar elementos do passado para propor discussões acerca do presente. Além da grande inserção da Psicologia em suas obras, o Gótico americano procura focar na maldade contida na sociedade estado unidense como algo proveniente de um processo histórico. Edgar Allan Poe, ao escrever suas obras, não expunha diretamente críticas à forma como as noções americanas de ética eram vistas pela população, mas ainda assim era capaz de denunciar como a escuridão residia no coração do homem branco americano, transformando-o no verdadeiro monstro das narrativas em um contexto que sucede o período escravocrata (SAVOY, 2002).

O Gótico proporcionou uma grande e preparada ordem de tropas, figuras, e enredos que representam as atrocidades da escravidão, [...] uma perigosa ferramenta política, particularmente para escritores afro-americanos que procuram contar suas verdadeiras histórias da vida escrava¹⁶ (WEINAUER, 2017, p. 92).

O tema “escravidão” já estava presente no Gótico desde Walpole. O medo da falta de liberdade e do preconceito eram muito discutidos na sociedade inglesa de 1760. “O medo da misoginia, com o presente horror da sexualidade interracial, entra no discurso público no período em que Walpole começou o romance Gótico”¹⁷ (PARAVISINI-GEBERT, 2002, p. 230). Na sociedade americana, tal discussão continuou de forma mais intensa, uma vez que parte da ficção literária dos EUA está pautada sobre a escravidão e a colonização americana, interpretada como um movimento regional do Sul do país (GODDU, 1997). A América não

¹⁵ Aqui, a análise de *Carrie* através de um viés psicológico não é bastante aprofundada, uma vez que o objetivo dessa sessão é apenas expor que o Gótico contemporâneo está conectado à Psicologia.

¹⁶ “The Gothic provided a ready array of tropes, figures, and plots by which to represent the atrocities of slavery, [...] a dangerous political tool, particularly for African American writers seeking to tell their true stories of slave life”.

¹⁷ “The fear of miscegenation, with the attendant horror of interracial sexuality, enters public discourse at about the time Walpole began the Gothic novel”.

teve sua literatura de horror baseada na era gótica inglesa, e alguns momentos de sua barbárie podem ser identificados ao longo do período escravocrata.

A escravidão não influenciou apenas o Gótico americano estadunidense. No Brasil, Marcos DeBrito (2017) publicou a obra *Escravo de Capela*, romance que utiliza questões do passado colonial para compor uma narrativa com ansiedades contemporâneas. No texto, é apresentada a família Cunha Vasconcelos, dona da Fazenda Capela, essa que utiliza trabalho escravo para a colheita e manutenção da terra. Após o escravo Sabola tentar escapar da propriedade, ele é capturado: sua cabeça é envolta por um pano para abafar seus gritos enquanto uma de suas pernas é mutilada, e assim o homem morre ao sentir muita dor e perder uma alta quantidade de sangue. Depois de certo tempo enterrado, durante uma noite, o escravo assassinado reaparece para assombrar e se vingar dos senhores de engenho que o maltrataram. Sabola, agora, é visto sem uma das pernas e com um saco vermelho na cabeça, onde fica clara a referência ao Saci da cultura folclórica brasileira.

Com a obra de DeBrito fica claro como, mesmo abolida após mais de um século, a escravidão continua sendo temida por uma grande parte da população. O período escravocrata gerou marcas que perpassaram a história e continuam gerando discussões não apenas na sociedade brasileira, mas em toda a América. Com o tema, vem também o medo do preconceito por parte de diversos grupos sociais, sendo tal discriminação conectada tanto ao racismo quanto à homofobia, à misoginia, ao sexismo e etc., gerando, assim, histórias góticas contemporâneas conectadas a “atitudes góticas” originadas no passado.

1.2 A PRODUÇÃO DO MEDO

O romance Gótico incita o medo em seus leitores. Além de ser a emoção mais forte e antiga da humanidade (LOVECRAFT, 1935), o medo é primordial em todas as histórias góticas (FRANÇA, 2008). Para que o autor consiga provocar o medo, ele utiliza três elementos, sendo eles o terror, o horror e a repulsa.

De acordo com Stephen King (2014), os três níveis da narrativa gótica estão presentes de diferentes formas em um texto. O “terror” é explorado com o suspense, ou seja, ele age provocando a mente do leitor a imaginar seres que podem ou não estar ali. Uma porta fechada, a recusa de ir ao porão de uma casa ou um cofre aparentemente amaldiçoado são elementos que, de início, nada representam, mas sugerem diversas ideias ao leitor. Já o “horror” é visto quando há materialidade, como nos momentos em que barulhos estranhos são escutados pelas personagens ou quando um monstro aparece na narrativa. Por fim, a “repulsa”

é o grotesco, o sanguinário. A presença de mortes, cenas sangrentas, violência ou fraturas significa a ação da repulsa na obra. Com isso, um autor gótico pode tanto optar por apenas um desses três níveis quanto por todos os três em uma única obra. Se o leitor não sentir medo com os elementos do terror, talvez o horror ou a repulsa podem deixá-lo desconfortável e levá-lo à emoção pretendida pelo gênero. Tais níveis também são considerados emoções em si, então é possível dizer que o leitor sentiu “horror”, por exemplo.

Para exemplificação da ação das três emoções, é interessante a análise da seguinte história: Um garoto está sozinho em uma casa abandonada, conhecida por ser assombrada. Ao entrar, percebe que a escuridão é predominante no local, e isso lhe dá calafrios. De repente, um barulho qualquer parece vir do andar de baixo, do porão, e isso faz com que o garoto fique curioso e desça até lá. Ao chegar ao porão, percebe que lá está um monstro devorando uma criança, com sangue por todos os lados e diversos ossos espalhados pelo chão¹⁸.

Levando em consideração os três níveis de produção do medo, na história apresentada, o terror está no momento em que o leitor conhece a casa e percebe a escuridão. Afinal, o que pode haver por ali? O suspense está presente e as indagações são pertinentes. O horror é identificado quando os barulhos começam a vir do porão, ou seja, quando o suspense toma uma forma material e perceptível aos sentidos humanos. E, por fim, a repulsa apresenta-se junto à morte da criança do porão, com as atrocidades do monstro e a exposição do sangue e dos ossos do ser humano.

Além de King, Ann Radcliffe (1826) também fala sobre o terror e o horror. Para ela, o primeiro amplia as faculdades vitais humanas, o que pode até mesmo ser relacionado a King se o foco for na expansão sensorial causada pelo suspense, enquanto o horror aniquila tais faculdades (a aniquilação citada por Radcliffe pode estar conectada à represália sentida diante do desconhecido, como o momento em que o ser humano diz encontrar-se na presença de entidades malignas). A partir do pensamento de Radcliffe, infere-se que o terror, por ser o “suspense”, é destruído pela materialidade do horror, fazendo com que tanto a personagem da obra quanto o leitor tenham as possibilidades de fuga disseminadas pela certeza do perigo.

Por trabalhar com a provocação de emoções nos leitores, a literatura gótica é considerada uma forma de arte. Ao procurar pelos “pontos de pressão fóbica” (KING, 2014, p. 20), o Gótico desprende-se das limitações materiais da obra literária e passa a habitar a mente do leitor.

¹⁸ Na obra *Dança Macabra*, Stephen King (2014) também apresenta uma pequena narrativa para a exemplificação das ações do terror, do horror e da repulsa, na qual narra o momento em que dois adolescentes estão em um carro enquanto um assassino, conhecido por assassinar suas vítimas com um gancho, está a solta pela cidade (p. 36-37).

Sigmund Freud (1919) discute acerca dos sentimentos provocados pelo “estranho” em seu texto “*The Uncanny*”¹⁹. Para o psicanalista, poucos são os que se aventuram na pesquisa acerca do que é considerado “estranho”, sendo esse o termo designado às coisas que causam desconforto, inseridas em um contexto estético pouco analisado por ser considerado grotesco. É possível perceber que o Gótico literário está inserido em uma estética “pouco prazerosa” por seu foco no temível, sendo assim passível de interpretação pela discussão de Freud.

Utilizando os contos de fadas como exemplos de histórias fantásticas com componentes desconhecidos, Freud (1919) diz que “o silêncio, a escuridão e a solidão”²⁰ (p. 16) são elementos que contribuem na criação da atmosfera ansiosa que já está presente na mente humana, sendo tal ansiedade algo do qual as pessoas nunca se tornam completamente livres. Esse sentimento Freud explica como algo que está presente no passado e que volta à mente ao passar dos anos. “[...] o ‘estranho’ é aquela classe do terrível que leva de volta a algo há tempos conhecido por nós, uma vez muito familiar. Como é possível, em que circunstâncias o familiar pode se tornar estranho e assustador, mostrarei a seguir”²¹ (FREUD, 1919, p. 2).

Em seu texto, Freud utiliza uma pequena narrativa para a exemplificação de sua ideia do “estranho” uma vez familiar, mas aqui seria interessante utilizar uma obra gótica contemporânea para a identificação do desconhecido²². O texto a ser apresentado foi escolhido por sua grande conexão a traumas e fortes voltas ao passado.

Em *A Casa dos Pesadelos*, Marcos DeBrito (2018) apresenta a história de Tiago, um adolescente que, quando criança, sofreu uma experiência traumática com um “monstro” na casa da avó Célia: Durante a noite, enquanto todos dormiam, ele sentia um monstro com uma perna de pau e dentes nas mãos se aproximando e atacando-o. Ao crescer, Tiago retorna à casa da avó com sua mãe, Laura, e seu irmão mais jovem, Bruno, o que poderia ser visto como uma forma de recuperar a calma, já que ele passou anos em processo terapêutico por conta do trauma na infância. Ao passar os dias na casa de Célia, Bruno diz a Tiago que, durante a noite, sente a presença do monstro pela casa, o mesmo que assustava o irmão mais velho quando criança, o que faz com que o adolescente fique atento e decida confrontar seus medos. Durante a madrugada, após um processo de epifania com seu reflexo na janela do

¹⁹ “O Estranho”; “O Inquietante”.

²⁰ “Silence, darkness and solitude”.

²¹ “[...] the ‘uncanny’ is that class of the terrifying which leads back to something long known to us, once very familiar. How this is possible, in what circumstances the familiar can become uncanny and frightening, I shall show in what follows”.

²² A história utilizada por Freud pode ser encontrada em “*The Uncanny*” (1919, p. 5-7), disponível em <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>.

quarto, Tiago percebe que a presença do monstro sempre esteve, na verdade, conectada não a um ser sobrenatural, mas à Célia, e isso o faz correr ao quarto do irmão mais novo. Chegando lá, o adolescente vê sua avó debruçada sobre o irmão adormecido na cama, tirando a calça do garoto, com a dentadura na mão e a bengala apoiada na cama. Assim, o leitor percebe que o trauma de Tiago não era por conta de um ser sobrenatural, mas pelo abuso sexual sofrido por parte da avó materna.

Na narrativa de Marcos DeBrito, a personagem principal tem medo do “estranho”, do elemento desconhecido que habita a casa da avó, e isso é carregado internamente ao longo dos anos, levando-o a uma constante volta ao que era familiar em algum momento do passado (a avó) mas que, posteriormente, tornou-se inquietante. *A Casa dos Pesadelos* está no *corpus* do Gótico brasileiro e pode ser analisada pela Psicanálise. Como exposto por Bruhum (2002), “A Psicanálise nos providencia uma linguagem para o entendimento da psique conflituosa do paciente, o qual a história (ou “história”) de vida é caracterizada por distúrbios neuróticos e apagões epistemológicos”²³ (p.261). Logo, com o auxílio da Psicanálise, a vida de Tiago pode ser vista como assombrada pelos “apagões” criados pela personagem como uma forma de defesa ao trauma sofrido no passado.

Além da identificação de elementos psicanalíticos, também é encontrada na obra de DeBrito três componentes importantes à narrativa gótica: o pesadelo, a loucura e a tormenta (ECKFORD; HARPER; SMITH, 2008). Esses três itens estão presentes tanto no Gótico clássico quanto no contemporâneo, mas aparecem com mais frequência nesse último uma vez que estão conectados a movimentos inerentes à mente humana (conscientes e inconscientes). Em *A Casa dos Pesadelos*, os pesadelos acompanham Tiago desde que ele era uma criança, o que foi consequência da tormenta experienciada dentro da casa de sua avó. Aqui, a ideia de tormenta está conectada ao sofrimento, à incapacidade (provisória) de reação perante algo que o explora. Por fim, a loucura é a consequência da ação dos dois outros elementos, o que é perceptível nos momentos em que o adolescente está em dúvida sobre o que poderia ser real ou não na casa em que está hospedado.

²³ “Psychoanalysis provides us with a language for understanding the conflicted psyche of the patient whose life story (or “history”) is characterized by neurotic disturbances and epistemological blank spots”.

1.3 O GÓTICO ANTES DE WALPOLE

A partir do momento em que consideramos o Gótico como forma literária que desde sua origem provoca medo nos leitores (FRANÇA, 2008), diversas obras de antes do século XVIII podem ser identificadas como góticas, mas não em sua totalidade.

Em *Odisseia*, Homero apresenta um conjunto de personagens folclóricas para compor a narrativa de Ulisses. Por mais que na obra o foco esteja mais na exposição das criaturas como seres peculiares do que assustadores para os leitores, a presença do folclore também está conectada ao Gótico. Ao considerar que o medo é produzido com base nos contextos culturais de determinado povo e época, os contemporâneos de Homero poderiam ter com a leitura de *Odisseia* as mesmas (ou similares) sensações que os leitores modernos têm com *O Exorcista*, por exemplo. “São próprias de um povo de navegadores essas lendas de monstros e seres descomunais que recebem com hostilidade os viajantes que por lá aparecem em busca de alimento ou com intuítos de pilhagem” (NUNES, 2015, p. 16). A presença de monstruosidades na obra de Homero pode ser analisada e interpretada pelas definições de terror, horror e repulsa de King, não excluindo o lado mítico e sensível da narrativa.

No canto IX de *A Odisséia*, Ulisses e seus colegas de viagem encontram um monstro Ciclope, e seus versos expressam bem a forma como o horror está nos primórdios da literatura ocidental.

Era essa a casa de um monstro gigante, que ali, solitário,
só dos rebanhos cuidava, afastado de todos os outros,
sem nenhum conviver e ignorando os preceitos divinos.
Ele era um monstro espantoso deveras, que aspecto não tinha
de homem que vive de pão, mas de um pico, coberto de selvas,
de alta montanha que, longe, das mais se destaca, isolada.
[...]
Disse-lhe; o monstro nenhuma palavra me deu em resposta;
mas, levantando-se, as mãos estendeu para meus companheiros
e, segurando dois deles, ao solo, quais dois cachorrinhos,
os atirou; derramaram-se os miolos na terra, molhando-a. (HOMERO, 2015, p. 158-160).

No trecho acima, o terror é observado em toda a tensão inicial, com a inferência de que algo ruim pode estar prestes a acontecer; o horror encontra-se na certeza da presença do monstro e na forma como ele representa uma ameaça à vida do Odisseu; por fim, a repulsa está junto à morte dos dois companheiros, a qual é descrita com detalhes brutais (os miolos espalhados pela terra). Com isso, é perceptível como o Gótico pode estar inserido em narrativas “pré-Walpole”, incluindo o clássico canônico de Homero.

1.3.1 O Gótico e a tragédia grega

A tragédia leva as personagens à ruína. O enredo trágico costuma ser trabalhado para seguir uma direção catastrófica e tensa. O mal é elemento-chave desse tipo de escrita, e a forma como ele é desenvolvido é passível de análise perante os elementos críticos do Gótico literário.

De acordo com Raymond Williams (2002), o “mal” como elemento do enredo “é usual na tragédia, em muitas formas específicas e variadas: vingança, ambição, orgulho, frieza, luxúria, inveja, desobediência ou rebeldia” (p. 85). Tal citação pode ser aplicada tanto à tragédia grega clássica de Sófocles quanto à moderna de Shakespeare e Miller, mas a verdade acerca da maldade apresentada na citação tem um alcance maior que o mostrado nas peças.

De acordo com Aristóteles (2016), a Poesia é classificada em gêneros e espécies. A tragédia configura-se como uma das espécies do gênero Dramático, e ela trabalha com a representação de homens de alto caráter e proporciona um momento de purificação de emoções, a catarse. Levando em consideração a obra *Édipo Rei*, de Sófocles (o mesmo texto utilizado por Aristóteles para exemplificações na *Poética*), é possível identificar alguns dos elementos propostos por Williams (2002): o mal em *Édipo Rei* está na figura da Esfinge (e também na ideia do Destino traiçoeiro); Édipo foi “concebido durante um acesso de **luxúria**²⁴” do pai (DOMINGUES, 2004, p. 78), este que iniciou uma briga com o filho apenas porque ele (até então apenas um homem forasteiro) não queria sair da frente de seu caminho, o que é visto como uma forma de **orgulho**; a **frieza** de Édipo o leva a assassinar o próprio pai (tal informação ainda não havia sido revelada ao herói trágico).

De acordo com os três níveis de produção do medo propostos por King (2014), é perceptível que em *Édipo Rei* o terror está na incerteza do mal que circunda o reino: aqui, há a sensação de que algo não está correto, mas ainda assim nada é revelado. Após a revelação de que Édipo é o assassino de Laio e que ele casou-se com a própria mãe, a figura do herói trágico torna-se grotesca (e piedosa) aos olhos do público/leitor, o que revela a ação do horror como a certeza de uma presença material incômoda no ambiente; por fim, a repulsa está no momento em que Édipo perfura os próprios olhos e caminha ensanguentado rumo a Corinto.²⁵

A intenção dessa pequena análise não é definir a espécie trágica como gótica, mas mostrar que ela apresenta diversos elementos que posteriormente foram necessários para o desenvolvimento da literatura de horror. O caminho em direção à ruína é encontrado em todas

²⁴ Grifo nosso.

²⁵ Deixamos claro que, aqui, levamos em consideração para a análise a peça em sua forma escrita, não encenada.

as obras góticas, seja o mal ao fim da obra direcionado ao herói ou ao vilão. Como afirma Júlio França (2008) enquanto interpreta Aristóteles, “elementos estruturais do discurso mimético, como o reconhecimento, a peripécia e a catástrofe, são todos avaliados em função do terror/medo [phóbos] e da piedade que podem suscitar” (p.7). Assim, a relação com o terror, o horror e a repulsa propostos por King é clara e aceitável para o desenvolvimento de novos estudos da tragédia e do Gótico.

1.3.2 O Gótico e a Bíblia: uma breve consideração

A Bíblia pode ser lida como ficção, o que é observado por aqueles que não seguem a doutrina cristã. Quando vista por um viés fantástico, diversos momentos podem ser conectados ao horror das narrativas góticas: assassinatos, possessões, castigos e segredos. Muito do que é entendido da Bíblia vem de interpretações realizadas por líderes religiosos, e não necessariamente por cada um dos leitores (WIGGINS, 2018), o que dificulta a compreensão do livro a partir de seus detalhes narrativos.

Uma vez que a doutrina cristã está baseada nos escritos bíblicos, é compreensível que assuntos relacionados à Bíblia causem estranhamento e, muitas vezes, medo. Em um julgamento, por exemplo, é pedido às testemunhas que jurem, com a mão sobre a bíblia, que dirão apenas a verdade (WIGGINS, 2018). Esse movimento de valorização do livro sagrado em momentos sérios traz a ideia do “castigo” a ser recebido por quem não é sincero com as “palavras do deus cristão”.

O horror está bastante conectado a religiões e, em especial, à Bíblia. Uma vez que o Gótico procura causar medo nos leitores (FRANÇA, 2008), é comum esperar essa reação daqueles que leem tal livro. E, se o leitor for uma pessoa que acredita nos ensinamentos ali presentes, o pavor pode ser intensificado uma vez que a narrativa será tida como algo verdadeiro. Assim, o medo da possessão demoníaca e da eterna tortura no inferno tornam-se verdadeiras preocupações.

Na ficção de horror, a Bíblia é bastante utilizada na construção das histórias justamente por ser um recurso capaz de provocar estranhamento. A Bíblia e o fantástico estão sempre juntos e são dotados de um caráter Gótico. “O pensamento mágico sobrevive na América junto à Bíblia. Não há parede que os separe. O pensamento mágico sempre foi parte de quem somos”²⁶ (WIGGINS, 2018, p. 11). Tanto em livros como em filmes góticos são

²⁶ “Magical thinking survives in America alongside the Bible. There’s no wall separating them. Magical thinking has Always been a part of who we are”.

facilmente encontradas discussões sobre possessão demoníaca, sobre castigos advindos de forças sobrenaturais e, também, acerca de ressurreições.

A Bíblia está presente nas histórias não apenas através de seu conteúdo, mas também como um objeto que gera suspense apenas por seu valor icônico, o que acontece diariamente. “Um exemplo seria colocar a mão sobre a Bíblia para jurar dizer a verdade. Ou um pregador evangelista tocando alguém com a Bíblia para curá-lo, ou expulsar algum demônio. Esse tipo de ação não é recomendado nas páginas da Bíblia em si”²⁷ (WIGGINS, 2018, p. 13).

Não apenas como um objeto icônico que causa temores, a Bíblia é um livro de terror. Todo o conteúdo apresentado nas páginas do livro é capaz de fazê-lo ser considerado uma obra Gótica, o que não apenas causa medo, mas intensifica a emoção daqueles que são cristãos.

A Bíblia é um livro assustador. Em 2015, ela esteve na lista de livros proibidos. A Bíblia com certeza pode ser um “texto de horror”. Ela é cheia de momentos associados a filmes de horror. Todas as pessoas no mundo, com exceção de oito, leram apenas seis capítulos dela. O protagonista (Deus) exige que um homem sacrifique seu único filho em um altar. Uma mulher é vítima de um estupro coletivo e depois seu corpo é desmembrado para que possa ser enviado pela nação para que o mal nele seja visto. E ainda nem falamos da nação de Israel. Se você é católico, uma mulher é forçada a assistir seus filhos serem fritos até a morte em uma enorme frigideira. Para os cristãos, Jesus recebe o tratamento de *A Paixão de Cristo* antes de ser grotescamente crucificado. Estupro, assassinato, olhos sendo arrancados, e todas as formas de caos são encontrados nessas páginas de horror (WIGGINS, 2018, p. 16)²⁸.

1.3.3 O Gótico e o Renascentismo

O folclore é bastante explorado pelo Gótico. A ideia de mortos-vivos foi incorporada às lendas inglesas com o passar dos anos (CURRAN, 2006), e posteriormente foi utilizada por diversos autores para a criação de histórias de vampiros e zumbis. A noção de que mortos são capazes de ressurgir à vida até mesmo pode conectar-se ao contexto bíblico da morte e ressurreição de Jesus Cristo, levando o imaginário humano a muito tempo antes do termo “vampiro” ser criado. Ainda no meio cristão, a questão do sangue a ser consumido pelo monstro para continuar vivo está correlacionada ao Novo Testamento, onde Cristo dá a seus

²⁷ “An example would be laying your hand on a Bible to swear to tell the truth. Or an evangelistic preacher hitting someone with the Bible to heal them, or to cast out a demon. These kinds of actions aren’t recommended in the pages of the Bible itself”.

²⁸ “The Bible is a scary book. In 2015 it landed on the list of banned books. The Bible surely can be a ‘text of horror’. It’s full of horror movie moments. All the people in the world, except eight, read only six chapters in. The protagonist (God) demands that a man sacrifice his only son on an altar. A woman is gang-raped and then her body is dismembered so it can be sent throughout the nation to show the evil in it. And we haven’t even got to the nation of Israel yet. If you’re Catholic, a woman is forced to watch her sons being fried to death in a huge frying pan. For Christmas, Jesus is given *The Passion of the Christ* treatment before being gruesomely crucified. Rape, murder, eyes being gouged out, and all kinds of mayhem occur in these pages of horror”.

discípulos seu próprio sangue e carne, quebrando, assim, a tradição da recusa de tais elementos humanos (NOLL, 1992).

Durante o Renascentismo inglês, diversos textos foram escritos com foco em elementos sobrenaturais e fantásticos. Christopher Marlowe (1564-1593), ao escrever *A História Trágica do Doutor Fausto*, colocou em uma peça teatral demônios e rituais pagãos. “Demônios sobrenaturais, forças naturais (paixão, raiva, sexualidade), e os mais recentes poderes tecnológicos assumiram com sucesso um papel predominante nas representações góticas de ansiedades culturais”²⁹ (BOTTING, 2002, p. 279). Tais elementos contribuem para a criação de uma atmosfera obscura, mas além disso a obra trabalha em um contexto de representações renascentistas que vão além do grotesco.

Em *A História Trágica do Doutor Fausto*, Christopher Marlowe (2006) apresenta Fausto, um médico com sede de conhecimento, mas que não o consegue por formas “convencionais”. Para ter o que deseja, Fausto invoca o demônio Mefistófeles, este que é servo de Lúcifer e aceita dar a Fausto todo o conhecimento existente por vinte e quatro anos. Após esse período, a alma do médico seria levada por Lúcifer para o inferno.

Ao utilizar demônios na narrativa, Marlowe trabalha com a constante busca da pessoa renascentista pelo conhecimento. Como dito no parágrafo anterior, o Gótico utiliza a figura de demônios para representar ansiedades culturais (BOTTING, 2002), e a procura de informações novas acerca do mundo era constante no Renascimento, fazendo com que muitos se afastassem dos preceitos cristãos. Fausto recorreu à Necromancia, prática considerada feitiçaria, na qual humanos obtêm informações do mundo espiritual e do futuro através de conversas com os mortos (MORRISON, 1873).

William Shakespeare (1564-1616) contribuiu bastante para a modulação do Gótico. O autor era capaz de propor uma junção entre a escrita antiga e a moderna do século XVI, assim como o Gótico fazia isso ao misturar o romance antigo ao novo do Iluminismo (HOGLE, 2002). Além disso, Shakespeare utilizava em suas obras muitas figuras, cenários e situações que hoje são características do romance Gótico.

Vasculhe na superfície de qualquer ficção gótica e a dívida a Shakespeare estará lá. Para começar, há as cenas-chave do terror sobrenatural que são tomadas por Walpole e depois por vários outros escritores de ficção: a cena do banquete, a visão da adaga, e a visita à caverna das três bruxas em *Macbeth*; a fantasmagoria da cena da tenda em *Ricardo III*; e, acima de tudo, as cenas com fantasmas em *Hamlet* (CLERY, 2002, p. 30)³⁰.

²⁹ “Supernatural demons, natural forces (passion, guilt, sexuality), and most recently technological powers have successively assumed a predominant role in Gothic representations of cultural anxieties”.

³⁰ “Scratch the surface of any Gothic fiction and the debt to Shakespeare will be there. To begin with there are the key scenes of supernatural terror that are plundered by Walpole and then by many other fiction writers: the

No século XVII, John Milton (1608-1674) escreveu a obra *Paraíso Perdido*, na qual conta a história do que houve com Satanás e com os outros anjos caídos após serem expulsos do Paraíso. A obra de Milton não apenas apresenta um importante elemento da literatura de terror (o demônio), como também foi base para uma conhecida obra gótica contemporânea do século XXI. Em *O Demonologista*, de Andrew Pyper (2015), um professor universitário especialista na obra de Milton é forçado a entender mais acerca dos demônios de *Paraíso Perdido* após sua filha ser sequestrada por um deles. Aqui, o Gótico contemporâneo está utilizando uma obra clássica com elementos do terror e adaptando-a ao contexto moderno do século XXI, o que funciona aparentemente bem. Logo, a simples ideia de um texto de horror pode datar de muito tempo atrás, e tais escritos devem ser considerados e analisados pelos estudos da literatura gótica.

O Conto de Terror, se usarmos o termo em seu sentido mais amplo, pode ser dito por incluir a magnífica história da Escrita na Parede no Banquete de Belshazzar, o Livro do Trabalho, as lendas de Deluge e da Torre de Babel, e a Visita de Saulo à Bruxa de Endor, a qual Byron considera a melhor história de fantasma do mundo. Nos escritos hebraicos o medo é usado para dotar um herói de poderes super-humanos ou para insinuar uma verdade moral ³¹ (BIRKHEAD, 1921, p. 221).

1.4 O GÓTICO DEPOIS DE WALPOLE

1.4.1 O Gótico, o Romantismo e a Era Vitoriana

Após a publicação da obra de Horace Walpole, o Gótico passou a ser visto não apenas como um tipo literário, mas como uma completa experiência estética (GAMER, 2002). O horror tornou-se atraente e era uma boa ferramenta para artistas que procuravam um bom retorno comercial, ainda que a imagem de um escritor fosse “manchada” quando associada ao Gótico.

A literatura gótica ao final do século XVIII e início do XIX estava em crise quanto ao seu “valor literário”. Muitos a consideravam uma forma “baixa” de literatura, algo desprezível escrito por pessoas de baixa categoria para um público de inteligência duvidosa (GAMER, 2002). Ainda assim, foi preciso que as pessoas repensassem no que seria o horror, uma vez

banquet scene, the vision of the dagger, and the visit to the cave of the three witches in *Macbeth*; the phantasmagoria of the tent scene in *Richard III*; and above all, the ghost scenes from *Hamlet*”.

³¹ “The Tale of Terror, if we use the term in its wider sense, may be said to include the magnificent story of the Writing on the Wall at Belshazzar’s Feast, the Book of Job, the legends of the Deluge and of the Tower of Babel, and Saul’s Visit to the Witch of Endor, which Byron regarded as the best ghost story in the world. In the Hebrew writings fear is used to endow a hero with superhuman powers or to instil a moral truth”;

que ele era bastante popular e podia se estender a diversos meios artísticos. O Gótico não foi, inicialmente, tratado como um gênero literário, mas como um grupo de elementos estéticos que ganharam força em algumas narrativas e no âmbito teatral (GAMER, 2004).

Estudar o Romantismo inglês inclui olhar o Gótico literário e a sua influência na escrita de diversos autores canônicos. “Muitos desses escritores tradicionalmente conhecidos por serem grandes poetas românticos foram influenciados pela evolução do Gótico e ajudaram em tal processo”³² (BYRON; PUNTER, 2004, p. 13). Autores como Percy Bysshe Shelley e Mary Woolstonecraft Shelley são representantes do Gótico no período romântico. Ao abordarem denúncias sociais e elementos fantásticos na literatura do início do século XIX, os autores propõem um olhar mais “sério” sobre o Gótico e expõem como esse tipo de escrita deve ser respeitada pela crítica literária. “[...] fantasmas, esqueletos, ‘as antigas anatomias’ servem para satirizar as coisas terrenas [...] mas o trabalho de [Percy] Shelley segue uma direção diferente ao demonstrar que essas assombrações tipicamente góticas têm uma relação específica com a tirania e a injustiça terrena”³³ (BYRON; PUNTER, 2004, p. 17).

Dentro do período romântico também foram produzidos textos góticos que, além de ajudarem na propagação desse tipo literário, o satirizavam. Lord Byron (1778-1824) é um dos “nomes-chave” do Gótico clássico. O autor escreveu diversos poemas cheios de elementos próprios do horror literário, respeitando os ideais de local assombrado e vilão gótico como foram pontuados por Walpole. Ainda assim, Byron utiliza tais características para trabalhar com a ironia dentro do horror. De acordo com Byron e Punter (2004), no poema *Don Juan*, Byron prova que consegue trabalhar com o Gótico assim como Percy Shelley (para falar sobre denúncias sociais) mas, além disso, ele consegue deixar o processo “engraçado”. “Há uma sensação de nostalgia aristocrática que se encontra inquietamente junto ao radicalismo político do trabalho de Byron, e que é refletida, junto a outras formas, no seu uso do Gótico”³⁴ (BYRON; PUNTER, 2004, p. 18).

Com o passar dos anos, ao escrever *Frankenstein*, Mary Shelley colocava na ficção uma das maiores ansiedades do início do século XIX: a evolução e, talvez, descontrole, das descobertas científicas. Esse processo fez com que a sociedade se questionasse não apenas sobre o que era a tecnologia, mas sobre o que significava ser humano (BYRON; PUNTER,

³² “Most of these writers traditionally considered to be major romantic poets were influenced by, and played a part in shaping, the evolution of Gothic”;

³³ “[...] phantoms, skeletons, ‘the old anatomies’ serve to mock the things of this Earth [...] but Shelley’s work moves in a different direction by demonstrating that these typically Gothic phantoms have a specific relation to earthly tyranny and Injustice”;

³⁴ “There is a sense of aristocratic nostalgia which sits uneasily alongside the political radicalism throughout Byron’s work, and which is reflected, among other ways, in his use of the Gothic”.

2004). As dúvidas da sociedade inglesa desse período foram exploradas pelo Gótico, uma vez que estavam conectadas ao medo do novo, do desconhecido que, de alguma forma, poderia representar uma dádiva ou a completa ruína. O industrialismo levou os autores góticos a explorarem mais o lado não-aristocrático da sociedade inglesa, o que resultou no foco direcionado às “cidades” e não apenas às grandes propriedades isoladas. “No Gótico Vitoriano, os castelos e as abadias do século XVIII deram espaço às ruas irregulares, aos bairros pobres sinistros, às ‘bocas’ de ópio e à sujeira e ao fedor das favelas esquiladas”³⁵ (BYRON; PUNTER, 2004, p. 21-22).

Aqui, já no âmbito do Gótico Vitoriano, é possível encontrar nomes como Charles Dickens (1812-1870) e Robert Louis Stevenson (1850-1894), sendo que os dois seguem a ideia do novo vilão Gótico proposto pelo século XIX: o criminoso (BYRON; PUNTER, 2004). Mesmo em *Oliver Twist* (1837), é possível perceber como Dickens utiliza os novos elementos Góticos em uma narrativa constantemente interpretada por seus preceitos realistas:

Desde o início, os textos de Dickens são repletos de uma maravilhosa gama de vilões góticos demoníacos e excitantes – tanto que ele foi acusado de ter dado glamour ao crime pela sua personagem Fagin em *Oliver Twist* (1837-38). Nessa narrativa, a vítima gótica, Oliver, é representada com sua completa inocência como um contrastador e juiz das pessoas e instituições que tentam o corromper e prender: a ‘workhouse’ inglesa e seus administradores avarentos, a loja do agente funerário, a cozinha dos ladrões, e assim por diante³⁶ (MILBANK, 2002, p. 155-156).

Enquanto Dickens trabalhava com o criminoso como figura gótica, Stevenson trabalhava com a corrupção da civilização. Em *Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, o autor reforça a ideia de que o ser civilizado precisa que o “selvagem” exista. Quando Jekyll se torna Hyde, é observado que os dois estão presentes dentro do mesmo corpo, e que isso também ocorre em sociedade: os instintos primitivos estão no ser humano e eles são encontrados em diversas pessoas da cidade vitoriana (BYRON; PUNTER, 2004).

O período vitoriano foi importante para uma naturalização do sobrenatural dentro do universo literário. O Gótico passou a lidar com o pessimismo social dentro de figuras sobrenaturais que deixaram de ser “apenas” ameaçadoras e passaram a ganhar personalidades complexas. O maior exemplo desse movimento dentro da literatura foi a exploração do vampiro, figura folclórica europeia que, dentro da narrativa de horror, recebeu grandes

³⁵ “The castles and abbeys of the eighteenth century give way to labyrinthine streets, sinister rookeries, opium dens, and the filth and stench of the squalid slums”.

³⁶ “From the beginning Dicken’s writing is replete with an amazing range of demonic and exciting Gothic villains – so much so that he was accused after the flamboyant Fagin in *Oliver Twist* (1837-38) of glamorizing crime. In that novel the Gothic victim, Oliver, is set in all his pristine innocence as a contrast and a judge of the people and institutions that attempt to corrupt or enclose him: the workhouse and its greedy administrators, the undertaker’s shop, the thieves’ kitchen, and so on”.

significações sociais (MILBANK, 2002). Em *Carmilla*, Sheridan Le Fanu (1814-1873) apresenta não apenas a história de uma vampira obcecada por uma moça “viva”, mas trabalha com questões darwinianas sobre o que seria a evolução e, além disso, a transcendência, temas comuns às discussões do século XIX. “Le Fanu [...] oferece uma crítica darwiniana ao vampirismo como uma transcendência negativa. Essa vampira utiliza uma linguagem peculiar para dizer que a maturação natural de uma garota é a morte” (MILBANK, 2002, p. 163).

Essa breve visão do Gótico nos contextos romântico e vitoriano reforça a ideia de que o horror literário sempre está presente em momentos de caos que necessitam de reflexão. Seja o contexto das descobertas científicas ou o pessimismo perante figuras aristocráticas, o Gótico sempre passará por um processo de reinvenção e adaptação ao contexto em que for produzido. Isso acontecerá de “forma deslocada”³⁷ (BYRON; PUNTER, 2004, p. 39), ou seja, de forma que a educação social será proporcionada através do caos narrativo, e não da reconciliação das personagens. Além disso, o foco na corrupção da civilização, tema explorado no período vitoriano, se estendeu até o Gótico contemporâneo, uma vez que ele está bastante conectado não apenas ao medo do outro, mas ao medo da repreensão a ser realizada pelo próprio ser. “O verdadeiro problema não é a existência de um ser primitivo e impetuoso, mas a força com a qual esse ser deve ser reprimido de acordo com as convenções sociais”³⁸ (BYRON; PUNTER, 2004, p. 41).

1.4.2 O Gótico e o Modernismo

O Gótico está relacionado ao movimento literário modernista. Tal relação acontece não apenas pelo distanciamento da narrativa em relação à realidade, mas também por toda a questão representativa abrigada pelo romance: a “afrota” à cultura moral, a relação entre elementos divergentes, a sugestão de monstros como mitos e as inovações estéticas são pontos que associam o Modernismo à literatura de horror (RIQUELME, 2014). A conexão que o Gótico apresenta junto ao romance moderno é resultado de uma grande evolução que a literatura experienciou ao longo dos anos: “O Gótico não surgiu já pronto e maduro para ser explorado na era moderna, ele tem uma história, sobre a qual ele mudou, se desenvolveu e adquiriu múltiplas camadas de significados”³⁹ (SPOONER, 2006, p. 9).

³⁷ “Displaced form”;

³⁸ The real problem is not the existence of some more primitive and passionate internal self, but the force with which that self must be repressed in accordance with social conventions”;

³⁹ “Gothic did not emerge ready-made and ripe for exploitation into the modern era, it has a history, over which it has changed, developed and accrued multiple layers of meaning”;

O Modernismo inglês surgiu por volta de 1890, logo após o *Bildungsroman*, ou “romance de formação”, movimento literário que consistia na educação do leitor por meio de narrativas, essas que mostravam a relação entre extremos e a reconciliação do/a herói/heroína com seus diferentes “pontos de desequilíbrio”. O Gótico também trabalha com a formação, mas de forma peculiar. Ao longo do Modernismo literário, James Joyce (1882-1941) escreveu *Retrato de um artista quando jovem* (1916), utilizando o chamado “*Gothic Bildung* (ou processo de educação), marcado pela incitação do medo e até mesmo do terror em crianças e adolescentes através da utilização de iconografia medieval”⁴⁰ (RIQUELME, 2014, posição 911). Aqui, é possível perceber que o Gótico trabalha com educação, mas através da catástrofe e do medo, não pela reconciliação.

É compreensível a forma como o Gótico foi tão presente durante o Modernismo, e muito do gótico do início dos anos 1900 é decorrente de estilos próprios do século anterior (BOTTING, 1996). O início do movimento em 1890 coincidiu com o chamado *fin-de-siècle*, fenômeno “apocalíptico” no qual costuma haver preocupações acerca do lado mais obscuro do humano e que tem seu clímax no *fin-de-millennium* (SPOONER, 2006). No mesmo momento, também estavam presentes grandes preocupações acerca das ordens social e doméstica e do controle socioeconômico por meio da razão científica (BOTTING, 1996), o que é exposto em *Drácula* e *O Médico e O Monstro*. Na primeira obra, o vampiro causa uma grande agitação entre um grupo de ingleses enquanto consegue desestabilizar o cenário familiar de Jonathan Harker; na segunda, a dualidade de um mesmo cientista é a deixa para uma discussão acerca da ciência no homem do *fin-de-siècle*, o que coloca em questão a efetividade da razão em meio ao contexto do momento.

Ao levar em consideração o fim do século XIX (logo no início do Modernismo e do Gótico contemporâneo), os desejos sombrios do ser humano ficaram muito claros na literatura de terror (SPOONER, 2006), como em *O Retrato de Dorian Gray* (1900), de Oscar Wilde, e *Drácula*, de Bram Stoker. A busca pela eterna “beleza jovial” de Dorian Gray e o assédio sexual⁴¹ praticado pelo Conde Drácula são formas de representação da maldade humana na literatura Gótica, e tais temas continuaram sendo explorados ao longo dos séculos XX e XXI.

A conexão do Gótico com o Modernismo pode ser interpretada desde bem antes de 1890. Com a publicação de *Frankenstein*, diferentes ideias acerca do papel da imaginação na

⁴⁰ “*Gothic Bildung* (or process of education), marked by instilling fear and even terror into children and adolescents using medieval iconography”.

⁴¹ Mesmo que não definido dessa forma, em *Drácula*, as mordidas do vampiro em suas vítimas podem ser interpretadas como assédio sexual, uma vez que são uma violação do corpo humano praticada sem o consentimento das duas partes.

ciência, gênero e progressão tecnológica tornaram-se mais presentes na literatura (RIQUELME, 2014). O Gótico, ao surgir em meio ao Iluminismo, deixou clara a forma como discorda do pensamento racional como única forma de evolução social e cultural. Ainda que esteja envolta por representações sociais, a literatura de horror tem como base a imaginação humana, e isso não mudou desde a publicação de *O Castelo de Otranto*.

Um sentimento de duplicidade [...] e as ambições de um certo tipo de escrita que entretém o absurdo com o objetivo de levantar questionamentos acerca da realidade. Esse é o processo, ou questão, que junta o Gótico e o texto modernista em suas mútuas buscas por um significado que precisa ser gravado e afirmado, embora seja por via do emprego de um simbolismo que privilegie a cultura e o espaço onde ocorrem debates do tipo⁴² (SMITH; WALLACE, 2001, p. 2).

O Modernismo trabalha bastante com o imaginário, mas isso não significa que o Gótico esteve inteiramente dedicado aos seres fantásticos após o advento do movimento moderno. A literatura de horror é capaz de trabalhar com simbolismos místicos e ideias peculiares sem apresentar monstros na narrativa. Com o grande avanço nos estudos da Psicanálise (principalmente com as contribuições de Sigmund Freud), a crença dos leitores em fantasmas e em outras ameaças irrealis dissipou-se aos poucos (CROW, 2009).

É claro que as descobertas científicas não “anestesiaram” a imaginação humana, o que seria um processo impossível. O “novo” Gótico trouxe à mente diferentes assuntos, mais focados na realidade que a racionalidade propunha, mas sem a perda da habilidade em causar medo no leitor. Um dos trabalhos do Gótico é conseguir fazer com que o receptor da obra consiga identificar suas ansiedades na figura do protagonista do enredo de horror (BRUHM, 2002). No Gótico contemporâneo, os monstros irrealis continuam sendo utilizados nas narrativas, mas muitas vezes são deixados de lado pela falta de suspensão voluntária da descrença/incrédulidade do leitor formado em um meio completamente racional.

A mudança de diversos elementos Góticos, como o castelo assombrado que se torna uma casa de uma família qualquer, ou o monstro que é representado na figura de um pai, é um processo que proporciona uma nova gama de possibilidades à literatura de terror, com o objetivo de adaptar-se ao leitor: “As muitas variações de objetos e locais de terror na ficção de horror moderna excedem o Gótico nas formas e nas fontes de violência e destruição utilizadas”⁴³ (BOTTING, 1996, p. 161). O castelo gótico, por exemplo, é explorado na

⁴² “A sentiment of duplicity [...] and the ambitions of a certain kind of writing which entertains the absurd in order to raise questions about reality. It is this process, or quest, which brings together the Gothic and the modernist text in their mutual search for a world of meaning which needs to be both recorded and affirmed, although via an employment of symbolism which privileges culture as the space where such debates take place”.

⁴³ “The many variations in objects and places of terror in modern horror fiction exceed Gothic in the forms and sources of violence and destruction that are used”.

contemporaneidade através do fator “isolamento”: chácaras, blocos de apartamento e navios trazem toda a carga “assustadora” da grande construção gótica. Com isso, mesmo que seja perceptível a adaptação dos elementos clássicos ao ambiente moderno, a “essência” da formação gótica continua presente nas narrativas.

1.5 O GÓTICO CONTEMPORÂNEO: PSICOLOGIA, DEMÔNIOS E QUESTÕES SOCIAIS

Como já explicitado anteriormente, o Gótico contemporâneo tem grande foco na psicologia humana. O conjunto de representações encontradas nas obras dos séculos XX e XXI pode ser interpretado através de ideias da Psicologia inseridas no ambiente catastrófico das histórias de horror. No século XX, ao mesmo tempo que o fantástico literário proporciona uma fuga da realidade, ele também trabalha com o equilíbrio entre o surreal e a grotesca realidade da época⁴⁴ (BOTTING, 1996).

Atualmente, o Gótico pode ser lido como uma arte que tem o fim em si mesma, dando prazer ao leitor que a experiencia ciente de que o perigo do texto não é real (BIRKHEAD, 1921). Mas, assim como nos séculos XVIII e XIX, o Gótico se torna chamativo pela sua habilidade em trabalhar com questões da contemporaneidade (SPOONER, 2006), sendo que ele está intimamente conectado à cultura que o produz. Com isso, muitos consideram errôneo interpretar suas narrativas fora do contexto cultural em que são escritas (GODDU, 1997).

É perceptível como as obras da segunda metade do século XX passam a utilizar menos a figura de monstros fantásticos para focar em outros seres maléficos e/ou na própria imagem humana. O “demônio”, mesmo estando presente em escritos que datam de muitos anos antes da publicação de *O Castelo de Otranto*, ganhou atenção diferenciada no século XX justamente por estar tão intrínseco nos estudos da Psicologia como representação de psicopatologias. Aqui, é possível perceber que o Gótico trabalha com as ansiedades sociais, mas assim como a psicologia humana, ele não realiza tudo de forma tão “sucinta”, proporcionando uma experiência das ansiedades em diferentes níveis⁴⁵, com linguagem e vocabulário próprios (SPOONER, 2006).

De acordo com Richard Noll (1992), a possessão demoníaca é vista como a causa de doenças mentais por muitos povos, além de ser considerada o motivo pelo qual diversas

⁴⁴ Aqui, consideremos como “grotesco” no século XX as Primeira e Segunda Guerras Mundiais e suas consequências, as grandes corridas industriais e a evolução tecnológica muitas vezes má administrada.

⁴⁵ Propomos, aqui, uma relação com os três níveis da produção do medo estabelecidos por King (2014): terror, horror e repulsa.

doenças físicas (surdez, paralisia, etc.) surgem no Novo Testamento. A ideia de que espíritos entram nos corpos de humanos e os obrigam a praticar atos incomuns ao “hospedeiro” continua sendo utilizada na sociedade atual por diversos grupos sociais, mesmo que muitos dos sintomas da “possessão” já tenham sido cientificamente comprovados como decorrentes de ataques epiléticos e outras desordens.

O Gótico contemporâneo tem uma grande conexão com o Cristianismo. Diversos assuntos que envolvem culpa, pecado, redenção e outros temas trabalhados em meio cristão são explorados no horror atual. Preceitos e ritos cristãos são utilizados como base para a construção do imaginário de diversas obras Góticas, e além disso, o horror é capaz de trazer uma nova fonte para a interpretação e exploração de questões cristãs (MARS DEN, 2018).

Em *Na Escuridão da Mente* (2017), Paul Tremblay apresenta uma narrativa típica do Gótico contemporâneo. A obra é narrada por Meredith Barret, uma mulher adulta que, quando criança, experienciou um estranho caso: sua irmã mais velha, Marjorie, quando tinha 14 anos de idade, estava possuída por um demônio. Na época, a família Barret estava sem dinheiro e com dívidas a pagar, então se preparam para o exorcismo da garota enquanto aceitam uma curiosa oferta de um programa de TV, que é documentar tudo em vídeo para um reality show chamado *A Possessão*. Ao longo do texto, o leitor acompanha os preparativos para o ritual de exorcismo e como a tensão da família é intensificada, mas também desenvolve diversas dúvidas, já que não é possível saber ao certo se Marjorie realmente está possuída ou apenas querendo atenção, já que esta revela à irmã que tudo é uma farsa. Mesmo com a confirmação da garota, o leitor continua achando que, talvez, ela esteja possuída, já que tudo que ocorre na casa é surreal.

Por fim, Marjorie é exorcizada em frente às câmeras, mesmo que o leitor continue indagando se era tudo verdade ou não, se a garota fingia os gritos e a levitação era efeito especial do reality show ou se tudo era real. Enquanto tudo isso acontece, o pai das garotas se volta ao seu lado religioso, tentando encontrar no divino o conforto necessário para continuar bem. Após estar recuperada, Marjorie tenta convencer a irmã de que o motivo pelo qual o pai estava agindo de forma “tão estranha” era porque ele pretendia matar a própria família, assim como em outros casos documentados, e, com isso, Meredith obedece a irmã, envenenando com cloreto de potássio, antes do jantar, o molho do espaguete. O plano consistia na fuga das garotas enquanto a mãe e o pai estivessem desmaiados, quando elas iriam à polícia e o pai seria punido mas, na verdade, Meredith foi enganada pela irmã: durante o jantar, todos, com exceção de Meredith, comeram o molho e, ao invés de apenas ficarem desacordados, morreram, incluindo Marjorie.

O enredo da obra de Tremblay está completamente inserido nas ideias do horror contemporâneo, essas que estão conectadas à Psicologia. A possessão demoníaca é considerada uma psicopatologia, na qual há a ideia de que um ser invasor está tomando conta de um “hospedeiro” após entrar no corpo dele. O desenvolvimento de diferentes personalidades é uma característica da possessão como patologia (NOLL, 1992), e isso é perceptível nas histórias de horror atuais. Em *Na Escuridão da Mente*, é mais perceptível a chamada “pseudo-possessão”, na qual a vítima acredita estar possuída e começa a realizar diversos atos autodestrutivos como consequência de um sentimento profundo, como raiva ou culpa (TRETOWAN, 1976). Interessante citar que os atos dos “possuídos” estão sempre relacionados a algo considerado proibido na cultura em que se encontram (KENNER, 2010), esteja ela conectada a um grande grupo social ou a uma dinâmica familiar específica.

Marjorie tem ciência de sua condição ao longo da obra, e realiza atos repulsivos como uma forma de rebeldia. A pseudo-possessão da garota deve ser questionada e não pode ser vista como um fim em si, uma vez que ela planejou o assassinato de sua família enquanto manipulava a própria irmã, e aqui devem ser levadas em consideração as prováveis motivações que a levaram a tais atos (rebeldia contra a família, falta de atenção recebida após o nascimento da irmã caçula) e também conexões com possíveis psicopatias.

O Gótico contemporâneo tem ciência de sua função e de como utilizar seus elementos para trabalhar com representações do real. De acordo com Catherine Spooner (2006), o terror do final do século XX e início do século XXI possui três fatores que o distinguem do Gótico clássico:

O Gótico Contemporâneo possui uma nova auto-consciência de sua própria natureza [...]. O Gótico Contemporâneo não está preocupado com o fim do mundo, mas com o fim da inocência. O Gótico, desde o início, é um gênero com grande conhecimento e reconhecimento próprios [...] mas após as ideias de Freud, de Marx e do feminismo, o Gótico ganhou uma auto-consciência sexual e política indisponível aos primeiros romancistas Góticos. [...] Além disso, agora o Gótico se tornou extremamente comercializável, esteja ele em forma *mainstream* ou menor⁴⁶ (p. 23).

Com as ideias de Spooner citadas acima, é possível associar as obras de Stephen King a tais pontos do horror atual. Em *Outsider* (2018), King apresenta a história de um homem pedófilo que, além de estuprar suas vítimas com objetos diversos (um galho de árvore, por exemplo), também as destroça com seus dentes. Conforme o enredo é desenvolvido, o leitor percebe que o homem, na verdade, é uma criatura sobrenatural que assume a forma de

⁴⁶ “Contemporary Gothic possesses a new self-consciousness about its own nature [...]. Contemporary Gothic is not preoccupied with the end of the world, but rather the end of innocence. Gothic has from the beginning been a very knowing and self-aware genre [...] but post-Freud, Marx and feminism, it has gained a sexual and political self-consciousness unavailable to the earliest Gothic novelists. [...] Gothic has now, furthermore, become supremely commercialized, be it mainstream or niche-marketed”.

diversos humanos já existentes para conseguir se aproximar facilmente de suas vítimas. Quando uma das investigadoras da narrativa (Holly) encontra a criatura, o confronto verbal ganha uma nova dimensão pela sua conexão com crimes que ocorrem fora da ficção:

— [...] Você sempre pega crianças. [...] Você não só as come, você ejacula nelas – A boca de Holly torceu em repulsa. - Você *goza* nelas. Seu nojento!
 [...] — Você pega crianças porque é um estuprador pedófilo que não consegue nem fazer isso com o pênis, precisa usar um... (p. 488).

A obra de King “quebra” a ideia do sobrenatural e entra no verossímil ao denunciar a criatura maléfica como um homem estuprador e pedófilo, onde a própria personagem da narrativa toma ciência do fantástico como fonte de representação de uma verdade do mundo real. Aqui, o fim da inocência das crianças violentadas pelo criminoso está localizado no ato do estupro e, posteriormente, em suas mortes. No texto de King, a representação “velada” de problemas sociais é descartada para dar espaço à consciência que o próprio texto tem de suas informações, o que será absorvido e interpretado pelo leitor não como um processo metafórico, mas como a verdade expressa diretamente através da fala de uma das personagens.

O Gótico apresenta o humano em situações de dualidade e confusão. Citando Darryl Jones, Monica Germana (2012) diz que nas narrativas de horror, o medo não vem apenas de um ser externo, mas ele também pode estar na própria vítima: o que há a ser temido está localizado na própria mente humana, na sua capacidade de destruição e mutilação. Isso é o que acontece em grande parte das narrativas contemporâneas: existe uma visão maior sobre o humano, com menos fatores externos a serem analisados.

Ser aberto à Psicologia e falar de psicopatologias é uma forma do Gótico contemporâneo expor o seu caráter transgressor, uma vez que muito acerca da mente humana continua sendo considerado tabu. A literatura de horror permite a discussão de tabus e, por isso, é vista como transgressora mesmo que, às vezes, realize o movimento contrário e continua silenciando algumas vontades humanas (JACKSON, 1981). Ao apresentar a catástrofe, a narrativa Gótica também pode ser uma forma de reafirmar o controle hierárquico e congelar a ideia de transgressão desejada pelo leitor.

1.5.1 O Gótico pós-moderno: uma breve apresentação

A ideia da pós-modernidade por si já é bastante controversa, sendo que muitos pesquisadores não a aceitam como um momento realmente existente. Fred Botting (2002)

associa a imagem da contemporaneidade ao cansaço, o que reflete no Gótico uma certa “falta de originalidade”. Com as novas produções *mainstream*, onde o monstro Gótico não necessariamente representa uma ameaça, muito da “aura” assustadora do horror foi ressignificada. A maldade saiu da figura do ser sobrenatural e foi depositada no ser humano, o que muitos consideram “enfraquecer” o horror. “Viver em tempos Góticos no presente significa que o Gótico perdeu a sua antiga intensidade, largando um pouco de sua escuridão, perigo e mistério”⁴⁷ (BOTTING, 2002, p. 287).

É perceptível a forma como o Gótico passou a inserir a figura de seres horrendos em contextos amigáveis, em harmonia com a realidade humana. Exemplos de tal relação são perceptíveis em produções como *Monstros S.A.* (2001), onde, ao fim do longa-metragem, os monstros tornam-se amigos das crianças que costumavam assustar; *Crepúsculo* (2005), série de livros de Stephenie Meyer, na qual um vampiro está inserido em meio a humanos e compartilha de similares rotina e amores; a saga de livros *Harry Potter* (1997), de J. K. Rowling, com bruxos que querem o melhor para o mundo fantástico e humano, etc. Tais obras não podem ser consideradas góticas em sua totalidade, mas apresentam fortes elementos fantásticos que, ao longo do Gótico clássico, eram vistos como repugnantes e assustadores.

De acordo com Spooner (2017), para entender o Gótico do século XXI é preciso parar de pensar no horror contemporâneo como algo deteriorado, esgotado. O Gótico sempre se adaptou ao tempo em que se encontra, e em todos os momentos foi acusado de ser uma versão mais fraca de seu período anterior. A autora afirma que a literatura de horror se encontra presente hoje por dois motivos: 1) as narrativas são capazes de produzir medo por propósitos ideológicos e; 2) elas propõem a reflexão e interpretação de ansiedades já presentes na sociedade.

É perceptível que muito da narrativa de horror já foi utilizado diversas vezes, com elementos repetidos de formas semelhantes em diversas obras, mas ainda assim é possível considerar equivocada a ideia de que o Gótico não inova no século XXI. O interesse contemporâneo pela mente humana e sua complexidade forneceram às narrativas um novo elemento que chama a atenção do leitor pós-moderno: o trauma.

O trauma como elemento explorado pelo Gótico é valorizado pelos leitores que buscam entretenimento e reflexões acerca do humano. A manifestação do trauma na literatura contemporânea é algo apelativo que fornece uma gama de representações psíquicas e sociais da realidade na ficção (SPOONER, 2017). A ideia do trauma na literatura gótica permite que

⁴⁷ “To live in Gothic times at present means that Gothic loses its older intensity, shedding some allure of darkness, danger, and mystery”.

uma personagem se “divida” em várias, ou seja, uma pessoa com diversos demônios internos a serem combatidos (BRUHM, 2002). O horror, por ser mutável, aceita a contemporaneidade e utiliza os interesses do leitor em suas narrativas, o que permite a sua evolução mesmo após todo o desenvolvimento que sofreu desde a publicação de *O Castelo de Otranto*.

O Gótico sempre teve grande apreço ao ambiente doméstico para o desenvolvimento de suas obras, sejam tais locais os grandes castelos monárquicos ou as pequenas casas de bairros quaisquer. Assim, a ameaça encontrada dentro das residências das histórias de horror deve ser combatida para que a paz seja restaurada no ambiente familiar (NG, 2015). No Gótico clássico, tais ameaças, em sua maior parte, eram estrangeiras, como em *Drácula* e *Carmilla* (1871), de Sheridan Le Fanu (1814-1873), onde os vampiros não fazem parte da realidade da família a ser assombrada. Já no Gótico contemporâneo, no contexto pós-moderno, o ser que causará destruição é (muitas vezes) proveniente da própria dinâmica familiar ou de cada uma das personagens individualmente.

O Gótico, ao conectar-se à Psicologia, passa a abarcar uma multiplicidade de temas tão complexos quanto a mente humana. A relação que o horror estabelece com outras áreas do conhecimento é uma forma de expandir seu próprio escopo de temas a serem abordados, o que enriquece a ficção e não a torna limitada. A seguir, apresentaremos teorias pertinentes aos estudos da psicodinâmicos para, posteriormente, realizarmos a interpretação de *O Iluminado* através de uma visão capaz de relacionar o Gótico às pesquisas sobre a mente humana.

2 O GÓTICO E A PSICOLOGIA

Neste capítulo, abordaremos temas próprios dos estudos da mente humana e que adentrarão os campos da Psicologia, da Psicanálise e da Psiquiatria. Assim, consideramos importante uma diferenciação entre esses três termos antes da exposição de definições próprias de tais áreas.

De acordo com Costa Leitão (2009), a Psicologia estuda o comportamento humano, a forma como as pessoas agem em determinadas situações e o porque de terem determinadas características de personalidade. Com técnicas de psicoterapia, o terapeuta é capaz de trabalhar com o paciente de forma que o indivíduo se compreenda melhor e tenha maior conhecimento de si. Já a Psicanálise, por outro lado, tem total foco no inconsciente, como pesquisado por Sigmund Freud, e foca em todos os elementos que não estão tão expostos ao ego, como traumas e pavores.

A Psiquiatria está conectada às ciências biológicas mais que às comportamentais. É ela que trabalha com a análise e diagnóstico de psicopatologias, sejam elas consequências de uma reação química do corpo humano ou de processos inconscientes do cérebro (LEITÃO, 2009). Os psiquiatras são profissionais médicos especializados em Psiquiatria, o que lhes permite prescrever remédios para o tratamento de psicopatologias e interpretar patologias como “anomalias fisiológicas do cérebro” (POMERANTZ, 2008). A Neurologia, assim como a Psiquiatria, estudará as patologias como consequência de processos biológicos, mas com maior foco no sistema nervoso, na totalidade do cérebro humano, utilizando exames que envolvem “mapeamentos mentais, eletroencefalogramas, tomografias computadorizadas, entre outros recursos” (LEITÃO, 2009, p. 13).

2.1 THE UNCANNY, DE SIGMUND FREUD (1919)

Como afirmado anteriormente, a literatura de horror contemporânea está conectada aos estudos da mente humana. Diversas narrativas de horror foram utilizadas por Freud (1919) para a exemplificação do termo “*uncanny*”⁴⁸, este que é bastante importante para o estudo do Gótico em viés psicológico. Aqui, estabeleceremos relações entre obras de horror contemporâneas (dentre elas uma produção cinematográfica) e o texto “The Uncanny”, de Freud.

⁴⁸ Em português, a palavra “uncanny” significa “estranho”, “misterioso”. Aqui, optamos por utilizar o termo em inglês e em alemão, uma vez que assim é mais fácil a referência ao estudo de Freud.

O “*uncanny*”, tradução direta do alemão para o inglês da palavra “*unheimlich*”, é identificado naquilo que é esteticamente horrendo e pode causar medo. Ele nos remete a algo que já foi familiar, mas que agora é capaz de provocar estranhamento. A palavra *heimlich* pode significar “lar”, algo bom, e o prefixo “un” a muda para expressar o oposto (FREUD, 1919).

Em uma narrativa de horror, o *uncanny* encontra-se em todos os momentos em que o perigo está presente. O estranhamento perante o desconhecido que, provavelmente, é capaz de causar desespero e sofrimento, torna o Gótico grande fonte de análise de tal estudo de Freud. Uma porta que é aberta lentamente enquanto barulho sai de suas dobradiças, ou já a presença do assassino no quarto escuro são elementos vistos como o *uncanny* na ficção.

Após analisar *The Sand-man*, de E. T. A. Hoffmann⁴⁹, Freud (1919) diz que o autor é capaz de levar os leitores a questionamentos acerca do que há na narrativa, se os acontecimentos são “reais” no ambiente fictício ou se são projeções mentais do protagonista. Mesmo assim, se os apreciadores da ficção estão dispostos a entrar na história, então os novos elementos *uncanny* devem ser considerados reais. Aqui, é identificável a ideia de que a ficção necessita da suspensão voluntária da descrença⁵⁰ para que diversos momentos do texto não sejam vistos inteiramente de forma racional, mas com o auxílio da imaginação do leitor. Com isso, se o leitor de uma obra Gótica não ver o *uncanny* como parte da narrativa a ser considerada “real”, ele não está completamente imerso na obra, o que altera sua credulidade no estranho e prejudica sua percepção da ficção como real no universo literário⁵¹.

Ao citar Otto Rank, Freud foca na ideia de que o humano tem uma relação com o “duplo” nas histórias do *uncanny*, relações com algo que o multiplica e que pode tomar diversas formas, como a “alma” ou o reflexo no espelho. Isso seria uma forma de “preservação contra a extinção” (1919, p. 9)⁵², algo até mesmo egocêntrico. O “duplo” está conectado a uma ideia narcisista do próprio ser humano, em uma necessidade de se expandir

⁴⁹ Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann (1776-1822). Acesso completo ao conto em <http://art3idea.psu.edu/metalepsis/texts/sandman.pdf>.

⁵⁰ Termo utilizado por Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) como referência ao ato de “desprender-se” do pensamento racional e inserir-se na narrativa literária o máximo possível. Para maiores informações, acessar <http://www.public-library.uk/ebooks/14/98.pdf>.

⁵¹ É importante dizer que as noções de *uncanny* estão presentes na sociedade não apenas no estranhamento da presença do sobrenatural literário, mas também na identificação de condições humanas que, de alguma forma, se associam ao que antes era conectado ao vampiro (alergia a raios solares, necessidade de transfusão de sangue) e ao lobisomem (excesso de pelos no corpo). Para maiores informações, ver NOLL, Richard. **Vampires, Werewolves and Demons: Twentieth Century Reports in the Psychiatric Literature**. New York: Brunner/Mazel, 1992; EGAN, Jacqueline Nardi; LIEBMANN-SMITH, Joan. **Escute seu Corpo**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2008.

⁵² “Preservation against extinction”.

através de diferentes meios. Na ficção, tal expansão está na telepatia, nos espíritos e nas projeções do homem, o que é bastante comum no Gótico.

Em *A Estrada da Noite*, Joe Hill (2010) desenvolve a narrativa com foco na personagem Judas Coye, um músico que coleciona objetos “macabros”, como uma corda de enforcamento e uma fita *snuff*⁵³. Ao adquirir em um leilão o paletó de um homem já falecido, Coye começa a ser assombrado pelo espírito do antigo dono da roupa, este que está conectado à peça, e a “possessão” do vestuário é como o “duplo” se encontra na história: ao recusar-se a deixar o mundo dos vivos completamente, o espírito no paletó está projetando a sua imagem em um outro ser material que não é o corpo humano, o que afasta o morto do completo esquecimento e lhe permite experienciar uma “vida” maior. Em narrativas mais realistas, a expansão humana se dá através de fotos, vídeos e reflexos em espelhos; na ficção Gótica, esses elementos também são encontrados, mas com foco no estranhamento provocado pelo horror, o que também é percebido em narrativas com possessão de matéria (animada ou não).

O *uncanny* também está na ideia da repetição-compulsiva, ou seja, na fixação por um número, figura ou algo similar que é repetido continuamente (FREUD, 1919). Isso também ocorre com coincidências, por exemplo quando, ao longo de um dia, uma pessoa se depara com o mesmo número em diferentes momentos. Talvez, tais coincidências deixam de ser simplesmente peculiares e tornam-se uma verdadeira preocupação quando quem as presencia começa a pensar que tudo aquilo pode ter um sentido real, intencional.

No filme *O Chamado*⁵⁴, de Gore Verbinski (2003), após assistir a uma fita VHS amaldiçoada, uma jornalista começa a ter percepções estranhas acerca do que a circunda. No vídeo, por exemplo, há a presença de uma escada móvel e de uma forma circular que tem grande significado para a história. A protagonista do filme, após assistir ao vídeo, tem sensações estranhas ao ver uma escada de mão aleatoriamente na rua, além de estar a todo tempo envolta por objetos circulares quase que imperceptíveis. A série de coincidências provoca aflições por sua conexão ao *uncanny*, e isso altera não apenas o humor das personagens da ficção, como também de quem a aprecia.

O *uncanny* está além do grotesco. O estranhamento pode vir, também, de tudo que pode ser diferente do que determinada pessoa está acostumada quando inserida em situações específicas. A ideia de entrar em um estabelecimento onde é proibida a entrada de animais e

⁵³ *Snuff*, “apagar”, é um termo em inglês utilizado para se referir ao sopro dado para apagar velas. Uma “fita *snuff*” é caracterizada por abrigar um vídeo que contem cenas de assassinatos reais, onde pessoas são “apagadas”. O filme *Tesis – Morte ao Vivo*, de Alejandro Amenábar (1996), é uma obra de horror/suspense que explica, através da ficção, como a ideia dos “filmes *snuff*” é capaz de despertar a curiosidade humana.

⁵⁴ O filme é uma adaptação cinematográfica estado-unidense do romance *Ringu*, de Koji Suzuki (1991). Também há uma versão japonesa do filme, dirigida por Hideo Nakata e lançada em 1998.

encontrar um cachorro pode ser *uncanny*. As percepções do que é estranho são variadas e, além disso, podem resultar de atos que não deveriam ser compreendidos, mas que se tornaram peculiares com o passar dos anos.

[...] se a teoria psicanalítica estiver correta ao afirmar que todos os afetos emocionais, independentemente de suas qualidades, são transformados pela repressão em ansiedade mórbida, então entre tais casos de ansiedade deve haver uma classe na qual a ansiedade pode ser exposta como oriunda de algo reprimido que recorre. Essa classe de ansiedade mórbida seria, então, nada mais do que é o estranho (*uncanny*)⁵⁵, não importa se originalmente gerou ameaça ou alguma outra emoção (FREUD, 1919, p. 13)⁵⁶.

Em *A Coisa*, Stephen King (2014) apresenta a personagem Eddie Kaspbrak, um garoto superprotegido pela mãe que sempre acredita que o filho contrairá doenças (além de agravar as que já “possui”). Conforme os anos passam, ao tornar-se um adulto, Eddie continua acreditando que tem diversas doenças, e estar de volta em contato com um monstro de sua infância o faz pensar em sua saúde e em como ele carrega todas as repressões da figura materna. O afeto que ele possui pelos amigos e pela mãe são continuamente acompanhados pelas preocupações que o garoto carrega, o que torna várias de suas atividades “comuns” grandes momentos de ansiedade *uncanny*.

A morte é considerada *uncanny* pela humanidade de forma geral, uma vez que representa um mistério. Nas narrativas de horror, a volta à vida é vista como um estranhamento intrínseco a outro (a morte). Talvez, a morte seja o tópico mais explorado pelo Gótico contemporâneo, uma vez que o medo do grotesco tem nela a maior preocupação que o humano pode sentir. São diversas as narrativas em que as personagens querem fugir de determinadas situações com o único objetivo de escapar da morte, e isso se estende a outro patamar com a inserção da “vida após a morte” no horror literário.

Em *A Noite dos Mortos Vivos*, de John Russo (2014), pessoas voltam à vida na forma de zumbis devoradores de humanos. Aqui, o *uncanny* não está apenas no medo de morrer, mas no pavor de tornar-se uma criatura incapaz de pensar após passar pelo que seria o maior medo humano. Assim, dois mistérios se juntam e tornam o Gótico ainda mais rico nas sensações que provoca.

No Gótico, a volta ao local que antes era o “lar” pode causar grandes incômodos, uma vez que eles são capazes de despertar lembranças de um passado doloroso. Freud (1919)

⁵⁵ Observação nossa em parêntesis.

⁵⁶ “[...] if psychoanalytic theory is correct in maintaining that every emotional affect, whatever its quality, is transformed by repression into morbid anxiety, then among such cases of anxiety there must be a class in which the anxiety can be shown to come from something repressed which recurs. This class of morbid anxiety would then be no other than what is uncanny, irrespective of whether it originally aroused dread or some other affect”.

explica que, ao atender pacientes do sexo masculino, muitos deles levantam o discurso de que o órgão genital feminino causa estranhamento e confusão. Com isso, é perceptível como o local que um dia foi extremamente familiar ao ser humano (durante o período de gestação) passa a ser misterioso conforme os anos se esvaem. Em *Objetos Cortantes*, Gillian Flynn (2015) constrói uma narrativa onde o foco está em uma jornalista que volta a sua cidade natal para escrever sobre um crime. A volta às “origens” causa estranhamento, intensifica traumas oriundos do passado e desperta diversos sentimentos na personagem. Dessa forma, pode-se observar que o que já foi familiar torna-se peculiar após o passar dos anos, e a percepção do *uncanny* varia de acordo com as personagens e com a narrativa.

O *uncanny* na ficção aglomera mais elementos que na realidade, uma vez que o/a escritor/a tem poder sobre o texto. A imaginação humana tem mais elementos *uncanny* do que a realidade em si, e isso enriquece as histórias com elementos sobrenaturais. Porém, se a ficção tiver como plano uma realidade completamente adaptada ao *uncanny*, onde o estranho é tido como natural em uma dimensão específica, então os efeitos do *unheimlich* serão diferentes, talvez nulos. Dessa forma, não é possível comparar os efeitos de estranhamento presentes em obras como *O Evangelho de Sangue*, de Clive Barker (2016), e *Drácula*, de Bram Stoker, uma vez que a primeira já possui elementos sobrenaturais e *uncanny* desde o início da narrativa, enquanto a segunda constrói um ambiente “comum” que é invadido pelo estranho ao longo da história.

O Gótico está em um constante processo que mostra como diversas preocupações do humano adulto são, na verdade, sentimentos construídos na infância e que nunca foram embora. “Em relação ao silêncio, à solidão e à escuridão, podemos apenas dizer que realmente são elementos na produção da infantil ansiedade mórbida da qual a maioria dos seres humanos nunca se tornaram realmente livres” (FREUD, 1919, p. 20)⁵⁷. Os três elementos citados por Freud estão presentes em praticamente todas as narrativas de horror: o silêncio é essencial para a criação do suspense, este que é acompanhado pela figura sozinha da protagonista em algum local com pouca ou nenhuma iluminação. A combinação desses é bastante utilizada, capaz de relembrar os medos da infância (“andar no escuro”, silêncio em casa, dormir sozinho/a no quarto).

A obra *A Coisa* é dividida em duas partes: na primeira, as personagens protagonistas são crianças e precisam derrotar uma entidade maligna, enquanto na segunda eles são adultos

⁵⁷ “Concerning the factors of silence, solitude and darkness, we can only say that they are actually elements in the production of that infantile morbid anxiety from which the majority of human beings have never become quite free”.

e precisam encarar a volta de tal criatura. A volta da “Coisa” faz com que todos tenham lembranças horrendas do que houve no passado, e isso provoca preocupações em cada um deles, principalmente em Richie Tozier, este que comete suicídio apenas ao pensar na ideia de que a Coisa tenha voltado para assombrá-lo. Logo, além da ansiedade provocada pelos elementos “comuns” do medo na infância (silêncio, solidão e escuridão), diversas outras preocupações são retomadas na idade adulta (dependendo do histórico de cada pessoa), e o Gótico trabalha com tais ansiedades através da retomada de ciclos mal resolvidos na infância e que continuam abertos até a formação do adulto. A volta da Coisa não é apenas algo físico, mas uma forma que as personagens encontram de combater seus medos que não foram completamente destruídos quando eram crianças.

De acordo com Botting (2008), após os estudos de Freud acerca do *uncanny*, a forma como elementos góticos (fantasmas, demônios...) eram vistos sofreu uma grande mudança. O que antes era explicado apenas por um viés religioso e exotérico passou a ter também uma nova vertente de análise. “Fantasmas e monstros se tornaram efeitos de processos e distúrbios mentais, efeitos de alucinação, desilusão e delírio, ao invés de ‘verdadeiras’ entidades sobrenaturais. O irreal sai de um local extrínseco à mente para assombrá-la de dentro” (BOTTING, 2008, p. 106)⁵⁸. Hoje, é complicado estudar o Gótico literário sem levar em consideração as ideias de “The Uncanny” (1919). Os seres sobrenaturais tomaram uma nova proporção: mantiveram suas conexões religiosas, mas foram repaginados tanto nos estudos da Psicologia como nas representações literárias. A não-exclusão da religião é importante para o Gótico, uma vez que o medo está presente em diversos textos (cristãos ou não) que permeiam a espiritualidade humana. Assim, é possível estabelecer um paralelo entre a literatura de horror antes e depois do texto de Freud, o que traça uma linha entre as narrativas Góticas e separa as clássicas das contemporâneas.

2.2 PSICOPATOLOGIAS: DEFINIÇÕES E EXEMPLIFICAÇÕES NA FICÇÃO GÓTICA

A Psicopatologia é a ciência que trabalha com a identificação e interpretação das mais diversas patologias que acometem a mente humana (FONSECA, 1997). Clinicamente, psicopatologias são transtornos mentais que podem estar acompanhadas por ansiedade, depressão, dificuldades cognitivas e “sintomas de funcionamento corporal que não vêm de doenças médicas conhecidas” (FÁBREGA, 2002, p. 3). De forma mais “coloquial”, elas são

⁵⁸ “Ghosts and monsters become effects of mental processes and disturbances, effects of hallucination, delusion or delirium, rather than ‘actual’ supernatural entities. The unreal moves from a location outside the mind to haunt it from within”.

“doenças mentais” (HOOPER et. al, 2014, p. 2), condições que influenciam negativamente o comportamento humano e podem ser refletidas em alterações de humor e personalidade em meio social (FÁBREGA, 2002).

De acordo com Freud, sintomas de transtornos mentais são sinais de uma vontade do inconsciente que sempre esteve reprimida, ou seja, consequências de repreensões. Assim, a satisfação procurada pelas forças do inconsciente é transformada em “desprazer” pela repreensão sofrida pela mente humana (FREUD, 1976, p. 28).

A identificação de transtornos mentais deve ser realizada de acordo com o contexto cultural em que a análise ocorre. Se os transtornos são comportamentos fora do padrão, então é necessário perceber qual é o “comum” do ambiente em que a pessoa considerada adoecida está (AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION, 2014). Mesmo que muitas vezes exista um “normal” esperado da maior parte das pessoas, a cultura social e íntima (familiar) de cada um é o que determinará o comportamento padrão do indivíduo, e isso deve ser levado em consideração antes de qualquer diagnóstico clínico de psicopatologias.

A origem das psicopatologias é bastante pesquisada por acadêmicos. Atualmente, a existência de transtornos comportamentais é vista como decorrente de processos neurológicos, o que torna a Neurociência bastante próxima à Psicologia na identificação de transtornos mentais (FÁBREGA, 2002). Mesmo com a perspectiva biológica, a consideração da cultura em que o indivíduo está inserido continua sendo importante para a interpretação das desordens, o que divide muitos estudos acerca da saúde mental e provoca reflexões que envolvem a Neurociência e a Antropologia.

Aqueles que se dedicam ao estudo da Psicopatologia devem ter em mente que “o homem é um ser social por excelência e o ambiente em que cresceu o influencia de forma decisiva” (MONEDERO, 1978, p. 567)⁵⁹. Por estar conectada ao meio cultural em que se encontra, a “psicopatologia não aparece simplesmente em um grupo social sem causar alarme”⁶⁰ (FÁBREGA, 2002, p. 5). Aqui, a surpresa que uma determinada comunidade pode ter com o comportamento atípico de um de seus membros é completamente passível de análise até mesmo pela definição de *uncanny* de Freud, uma vez que o indivíduo causa estranhamento em meio ao “comum”.

⁵⁹ “El hombre es un ser social por excelencia y el medio ambiente donde madura tiene que influirle de una forma decisiva”.

⁶⁰ “Psychopathology does not just appear in a social group without warning”.

O DSM-5⁶¹ (AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. 2014) diz que, em uma perspectiva profissional, o diagnóstico de psicopatologias deve ser realizado após um estudo cauteloso do indivíduo por meio de sessões em clínica (psicoterapia, psicanálise), sendo a identificação de transtornos algo que não caracteriza obrigatoriamente a necessidade de tratamento específico para determinada psicopatologia. Os sintomas e a forma como eles afetam a vida de quem os experimenta formam complexidades, e isso exige um trabalho clínico meticuloso para a identificação de possíveis formas de intervenção terapêutica.

Psicopatologias são comumente vistas como tabus, o que leva a sociedade a julgar as atitudes dos indivíduos adoecidos como excentricidades. Mesmo que o diferente seja algo que constantemente recebe uma imagem negativa, a trajetória de vida e os atos de quem vivencia alguma psicopatologia possuem uma significação única, original, e não uma versão exasperada do que seria a normalidade (DALGALARRONDO, 2019).

De acordo com Horácio Fábrega (2002), em uma perspectiva clínico-cultural, as pessoas estão propensas a desenvolver transtornos mentais em qualquer momento da vida, e eles podem ter origens e tratamentos diversos, além de associados à idade do indivíduo, ao local onde vive e como é a sociedade que o circunda. Em clínica, o psicopatologista trabalha com o paciente na intenção de descobrir a origem do transtorno, o que poderá resultar em alívio e melhoria do quadro do paciente.

Experiências pessoais ao longo da vida com cuidadores, amigos, colegas de trabalho, e membros da família podem contribuir para diferentes psicopatologias, assim como às propriedades materiais e funções da constituição física do indivíduo e, especialmente, ao sistema nervoso central (FÁBREGA, 2002, p. 42).⁶²

Junto a essa ideia interacionista das origens da psicopatologia, a visão clínico-cultural também considera importante o fator hereditariedade para a análise desse tema, como uma propensão genética ao desenvolvimento de transtornos mentais que podem ser iniciados em algum momento de maior “turbulência” emocional do indivíduo. Tal desequilíbrio pode ocorrer também durante a fase embrionária, e no futuro o choque emocional, independente do momento em que ocorreu, poderá causar alterações nas funções cerebrais e/ou comportamentais (FÁBREGA, 2002).

Psicopatologias também são estudadas de forma evolucionista, ou seja, com base em conexões lógicas entre genes, características químico-cerebrais e fatores da evolução humana

⁶¹ Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais.

⁶² “Personal experiences with caretakers, peers, work mates, and family members throughout the life span can contribute to varieties of psychopathology, as can the material properties and functions of the individual’s physical constitution and, especially, that of the central nervous system”.

que praticamente excluem o interacionismo prezado pela visão clínico-cultural dos transtornos mentais. Neste trabalho pretendemos focar nas relações do indivíduo com psicopatologia no meio social e em como seus aspectos culturais são expressos na Literatura Gótica, o que não requer maior aprofundamento nas questões biológicas do desenvolvimento dos transtornos⁶³.

Para a Psicopatologia, os transtornos devem ser observados de forma completa, onde cada um dos sintomas apresentados pelo indivíduo são cuidadosamente analisados. Seriam desnecessários os estudos psicopatológicos se os sintomas de cada patologia fossem tratados da mesma forma: as alucinações experienciadas na esquizofrenia não são as mesmas provenientes do consumo de drogas (MONEDERO, 1978). Os sintomas são característicos em cada indivíduo, e o desenvolvimento dos transtornos pode ocorrer com qualquer pessoa.

Dentre os transtornos reconhecidos pela Psicopatologia estão o transtorno obsessivo-compulsivo, esquizofrenia, transtorno pós-traumático, transtorno bipolar, entre outros⁶⁴. Neste trabalho daremos foco aos que possuem sintomas mais conectados ao que pode ser observado em personagens da Literatura Gótica. É claro que, uma vez que o Gótico é um gênero literário mutável, poderemos encontrar todos os transtornos ao longo de diversas obras de horror, mas daremos atenção especial aos que, posteriormente, poderão ser mais interessantes para a interpretação de *O Iluminado*.

2.2.1 Esquizofrenia

De acordo com Freud (1923), a psicose é o resultado do conflito traçado entre o ego e o extrínseco. O autor diz que o mundo pode reger o ego⁶⁵ de duas formas: na primeira, novas percepções são continuamente apresentadas, enquanto na outra uma seção do ego é formada por lembranças e percepções passadas que o dominam. A origem da psicose está em alguma frustração por desejos da infância que não se tornaram realidade, vontades reprimidas, e quando o ego é liquidado pelas repreensões do inconsciente acontece a “fuga” da realidade⁶⁶.

A psicose é a alteração da personalidade, seja por deixá-la desorganizada ou mudar a sua forma (CHALUB, 1976). A falta de noção da realidade é a consequência da psicose,

⁶³ Para maiores informações acerca da perspectiva evolucionista dos transtornos mentais, ver FÁBREGA Jr., Horacio. **Origins of Psychopathology: The Phylogenetic and Cultural Basis of Mental Illness**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2002, p. 43-54.

⁶⁴ Para um maior esclarecimento acerca da lista de transtornos, ver BARLOW, David H.. **Transtornos Psicológicos: Tratamento passo a passo**. Porto Alegre: Artmed, 2010.

⁶⁵ “Organização coerente de processos mentais” (FREUD, 2018, p. 6).

⁶⁶ Para maiores informações acerca da psicose, ver GUERRA, Andrea M. C.. **A Psicose**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

independentemente de como tenha sido a mudança na estrutura de personalidade. A ideia de psicose levanta o questionamento sobre o que pode ou não ser considerado “normal”, o que se estende às discussões acerca de psicopatologias de forma geral. Enquanto a normalidade é caracterizada por uma série de comportamentos esperados de determinado indivíduo, o anormal é a presença de ações questionáveis pela maioria “normal” (BUSS, 1968). A psicose, ainda um tabu no século XXI, apresenta o inconsciente se sobrepondo ao consciente, o que é capaz de provocar reações preocupantes tanto para quem as sofre quanto para aqueles que observam. Em um resumo geral, as psicoses são “distúrbios da personalidade como um todo” (FRAYZE-PEREIRA, 2002, p.18).

Considerada “a principal forma de psicose” (DALGALARRONDO, 2019, p. 328), a esquizofrenia é um transtorno grave, caracterizado por ter como sintomas alucinações e delírios, além de descontrole na organização dos pensamentos (TARRIER, 2009). As alucinações costumam ser auditivas, onde o indivíduo afirma escutar vozes que estão apenas em sua mente, além de delírios que influenciam suas capacidades de percepção e interpretação de diversas situações. De acordo com Nicholas Tarrier (2009), a pessoa que sofre de esquizofrenia pode acreditar que está sendo perseguida por outra, controlada, além de ser constantemente “atormentada” pela depressão e pela ansiedade (TAMMIGA et al., 2009).

Historicamente, a esquizofrenia foi/é bastante associada à ideia de loucura, insanidade, por apresentar um conjunto de sintomas mal interpretados pela sociedade (FIRST; TASMAN, 2006). Por isso, essa psicopatologia foi marginalizada (assim como tantas outras) como algo temível, um tabu que carrega noções antiquadas até hoje.

Chamados de “sintomas positivos” (TARRIER, 2009, p. 464), os transtornos do pensamento resultam em uma má utilização da linguagem, além de estarem junto às alucinações e delírios neste grupo, representando alterações na mente que incluem exageros ou disfunções. Os “sintomas negativos” também estão na esquizofrenia, e representam modificações no funcionamento cerebral, estas que incluem “restrições na gama ou na intensidade das emoções, na fluência e na produtividade do pensamento e da linguagem e no desencadear do comportamento” (TARRIER, 2009, p. 464).

Citando Kurt Schneider, Paulo Dalgarrondo (2019) expõe os sintomas mais evidentes da esquizofrenia, considerados “transtornos de primeira ordem” (p. 328):

- Percepção delirante: as percepções comuns recebem uma nova perspectiva, o que caracteriza o delírio do indivíduo;
- Alucinações auditivas: o enfermo escuta vozes que o comandam;
- Eco do pensamento: audição dos pensamentos enquanto são pensados;

- Difusão do pensamento: o indivíduo acredita que, ao pensar, seus pensamentos estão sendo escutados por outras pessoas;
- Roubo do pensamento: ideia de que os pensamentos estão sendo roubados da mente;
- Vivências de influência na esfera corporal ou ideativa: na primeira, acredita-se que uma força exterior está exercendo influência sobre o corpo, o que altera seus trabalhos, enquanto a segunda está conectada à influência que os pensamentos recebem de fora.

Os sintomas acima estão conectados à forma como o Eu (indivíduo com psicopatologia) se relaciona com o mundo, ou seja, nas proporções em que o que está “fora” influencia a mente da pessoa adoecida (DALGALARRONDO, 2019), onde há a ideia de que não há privacidade. Já os sintomas de segunda ordem não são tão necessários para a identificação da esquizofrenia, mas são importantes para o tratamento se a psicopatologia tiver sido anteriormente identificada, sendo eles “perplexidade, alterações de sensopercepção [...], vivências de influência no campo dos sentimentos, impulsos ou vontade, vivência de empobrecimento afetivo, intuição delirante e alterações do ânimo de colorido depressivo ou maniatiforme” (DALGALARRONDO, 2019, p. 329).

De acordo com Nicholas Tarrier (2010), os sintomas da esquizofrenia podem ser psicológicos, psicossociais e sociais. Dentre eles, há características que são consideradas comuns aos indivíduos que não apresentam psicopatologias, mas, quando adicionadas ao quadro clínico, produzem preocupação pelos seus fatores agravantes ao estado do indivíduo. O abuso no consumo de bebidas alcoólicas, por exemplo, é um dos fatores psicológicos capazes de comprometer a melhora da pessoa com esquizofrenia. Em âmbito social, o desemprego e a marginalização social (em relações interpessoais ou até mesmo na localização da moradia) são pontos importantes a serem considerados na totalidade do transtorno, uma vez que, como já explicado anteriormente, a análise do meio em que o indivíduo está inserido é imprescindível para a compreensão do transtorno mental em suas especificidades.

2.2.2 Transtorno esquizofreniforme e transtorno psicótico breve

De acordo com o DSM-5 (2014), assim como a esquizofrenia, o transtorno esquizofreniforme é caracterizado pelos sintomas delírio, alucinações (em sua maioria, auditivas), bagunça no discurso, desorganização comportamental e diferenças nas expressões de emoções. Ao menos um dos três primeiros sintomas descritos devem obrigatoriamente acompanhar o indivíduo com o transtorno, sendo a duração mínima dele(s) de um mês,

enquanto a esquizofrenia tem a duração de no mínimo seis meses. Aqui, deve ser desconsiderada a origem do transtorno como consequência do uso de substâncias químicas.

Os sintomas da esquizofrenia e do transtorno esquizofreniforme são iguais, com diferença em suas durações. Quase semelhante a eles estão os que compõem o transtorno psicótico breve, mas ele não apresenta os “sintomas negativos” caracterizados pela diminuição da expressão de emoções (AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION, 2014). Alucinações, delírios ou desorganização da comunicação são “sintomas-chave” e ao menos um deles deve estar presente no diagnóstico, além de também poder estar presentes confusões nas ações psicomotoras, como catatonia. “Pessoas com transtorno psicótico breve costumam vivenciar turbulência emocional ou grande confusão. Podem apresentar mudanças rápidas de um afeto intenso a outro” (AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION, 2014, p. 95).

É possível observar que os sintomas do transtorno psicótico leve, do transtorno esquizofreniforme e da esquizofrenia estão conectados, mas variam em duração (e, dependendo do caso, em intensidade). O transtorno psicótico breve tem duração de até um mês; o transtorno esquizofreniforme, de um a seis meses; a esquizofrenia, de no mínimo seis meses.

2.2.2.1 Psicose em *O Exorcista*, de William Peter Blatty

“Meu Deus, de que diabos estão *falando*? – Chris alterou-se de repente. – Ela tem agido como uma maluca, como se tivesse dupla personalidade ou algo assim...” (BLATTY, 2013, p.113).

Publicado em 1971, *O Exorcista*, de William Peter Blatty, apresenta a história de Chris MacNeil, uma atriz solteira estado-unidense, e de sua filha, Regan MacNeil, uma adolescente com doze anos de idade. As duas moram juntas em Georgetown, mas temporariamente, já que a cidade é o local onde um filme com a participação de Chris está sendo produzido.

Após um tempo na cidade, e conforme as gravações do filme vão ocorrendo, Regan começa a apresentar comportamentos incomuns a sua personalidade cotidiana, como mau humor intenso, pronúncia de xingamentos e constante indisposição. Após ser levada por sua mãe a um médico e realizar uma série de exames, é detectado que nada de estranho está ocorrendo ao físico da adolescente, e logo a possibilidade de um estudo psiquiátrico do caso é cogitada.

Mesmo com ajuda psiquiátrica, Regan continua apresentando comportamentos grosseiros, mas agora de forma intensa, com a fala de heresias e profanações ao sagrado crucifixo. Logo, a solução restante a Chris é procurar por um exorcista, já que as alternativas

não se provaram eficazes até então. Assim, ela conhece o padre Damien Karras, um homem que está à beira de perder a própria fé e que, além de membro da Igreja Católica, é psiquiatra, e aceita visitar Regan. A partir de então, a narrativa de Blatty expõe a luta entre o racional e o espiritual, descrevendo as atrocidades cometidas e ditas por Regan, a constante confusão mental de Karras em relação às suas crenças e as preocupações constantes de Chris quanto ao que acontece com sua filha.

Por não ser um padre com experiência em exorcismos, Karras necessita da ajuda de um outro membro da Igreja, e é então acompanhado até a casa de Chris por Merrin, um exorcista recém-regresso aos Estados Unidos. Ao realizarem o ritual de exorcismo para expurgar o espírito demoníaco que está na adolescente Regan, padre Merrin falece por consequências de sua condição cardíaca, e o fim do ritual fica ao encargo de Karras, este que percebe que, na verdade, a entidade maligna está atrás de uma alma, e não necessariamente de Regan. Com isso, ele oferece o próprio corpo ao demônio, esse que sai da garota e possui o padre, ao mesmo tempo que ele (Karras) está prestes a pular da janela do quarto da adolescente. Assim, ao final da narrativa, Regan encontra-se livre do espírito maligno, enquanto o corpo possuído de Karras jaz morto na calçada da construção.

A história escrita por Blatty foi inspirada por um caso de 1949, vivenciado por uma família de Maryland, nos Estados Unidos da América. O fato chamou a atenção de Blatty, que tomou alguns de seus elementos para a produção de *O Exorcista*. Posteriormente, a história da família foi documentada na obra *Exorcismo* (1993), de Thomas B. Allen, na qual a vítima da possessão é um garoto de quatorze anos identificado sob o pseudônimo de Robert Mannheim.

O tema “possessão” passou a ser estudado pela psicanálise por estar conectado ao distúrbio de múltiplas personalidades (NOLL, 1992) e até mesmo à epilepsia (TRERHOWAN, 1976). Na obra de Blatty está explícita a forma como a Psicanálise é utilizada nas discussões acerca do tema, uma vez que uma das personagens explica à Chris um pouco da relação que a possessão demoníaca e a psicanálise possuem.

Bem, quando esse tipo de material se torna forte o bastante, ou onde a personalidade da pessoa for desorganizada e fraca, o resultado pode ser uma psicose esquizofrênica. Mas isso não é a mesma coisa que dupla personalidade. Esquizofrenia significa *dilaceramento* da personalidade. Mas onde o material dissociado é forte o suficiente para, de certo modo, se unir e se organizar no subconsciente do indivíduo... Bem, sabe-se que às vezes age de modo independente, como uma personalidade separada. Em outras palavras, assume as funções corporais (BLATTY, 2013, p.128).

Na narrativa de Blatty é evidente a presença da Psicose nas características comportamentais de Regan, mas não é possível dizer que a adolescente estava com esquizofrenia uma vez que o diagnóstico para tal transtorno necessita que os sintomas tenham permanecido por no mínimo seis meses, e a obra se passa em um período de tempo relativamente breve. Além disso, muitos dos sintomas citados anteriormente não são identificáveis com as informações que a obra transmite, pois o foco está mais nas atitudes da adolescente do que nos detalhes da confusão mental experienciadas por ela.

Mesmo sem um processo que proporcione informações de como estava a mente de Regan, é possível inferir que a garota estava passando por um transtorno psicótico breve, uma vez que os sintomas se estenderam por menos de um mês. Além disso, a adolescente não mostrava sinais de restrição do comportamento e de produção da linguagem, ou seja, sintomas negativos, esses que não se encontram no transtorno psicótico breve. Por outro lado, ela expõe mudança comportamental e uma briga interna contra uma personalidade inconsciente externalizada em constantes momentos de delírio.

2.2.3 Neurose: ansiedade e depressão

A neurose é a expressão involuntária causada pela falta de controle do ego (BUSS, 1968). Ela é o resultado da luta entre a excitação e a repressão presentes na mente humana, o que pode acarretar no surgimento de transtornos mentais como a depressão e a ansiedade. Enquanto as psicoses são a alteração da personalidade de forma completa, a neurose age em uma única parte dela, o que não muda as habilidades de pensamento totalmente.

De acordo com Arnold Buss (1968), a ansiedade é o sentimento originado na mente quando o corpo está cheio de excitação, uma tensão que não possui diferenciações. Não há problemas no sentimento em si, mas a falta de controle da tensão causa complicações, e a partir do momento em que o ego não é capaz de “barrar” a excitação, o ser humano começará a sentir pânico.

[...] a primeira e mais básica ansiedade é o medo inconsciente da recorrência de estados traumáticos ou de pânico. Esse é seguido pelo medo da separação, ou seja, a perda do amor de um pai onipotente. Mais adiante na sequência de desenvolvimento está a ocorrência do medo da punição física (ansiedade de castração). As três ansiedades estão presentes em todos, mas são mais intensas em neuróticos (BUSS, 1968, p. 79)⁶⁷.

⁶⁷ “[...] the first and the most basic anxiety is na unconscious fear of the recurrence of traumatic or panic states. This is followed by a fear of separation, that is, loss of the love of the omnipotent parent. Still later in the developmental sequence fear of physical punishment (castration anxiety) occurs. All three anxieties are presente in everyone, but they are more intense in neurotics”.

Mesmo que esteja relacionada ao pânico, a ansiedade aqui descrita não é o mesmo que o medo. Enquanto o que é comumente conhecido como ansiedade é o receio das consequências do descontrole dos próprios impulsos, o medo é a tensão gerada perante a ação de elementos externos (BUSS, 1968)⁶⁸.

O medo, de acordo com a definição acima, é uma manifestação ansiosa, uma forma que a mente encontra para buscar sobrevivência em meio ao perigo. A ansiedade, por outro modo, está presente na personalidade do indivíduo, ele que tem tendência a ser preocupado com diversos tópicos desde a infância e apresenta pessimismo e insegurança em várias situações rotineiras, o que caracteriza a “psicopatia ansiosa” (FONSECA, 1997, p. 413). O medo é o sentimento que se origina perante uma ameaça verdadeira, real, enquanto a ansiedade está conectada à preocupação com algo que não “está ali”, ou que recebe uma importância exagerada e desnecessária (CAMERON; MARGARET, 1951).

O prazer procurado pelo inconsciente, mas que, por algum motivo, foi repreendido, é transformado em desprazer (FREUD, 1976). A exposição do desprazer é provocada a partir de defesas encontradas pela mente com base em situações de desconforto pessoal. Uma pessoa com alguma fobia, por exemplo, ao ver o objeto que lhe causa pavor passará por diversas tentativas de fuga, como não olhar em direção ao objeto e/ou virar o rosto e o corpo, o que lhe dará maior sensação de segurança (FREUD, 1976), já que a sua concentração começa a ter um novo foco. Já em relação à ansiedade psicótica, o ego para de estar fixado ao que deve ser reprimido e foca na sensação de desprazer que vêm da repressão, o que provoca a liberação dela (sensação de desprazer) e causa ansiedade.

De acordo com Dalgarrondo (2008), as síndromes ansiosas podem ser divididas em dois grupos: o primeiro é chamado de ansiedade generalizada, conhecido por apresentar sintomas ansiosos (irritação, desconforto, nervosismo) de forma constante, no período mínimo de seis meses; já o outro, chamado de transtorno do pânico, é caracterizado por apresentar fortes momentos de instabilidade e que acontecem de forma repentina, onde “ocorre importante descarga do sistema nervoso autônomo” (p. 305). Os “ataques de pânico”, como são conhecidas as crises desse último grupo, são mais frequentes em mulheres, com maior apresentação no período que vai entre a puberdade e a terceira década de vida (LEITÃO, 2002); costumam estar baseados em uma ideia de “luta-fuga” (BARLOW; CRASKE, 2010, p. 14), na qual a pessoa que está sofrendo o ataque quer fugir mais do que pretende “lutar” contra a situação, e ir contra essa dúvida de “ir ou ficar” é o que aumenta a

⁶⁸ Buss realiza uma diferenciação entre “medo” e “ansiedade” em seu texto. Ele chama o primeiro de “ansiedade real”, enquanto a segunda é a “ansiedade neurótica” (1968, p. 79).

excitação da mente e desencadeia a crise. Tal reação costuma ocorrer em momentos de perigo de morte e de chacota em público, por exemplo. Norman Cameron e Ann Margaret (1951) dizem que são quatro os momentos mais propícios ao desenvolvimento de reações ansiosas: quando há a impossibilidade de fuga, quando há considerável medo de uma futura punição, quando houve (ou poderá haver) privação de apoio sentimental e quando não é possível perseverar em uma situação de abstinência.

A repressão é a forma de defesa mais “significante” encontrada pela mente para controlar os desejos do inconsciente. Uma vez que o processo de defesa é bastante cansativo, o indivíduo que se encontra em tal situação fica sem energias para realizar ações, o que caracteriza a depressão (BUSS, 1968). Sensações de inferioridade são elementos-chave para o desencadeamento da depressão, estando relacionados a não-identificação da falta de energia mental para viver a rotina “comum” e da falha da defesa prestada pelo ego contra a ansiedade. Outra explicação para a sensação de incapacidade provém da castração no complexo de Édipo, ou seja, a repreensão da sexualidade na infância fez com que o “fracasso” se estendesse a outros pontos e permanecesse presente ao longo do crescimento do ser humano (BUSS, 1968).

O termo “depressão” é bastante utilizado como referência a um sentimento de tristeza que não está no escopo dos transtornos mentais. Aqui, as pessoas utilizam a frase “estou deprimido/a” para dizer que o humor está mais voltado à tristeza que o comum, mas que não significa que é a depressão oriunda da neurose (AFFORD; BECK, 2009). Ainda no campo da semiologia da palavra “depressão”, ela pode se referir a um sintoma de alguma psicopatologia específica ou aparecer como um sintoma de alguma doença com base orgânica, como “paresia geral e ou aterosclerose cerebral” (AFFORD; BECK, 2009, p. 9).

O transtorno depressivo, ao contrário da comum mudança de humor para uma tristeza mais forte que o comum, é um processo complexo que precisa de acompanhamento clínico:

Os transtornos depressivos incluem maior desordem depressiva e persistente. Um verdadeiro transtorno depressivo é definido por um ou maiores episódios depressivos. Tais episódios incluem duas semanas de humor depressivo ou perda de interesse, junto a pelo menos quatro sintomas depressivos adicionais (AFFORD; BECK, 2009, p. 9)⁶⁹.

Os sintomas citados acima incluem alteração de humor, autodepreciação, sensação de culpa, transtornos alimentares, diminuição do ritmo de produção física ou intelectual,

⁶⁹ “The depressive disorders include major depressive disorder and dysthymic disorder. Major depressive disorder is defined by one or more major depressive episodes. Such episodes include 2 weeks of depressed mood or loss of interest, along with a minimum of four additional depression symptoms”.

dificuldades para dormir e no estímulo da libido (AFFORD; BECK, 2009). Logo, é perceptível que mesmo que a depressão esteja conectada à mudança de humor, seus sintomas não se limitam à vivência da sensação de tristeza.

De acordo com James Coyne (1985), a depressão apresenta quatro tipos de sintomas que são importantes para o reconhecimento do estado do indivíduo, e eles podem ser emocionais, motivacionais, vegetativos e cognitivos. O primeiro está conectado ao humor, à forma como a pessoa não fica apenas triste, como também é capaz de produzir irritação e desconforto, desenvolvendo uma ansiedade incômoda que pode se estender às suas relações interpessoais através de hostilidades com o outro. Quanto aos aspectos motivacionais, a pessoa com depressão pode ter sua falta de proatividade confundida com “birra”, ou até mesmo com preguiça, uma visão errônea da situação. Tais sintomas, quando mais graves, podem causar lentidão psicomotora, o que caracteriza alteração física a um fenômeno mental.

Já os sintomas vegetativos estão relacionados ao cansaço físico e mental do indivíduo (COYNE, 1985), estando eles também conectados às dificuldades para dormir. As pessoas com depressão, geralmente, apresentam perda de apetite e diminuição da libido, elementos associados à sensação fatídica do ser. Por fim, os sintomas cognitivos estão nas consequências da visão autodepreciativa, o que faz com que quem esteja com depressão sinta suas capacidades de raciocínio mais lentas que o comum. Aqui, a mente é completamente influenciada pela ideia de que o ser é um fracasso com base em situações negativas que receberam mais atenção do que deviam.

Freud (1985) fala sobre a melancolia, o que é comumente citada em estudos acerca da depressão. O autor a relaciona (a melancolia) ao luto, com base na ideia de que há uma perda que será sentida pelo indivíduo e, conseqüentemente, sofrida. Nesse caso, a perda não está necessariamente conectada à morte de alguém, mas a algum objeto/situação. Com isso, fala-se de uma perda inconsciente, de um objeto indeterminado ou, talvez, até mesmo de algo identificável, mas sem a exposição do elemento perdido dentro daquele objeto.

Com a perda do objeto, o indivíduo foca em experiências negativas e tem momentos de intensa autodepreciação, o que está relacionada à perda de uma parte do ego, aquela que é ocupada pelo objeto amado. Com a falta, o indivíduo desconecta sua libido de todas as lembranças do que foi perdido, o que torna a experiência angustiante (FREUD, 1985) e traz à tona diversas repreensões a si. Mas, ainda que as críticas negativas do paciente estejam relacionadas a ele mesmo, com o tempo, é possível perceber que as mesmas palavras provam-se destinadas a outro ser. Os comentários malévolos mais fortes que a pessoa dirige a ela mesma estão comumente associados ao objeto perdido, e não à pessoa melancólica em si

(FREUD, 1985). “A mulher que lamenta que seu marido está amarrado a uma esposa tão incapaz como ela está, na verdade, acusando o próprio marido de ser incapaz, independente do contexto em que ela diga isso” (FREUD, 1985, p. 53)⁷⁰.

Ao citar Otto Rank, Freud (1985) diz que a fixação por um objeto em específico está relacionada ao narcisismo do ser humano. Quando o direcionamento da raiva a um determinado objeto (este que está conectado ao ego) se depara com diversos empecilhos, a mente tem a tendência a fazer com que a catexia⁷¹ objetual se torne um ato narcisista⁷², uma vez que a escolha do objeto pode ter sido feita narcisicamente de acordo com as especificidades da pessoa melancólica. Com isso, é possível perceber como a melancolia e a depressão são diferentes, mesmo que as duas apareçam em situações com sensações de perda (MENDES et. al, 2014). “Para Freud, a depressão está vinculada a um afeto, sintoma ou estado que envolve tristeza, desgosto, inibição e angústia. Já a melancolia está associada a um estado inconsciente de impossibilidade de elaboração do luto, uma neurose narcísica” (MENDES et al., 2014, p. 428).

2.2.3.1 Ansiedade e depressão em *Carrie, a estranha*, de Stephen King

Anteriormente, utilizamos *Carrie* para uma exemplificação pouco teórica acerca da Psicologia no Gótico contemporâneo. Agora, pretendemos apresentar a obra sob uma ótica analítica da Psicanálise, com maiores explicações em decorrência do conhecimento dos transtornos mentais aqui descritos.

Na obra de King, logo no início, Carrie é apresentada como uma jovem quieta e reprimida que não tem grandes noções acerca do mundo e do próprio corpo. Com a mãe religiosa, a adolescente de dezesseis anos cresceu privada de maiores informações sobre processos naturais do corpo feminino (menstruação) e sobre como lidar com relações interpessoais. À medida em que Margaret White privava a filha das mais diversas informações da vida humana por questões inerentes ao seu fanatismo religioso, Carrie estava em um constante processo de introspecção e descontentamento. Aqui, observamos o desenvolvimento da ansiedade psicótica através da interpretação da luta interna da adolescente, onde ela está constantemente tendo suas vontades “bloqueadas” pela repreensão

⁷⁰ “The women who loudly pitied her husband for being tied to such an incapable wife as herself is really accusing her *husband* of being incapable, in whatever sense she may mean this”.

⁷¹ De acordo com Álvaro Cabral e Eva Nick, a catexia é uma “pulsão canalizada para um objeto específico” (2006, p. 55).

⁷² Aqui, entendamos narcisismo como uma visão humana do próprio corpo como instrumento sexual a ser satisfeito (FREUD, 2013, apud NÄCKE, 1899).

imposta pela mãe. Ao ter seus desejos transformados em desprazer, Carrie começa a ter seus primeiros “acessos” telecinéticos por consequência da tensão que não pode mais ser controlada em sua mente, o que a leva a maiores complicações ao longo da narrativa.

Os sintomas apresentados anteriormente como inerentes à ansiedade generalizada são observados ao longo de toda a narrativa. Carrie está em um constante estado de irritação e desconforto com o que ocorre ao seu redor, e mesmo que a história aconteça em um curto período é possível inferir que tal situação tenha se estendido por mais de seis meses, o tempo mínimo para que os sintomas sejam considerados no diagnóstico da ansiedade. Além disso, a adolescente também tem momentos de ataques de pânico, onde o controle das vontades do inconsciente não é mais possível e provoca a perda do equilíbrio mental.

Sabemos que Carrie deu pelo menos uma demonstração de seu dom na infância, ao viver uma **situação extrema de culpa e tensão**. Sabemos que uma segunda situação desse tipo aconteceu após um incidente desagradável no chuveiro da escola. Algumas pessoas [...] defendem a teoria de que **a manifestação do dom da TC neste ponto tanto foi causada por fatores psicológicos** (ou seja, a reação das outras meninas e da própria Carrie à sua primeira menstruação) **como fisiológicos** (ou seja, o advento da puberdade) (KING, 2013, p. 105-106, grifo nosso).

Como explicitado por Leitão (2012), a maior parte das pessoas que sofrem ataques de pânico são mulheres, em geral em idade que vai da puberdade até os 30, e Carrie se encaixa nesse grupo. Enquanto no primeiro capítulo dessa dissertação nós dissemos que as demonstrações dos poderes de Carrie são momentos de “picos emocionais”, aqui os classificamos como verdadeiros ataques de pânico que vão se intensificando junto ao desenrolar do enredo.

Os ataques de pânico de Carrie estão conectados também às características de “fobia social” (LEITÃO, 2002, p. 14), onde há o medo intenso de participar de momentos constrangedores e humilhantes em público. Ser o centro da situação provoca uma forte ansiedade que, em seguida, poderá evoluir para o ataque de pânico, o que é evidente tanto ao início de *Carrie* quanto ao final.

Ainda no campo das neuroses, as descrições da personalidade de Carrie levam o leitor a perceber como a garota, além de ansiosa, estava depressiva. O constante sentimento de culpa (por desobedecer à mãe e ao Deus cristão) e a frequente autodepreciação são alguns dos sintomas da depressão de Carrie. A partir da interpretação dos quatro tipos de sintomas da depressão (emocionais, motivacionais, vegetativos e cognitivos) apresentados por Coyne (1985), é perceptível que os sintomas emocionais estão presentes ao longo de toda a narrativa na forma do incômodo sentido pela garota e, por mais que Carrie não se apresente como uma adolescente hostil, seus momentos de pânico são agressivos, e através deles ela direciona tal

revolta a outras pessoas. Quanto à falta de proatividade presente nos sintomas motivacionais, por mais que eles não se apliquem tanto à personagem como consequências de uma aparente “preguiça”, é identificável um momento de assombro que, talvez, esteja conectado à “birra”⁷³ apresentada por pessoas com depressão. Ao conversar com a professora de educação física (Rita Desjardin), Carrie mostra grande represália ao executar uma breve ação logo após a sua primeira menstruação:

– Agora – disse a Srta. Desjardin com uma ênfase sibilante e fatal – tire um desses absorventes [...] droga, quer fazer isso já! Parece que nunca ficou menstruada.
 – Menstruada? – disse Carrie.
 [...]
 – Carrie? – disse ela agora. Aproximou-se da menina. – Carrie?
 Carrie recuou. No mesmo instante, uma prateleira de bastões de beisebol no canto do vestiário caiu com um estrondo. Rolaram bastões para todo lado, fazendo Desjardin pular (KING, 2013, p. 24).

A incapacidade de assimilação de Carrie está conectada ao choque consequente da falta de conhecimento acerca da menstruação, uma sede por conhecimento reprimida pela própria mãe e que, posteriormente, tornou-se parte do controle exercido pelo ego da adolescente contra seus impulsos inconscientes. A recusa da garota pode ser interpretada não apenas como um sintoma motivacional, mas também como um cognitivo, uma vez que o raciocínio de Carrie passou por um momento de lentidão ao pensar na situação. No enredo da obra de King, esse não é o único momento em que a protagonista demora para absorver informações simples que, por consequência da repressão sofrida ao longo dos anos, tornaram-se complexas, como o convite ao baile de formatura. Ao ser convidada por Tommy Ross e não acreditar de imediato na situação (por causa do bullying sofrido ao longo dos anos e pelo garoto ser considerado “popular”), Carrie passa por um processo de introspecção que retarda a sua resposta, mas que, após pensar bastante, resulta na aceitação do convite. “Hesitou um instante e passou por ele. Parou e virou-se para trás, e ele de repente viu dignidade nela, algo tão natural que ele duvidava que ela percebesse” (KING, 2013, p. 78).

O processo de melancolia em *Carrie* é algo bastante evidente. Como citado anteriormente, Freud (1985) diz que os momentos de autodepreciação da pessoa melancólica podem ser identificados como falas direcionadas a alguém próximo, mas que a pessoa melancólica não consegue “enfrentar”. Carrie está em constante luta contra a raiva que tem da própria mãe, o que a faz direcionar a si represálias severas. O ego da adolescente sente falta

⁷³ Como citado anteriormente, Coyne (1985) diz que a recusa “teimosa” é uma das características da sessão de sintomas motivacionais da pessoa com depressão, sendo ela vista de tal forma informal por quem não possui entendimento acerca da depressão e suas particularidades.

do objeto amado, esse que poderia ser interpretado como a relação que ela queria ter com a própria mãe.

[...] Só mamãe era boa. Mamãe lutara contra o Diabo e o vencera. Carrie vira isso acontecer num sonho, mamãe enxotara-o porta afora com uma vassoura, e o Diabo fugira pela Carlin Street no escuro, os pés fendidos tirando faíscas do cimento. Sua mãe arrancara a Coisa de dentro dela e era pura. Carrie a odiava. Viu o próprio rosto no espelhinho pendurado atrás da porta [...] Odiava aquela cara, aquela cara sem graça, idiota e bovina, os olhos insípidos, as espinhas vermelhas e brilhantes, os ninhos de cravos. Odiava sua cara mais que tudo (KING, 2013, p. 46).

A ideia de que a melancolia está relacionada ao narcisismo é presente na catexia objetal de Carrie. O foco em sua mãe é uma forma de direcionar sua fixação para o seu próprio bem, na tentativa de transformar o desprazer e a falta de auto aceitação em algo inexistente ou, talvez, apenas suportável. O narcisismo está na intenção de fazer com que a perda do objeto seja suprida e seu ego se fortaleça, um processo mais intrínseco e particular do que o contrário.

2.3 TRANSMISSÃO DE PSICOPATOLOGIAS NO AMBIENTE FAMILIAR

O ambiente familiar é o primeiro no qual o ser humano começa a desenvolver suas relações interpessoais, onde haverá o desenvolvimento de percepções conectadas ao relacionamento com o outro e suas diferenças (FRANCISCO et al., 2016). A observação da família como instituição social permite identificá-la como um grupo que influencia e é influenciado por perspectivas políticas, sociais e econômicas, o que exige dela uma responsabilidade que será refletida nas suas relações internas de afeto.

Quando uma pessoa é diagnosticada com alguma psicopatologia, a situação influencia o núcleo familiar do indivíduo e exige diversas mudanças em suas relações. A pessoa com psicopatologia apresentará mudanças de humor (raiva e nervosismo, por exemplo) que demandará um manejo específico de seus familiares para a melhora de seu estado, o que provoca exaustão sobre aqueles que se sentem em um campo minado ao se relacionarem com quem apresenta o transtorno mental (HIRDES; NAVARINI, 2008).

Os familiares do indivíduo com psicopatologia apresentarão mudanças de humor ao longo do processo terapêutico dele (uma vez que passarão por momentos de exaustão), sendo o sofrimento inerente à situação e iniciado com o “choque” do diagnóstico (HIRDES; NAVARINI, 2008). Aqui é possível realizar uma analogia com a sociedade de forma geral: uma pessoa que apresenta um comportamento diferente daqueles mostrados pela maioria é

vista como a causadora de desavenças e da instabilidade no ambiente social. Já na família, a mesma situação ocorre, mas há o afeto pelo indivíduo já conhecido e a noção de que quem experiencia a psicopatologia não é culpado/a pela situação aparente⁷⁴.

Diversos estudos⁷⁵ sugerem a ideia de que a psicopatologia é algo que pode ser transmitido dentro do ambiente familiar, de forma transgeracional. Aqui, o que é passado de uma geração a outra inclui tanto as habilidades de convivência em grupo (o que proporciona uma boa relação em família) quanto o que é capaz de negativamente influenciar a mente humana, como psicopatologias (PIVA, 2006).

De acordo com Angela Piva (2006), a necessidade de transmissão é automática e inevitável. Uma geração não é construída “do zero”, o que a torna dependente das experiências e do que foi produzido pelas pessoas de grupos passados. Assim, são transmitidas superstições, crenças, afinidades e habilidades, mas sem eliminar o espaço ocupado por traumas, esses que passaram por específicos processos de significação dentro da família e continuarão ativos de alguma forma nas relações de tal grupo. Os membros de uma família que desejam negar os acontecimentos “negativos” de sua geração ou das anteriores realizam o que é chamado de “pacto degenerativo”, que consiste na negação de algo e na negação de admitir a existência de tal processo (PIVA, 2006, apud KAËS, 1991). Os traumas escondidos podem reaparecer após algum tempo na forma de psicopatologias ou de outras formas consideradas prejudiciais à mente humana⁷⁶.

Mesmo inibindo-se ou bloqueando-se uma tendência, uma história, uma vivência, ela jamais será totalmente abolida, e pode aparecer como impressão e portanto deixar atrás de si um substituto como signo do que não pode ser transmitido. Independentemente da estratégia usada para impedir que a transmissão aconteça, o escondido, o negado aparecerá em gerações futuras como enigma, como impensado, como negativo, o que acarretará para seus herdeiros pesadas marcas a serem carregadas (CHEMIN, 2006, p. 36).

A transmissão de ideias dos pais para a criança é realizada desde o início da vida do novo ser. Todas as ações realizadas por aqueles que cuidam do bebê (alimentar, trocar as fraldas/roupas, acalmar) são internalizadas pelo indivíduo e começam a definir sua noção de mundo. É a partir das expectativas dos pais para a criança que esta se tornará um “sujeito falante e falado” em um processo de recepção das felicidades e aflições das figuras

⁷⁴ Importante ressaltar que o conhecimento e respeito pela situação do sujeito com psicopatologia costuma ser melhor desenvolvido naqueles que aceitam o processo terapêutico do ente familiar e participam dele.

⁷⁵ Para maiores informações, ver “LEMOS, Ida Manuela. **Família, Psicopatologia e Resiliência na Adolescência: Do risco psicossocial ao percurso delinquente**”, disponível em <http://repositorio.ispa.pt/bitstream/10400.12/1643/1/TES%20LEMO1.pdf>.

⁷⁶ Maiores detalhes em PIVA, Angela. **Transmissão Transgeracional e a clínica vincular**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2006, p. 26-27.

dominantes da relação familiar (CHEMIN, 2006). A passividade da criança a torna “vítima” de um processo narcisista no qual os pais, ao depositarem nela suas perspectivas individuais, procuram a projeção de suas próprias imagens no outro, como um exercício de sobrevivência através da propagação de seus ideais particulares em outras pessoas.

A relação entre pais e filhos é, na verdade, o desenvolvimento de ações narcisistas que fará com que a criança seja uma “nova parte” de seus cuidadores. Se, ao longo da vida, esse novo ser não se comportar de acordo com as expectativas impostas pela família, haverá desavenças que prejudicarão a relação entre os membros do grupo, o que pode gerar o sentimento de culpa e frustração no indivíduo vulnerável (CHEMIN, 2006). Uma vez que esses elementos não são tratados pela pessoa dependente, é possível que haja o surgimento de algum transtorno psicopatológico, mas suas especificações dependerão de diversos elementos que vão desde a relação no ambiente familiar até a sua conexão com a sociedade em que está inserido.

Freud (1969) fala sobre a ideia de transmissão ao discorrer acerca do “tabu”. O autor afirma que a palavra “tabu” possui dois significados: enquanto representa algo de cunho extraordinário, talvez até divino, também pode ser usada para se referir ao que é secreto, que está escondido. Com essa última definição, é possível perceber que o tabu é associado às ideias que sofrem repreensão, que devem ser mantidas longe do conhecimento e das discussões comuns. Freud diz que o tabu incita proibições diferentes daquelas impostas por religiões ou preceitos de conduta moral, e explica que elas “não fazem sentido” para o entendimento geral, apenas para o grupo ao qual se aplicam.

As repreensões por tabu em diferentes grupos sociais possuem suas razões específicas de existirem, o que torna tais impedimentos peculiares e duvidosos por parte de quem “está de fora”. A ideia de um tabu confrontado e transgredido provoca sensações que vão desde o simples desconforto até a ideia de um profundo infortúnio, e o contato com quem passou por tais momentos (com quem tem um segredo, algo considerado “anormal” ou “obscuro”) é capaz de fazer com que o indivíduo saudável seja contagiado pela injúria do outro.

Ao relacionar o tabu com a Psicanálise, Freud diz que é possível associar a noção de um impedimento (tabu) intrínseco a um determinado grupo social e as características específicas das neuroses e suas evoluções: as duas ocorrem de formas secretas, únicas, e surgem enigmaticamente (FREUD, 1969), o que é observado tanto na sociedade, de forma coletiva, quanto individualmente na pessoa com psicopatologia.

Ao traçar paralelos entre os primitivos tabus e a vida dos neuróticos, Freud conclui que a transmissibilidade do tabu é um reflexo da tendência da pulsão inconsciente da

neurose a deslocar-se, constantemente, por meios associativos, para novos objetos. O “mana” – poder atribuído ao tabu – é relacionado aos poderes da mente, ou seja, aos poderes dos próprios desejos proibidos, como capazes de induzir à transgressão da proibição, em obediência a eles” (TRACHTENBERG et al., 2005, p. 42-43).

O tabu a ser trabalhado na transmissão transgeracional pode ser considerado uma dor que não foi experienciada através do processo de luto, tornando-se algo a ser escondido, negado. O elemento tabu é passado de uma geração a outra através de um processo narcisista de quem primeiro o experienciou e que, pela impossibilidade de lidar com tal informação, transmitiu o próprio sofrimento a um indivíduo de sua linhagem, o que pode causar um ciclo resultante na gradual degeneração mental do sujeito receptor (TRACHTENBERG, 2005).

Mesmo que seja possível trabalhar a transmissão de psicopatologias (aqui, as consideremos tabus) através de uma perspectiva social (relação em família como instituição social), também é possível realizar apontamentos ao viés biológico desse tópico. Para a explicação de tal ideia, Valeria Ugazio (2013) utiliza o exemplo da depressão, transtorno caracterizado pela falta do neurotransmissor serotonina no cérebro. Com a abstinência de tal componente, o humor do indivíduo sofre alterações e, com isso, surgem os sintomas da depressão.

A deficiência de serotonina no cérebro humano é uma situação amplamente estudada, mas encontrada em apenas 25% daqueles considerados depressivos (UGAZIO, 2013). Além disso, também há estudos que pesquisam a relação que há entre a falta de dopamina e a depressão⁷⁷. Com isso, é evidente a curiosidade que permeia os outros casos e a forma como uma psicopatologia não deve ter a interpretação de suas origens limitada a uma explicação biológica⁷⁸. Assim, é interessante levar em consideração a noção de um distúrbio biológico que altera o humor de uma pessoa, mas sem desconsiderar a psicopatologia como resultante das relações de um indivíduo com o meio em que está inserido.

2.3.1 Transmissão transgeracional em Objetos Cortantes, de Gillian Flynn

A má (ou até mesmo inexistente) vivência do luto relacionado a alguma perda ou a negação de um trauma, ao passar pelo processo de transmissão transgeracional, é capaz de

⁷⁷ Para maiores informações, ver MÜLLER, Bruno. **Depressão**. São Paulo: Saraiva Educação, 2018.

⁷⁸ Valeria Ugazio (2013) também apresenta a noção de que a depressão como algo de origem biológica também pode ser interpretada como uma atividade de *marketing* para a venda de remédios antidepressivos, que poderiam até mesmo ser considerados parecidos com placebos, mas com efeitos colaterais. Para maiores informações, ver UGAZIO, Valeria. **Semantic Polarities and Psychopathologies in the Family: Permitted and forbidden stories**. New York: Routledge, 2013.

causar não apenas desconforto a quem recebe as informações, mas também influencia a relação familiar e é capaz de alterar a harmonia do ambiente social, o que o torna incômodo.

Em *Objetos Cortantes*, Gillian Flynn (2015) apresenta a história de Camille Preaker, uma jornalista de Chicago com vício em bebidas alcoólicas e um passado de automutilação. Após uma conversa com Curry, seu chefe, Camille é mandada a Wind Gap, uma pequena cidade no Missouri, onde nasceu e viveu por muitos anos. De acordo com Curry, houve o assassinato de uma criança do sexo feminino na cidade, encontrada estrangulada e com os dentes removidos, e outra está desaparecida, e a tarefa de Camille é investigar o caso enquanto procura por mais informações.

Ir a Wind Gap não é algo bom para Camille, pois seu passado não representa algo bom. A cidade retoma lembranças da morte de Marian, sua irmã mais jovem, quando Camille ainda morava na cidade, e a má relação que possui com a mãe, Adora. Além disso, ir até a cidade significa se relacionar com sua meia-irmã, Amma, nascida após a morte de Marian.

Enquanto está na cidade, Camille percebe que sua meia-irmã age de forma exemplar (e controlada pela mãe) dentro de casa, mas tem ações completamente diferentes quando está fora, junto às suas amigas, consumindo bebidas alcoólicas e usando outras drogas. Em casa, Amma inclusive tem uma casa de bonecas que costuma enfeitar e decorar, algo incentivado pela mãe.

Na região, o corpo da garota até então desaparecida é encontrado, estrangulado e sem os dentes, o que leva a polícia e a jornalista a pensarem na possibilidade de haver um serial killer na cidade. Para investigar o que está acontecendo, Camille começa a se aproximar da população de Wind Gap. Após criar um bom laço afetivo com Amma, Camille fica bêbada e utiliza drogas ilícitas em uma festa junto a ela. No dia seguinte, ela acorda passando mal, e é assistida pela mãe, que a dá “remédios” que, na verdade, apenas piorarão o seu estado de saúde, e é assim que Camille descobre que Adora também fazia isso com sua falecida irmã antes dela morrer doente. A mãe de Camille possui a chamada “síndrome de Munchausen Por Procuração”, o que a faz envenenar as pessoas para que, enquanto doentes, elas possam ser cuidadas por ela e a considerem uma pessoa boa, atenciosa. Após descobrir as intenções de sua mãe e de ver os antigos relatórios médicos de sua irmã falecida (ela estava com substâncias tóxicas no sangue, decorrência do envenenamento), Camille conversa com Richard, policial que está investigando o caso, e ele decide prestar atenção em Adora, ela que começa a ser suspeita de ter matado as garotas da cidade.

Logo depois, ao chegar em casa, Camille se sente muito mal e decide tomar um banho na banheira. Sua mãe a auxilia e a dá leite envenenado, e após sentir-se mais fraca Camille

percebe que a porta do banheiro é aberta por Richard, que está lá para realizar a prisão de Adora pelo homicídio de Marian. Não foram encontrados os dentes das garotas, mas os investigadores acharam um alicate com o DNA das duas meninas, o que foi o suficiente para acusar Adora por esses crimes, também.

Com isso, Amma passa a morar com Camille em Chicago, mas após o comportamento suspeito da irmã e com a morte de uma das novas amigas da adolescente, Camille desenvolve diversas desconfianças e faz uma busca por provas pela casa. Quando mexe na casa de bonecas de Amma, encontra os dentes das garotas mortas no piso de um dos quartos.

Na obra de Flynn, é perceptível a forma como a morte da irmã mais jovem de Camille afetou a todas as personagens, incluindo a Adora, e depois de tal acontecimento a relação entre mãe e filha ficou completamente fragilizada. A forma como Adora vê a filha como uma simples hóspede em sua casa gera dúvidas quanto à saúde da relação no ambiente familiar. Conforme é exposto na narrativa o hábito que Camille possuía de se mutilar, pode-se inferir como a morte da irmã e a forma como a mãe a trata não foram momentos superados pela protagonista. Além disso, a mãe de Camille não vivenciou completamente o luto após a morte de Marian (mesmo que tenha sido ela a causadora do falecimento), vivendo em um estado de negação (o que explica a conservação do quarto que a garota costumava habitar antes de falecer). Aqui, houve a transmissão do “tabu” de mãe para filha, o que afetou drasticamente a relação das duas e causou grandes danos psicológicos a Camille.

Quanto à transmissão transgeracional, a forma como a morte de Marian sempre se manteve um mistério na casa de Adora foi de grande importância durante o crescimento de Amma. A forma como a garota age quando está junto a mãe é extremamente diferente de como ela é com suas amigas. A maldade de Amma é exposta ao fim da narrativa quando o leitor descobre que ela era a verdadeira assassina das garotas da cidade. Como visto anteriormente, a ocultação de segredos, a recusa da existência de um tabu é capaz de influenciar negativamente a mente da geração seguinte. Assim, Adora é considerada a receptáculo ativa do tabu, enquanto sua filha Amma encontra-se receptora da situação e sofre as consequências da transmissão transgeracional do tabu em forma de psicopatologia⁷⁹. Os assassinatos praticados por Amma são identificados como decorrentes do “mana”, o poder do tabu (TRACHTENBERG et al., 2005), esse que impulsiona o indivíduo a executar atos proibidos por consequência das relações com o que estava escondido.

⁷⁹ Aqui, o objetivo da interpretação é expor a forma como a psicopatologia pode ser resultado de uma transmissão transgeracional, e não realizar uma explicação detalhada de que patologia seria a de Amma, mesmo que possamos inferir que seja a psicopatia.

A psicopatologia desenvolvida por Amma não é considerada inesperada pelos estudos da transmissão transgeracional. De acordo com Piva (2006, p. 26-27, apud GOMEL, 1996), o que antes encontra-se escondido no ambiente familiar é retomado “através de impulsos mortíferos e se configuram em diferentes organizações psicopatológicas, tais como psicoses, implosões somáticas, transtornos de conduta que incluem a transgressão e a violência”.

Neste capítulo foram apresentadas ideias da Psicanálise e como elas podem ser identificadas na literatura gótica. Os conceitos que envolvem os estudos do “estranho” (*unheimlich*) foram necessários para um melhor entendimento dos elementos que compõem as narrativas de horror, e tais noções se tornam mais completas uma vez que são conectadas a forma como a Psicopatologia é exposta nesse tipo de ficção. No próximo capítulo, procuraremos realizar uma junção entre os elementos aqui apresentados e as peculiaridades do Gótico literário através da interpretação de *O Iluminado*, de Stephen King.

3 O ILUMINADO, DE STEPHEN KING

Em *O Iluminado* (2013), Stephen King apresenta uma narrativa de horror que é referência nos estudos do Gótico contemporâneo, uma vez que possui foco nos aspectos psicológicos das personagens e da relação que elas estabelecem entre si. Na obra é exposta a história da família Torrance, composta por Jack (pai/esposo), Wendy (mãe/esposa) e Danny (filho).

A narrativa começa com uma entrevista de emprego, na qual Jack é o candidato para ser o próximo zelador temporário do hotel Overlook. Por estar localizado ao topo de uma montanha, o hotel fica inacessível ao longo do inverno e, por isso, a proposta a Jack é bem peculiar: ele deverá passar toda a estação gelada na construção até que a neve tenha ido embora e, conseqüentemente, os trabalhadores do local tenham retornado de suas folgas. A família de Jack poderá se hospedar no hotel junto com ele, o que torna a experiência interessante para o fortalecimento dos vínculos entre os três indivíduos.

A razão pela qual Jack necessita da vaga é simples: ele está desempregado e sem perspectivas de voltar à sua área de atuação profissional. Ele era professor, mas também era um homem alcoólatra que tinha acessos de agressividade contra a esposa (verbalmente) e o filho (fisicamente). Em uma noite de bebedeira, Jack era carona no carro de seu amigo, Al Shockley, e nenhum dos dois percebeu que havia uma bicicleta (sem piloto) abandonada no meio da pista. Ao atropelarem a bicicleta, os dois decidem que não beberão mais, promessa que conseguem manter sem maiores complicações.

Ainda que sem o álcool, Jack continua tendo momentos de agressividade e isso fica claro no episódio que se passa entre ele e um de seus alunos do grupo de debates escolares, George Hatfield. Após ser excluído do time, Hatfield se revolta contra Jack e procura vingança ao furar os pneus do carro do professor. Quando Jack encontra o adolescente agachado ao lado de seu carro, ele perde o controle e espanca o garoto ali mesmo, no estacionamento da escola, o que causa sua demissão e configura o início de sua má-reputação. Com isso, resta a Jack procurar por qualquer outro emprego para sustentar a família, e eis que surge a oportunidade de trabalhar no Overlook, um hotel de luxo com diversas histórias de assassinatos em seu passado, incluindo a de um dos zeladores anteriores, o qual matara a esposa e as duas filhas enquanto tomava de conta do local no inverno.

Após ser contratado, Jack se muda temporariamente para o Overlook, junto a Wendy e Danny, e chega ao hotel no último dia de expediente dos outros funcionários antes do inverno. O hotel, inicialmente, parece um simples local inofensivo, mas ele pode ser bastante perigoso

para Danny. A criança não é como as outras, pois ele possui habilidades psíquicas peculiares, como saber onde estão objetos perdidos, o que acontecerá no futuro e o que algumas pessoas estão pensando/sentindo. Quando Danny vai ao Overlook pela primeira vez, ele conhece Dick Halloran, o cozinheiro chefe do estabelecimento, e eles trocam um tipo de “conexão”. Halloran explica (a sós) a Danny que ele é “iluminado”, que possui características que poucos compreendem, incluindo sua família. Além disso, o cozinheiro diz que, se algo acontecer durante o inverno, o garoto pode chamá-lo mentalmente, através da iluminação, que ele irá ajudá-lo.

Então, após todos saírem do hotel, a família Torrance passa a habitá-lo e cuidar dele. Jack possui planos para terminar de escrever a peça teatral a qual está se dedicando há algum tempo, enquanto Wendy quer que tudo seja uma boa experiência para todos, principalmente porque não há bebidas alcoólicas nas “férias” do Overlook e Jack ficará mais calmo. Enquanto isso, Danny se aventura pelos corredores do hotel e, eventualmente, é guiado por seu amigo imaginário, Tony, que às vezes mostra ao garoto imagens obscuras acerca do que está no hotel e das intenções de seu pai. Quando isso acontece, Danny fica em estado catatônico ou apresenta convulsões.

Antes do hotel ficar completamente inacessível por causa da nevasca, Jack e Wendy levam Danny ao hospital. O médico diz que a criança está bem e que, na verdade, muito do que incomoda o garoto são os problemas conjugais dos pais, como o possível divórcio, e que o caso relatado pelo garoto (a mulher falecida) era resultado de um pequeno grau de esquizofrenia comum em crianças. Com isso, a família volta ao hotel e percebe que é possível contornar a situação sem maiores problemas.

No hotel, Wendy percebe que Jack passa a perder o controle com facilidade e a ficar mais agressivo. Além disso, ele não consegue mais se dedicar à escrita da peça pois está obcecado com uma série de diários e notícias que encontrou com a história do Overlook. Nessas informações, Jack descobre sobre as festas que aconteciam no local, os mafiosos que controlavam o estabelecimento e os assassinatos que ocorreram lá ao longo dos anos, o que o deixa fascinado e o faz pensar em escrever um livro expositivo com todos esses tópicos.

Conforme os dias passam, Jack não consegue escrever, sente uma constante vontade de voltar a beber e despeja sua agressividade na sua família, principalmente em Danny. Jack começa a se comunicar com o hotel como se ele fosse uma entidade a ser obedecida, e ela quer o assassinato de Wendy e de Danny, pois o garoto possui poderes atraentes para o Overlook. Com isso, Jack descarta a única possibilidade de eles saírem do hotel: ele joga no

meio da neve parte do motor do *snowmobile* que, em uma emergência, poderia leva-los de volta à civilização.

Conforme Jack vai perdendo o controle de suas ações, ele começa a ver pessoas que, na verdade, não estão no hotel. No salão de festas, onde há um bar, ele encontra diversos antigos convidados e hóspedes do Overlook e até mesmo o barman, esse que dá a ele diversas bebidas e marca a volta do homem ao alcoolismo. Após um determinado momento, Wendy e Danny também começam a escutar vozes nos corredores do hotel, e então é possível perceber como o caos começa a ser direcionado a todos da família.

Com as preocupações que Danny possui acerca da sanidade do pai, o garoto usa sua iluminação para chamar Halloran, o que funciona perfeitamente. Enquanto o cozinheiro faz o possível para voltar ao Overlook e salvar o garoto, Jack é “possuído” pelo hotel e começa a perseguir sua esposa e filho na intenção de matá-los. As tentativas de Jack não obtêm sucesso, mas deixam Wendy com fraturas nas costelas após ser atingida por um taco de roque (similar a um martelo). Em meio à confusão que se passa no estabelecimento, Halloran chega ao Overlook e, mesmo sendo agredido por Jack, consegue fugir com Wendy e Danny.

Por fim, Jack encontra a morte por não ter se atentado a uma importante atividade de seu trabalho como zelador: ele devia ter checado a caldeira localizada no porão, já que ela estava velha e não podia superaquecer. A falta de cuidado do protagonista leva à explosão do hotel no mesmo momento em que Halloran, Danny e Wendy conseguem escapar. Jack Torrance morre no porão do Overlook, tentando reverter a situação da caldeira segundos antes dela explodir ao seu lado e provocar seu falecimento. Os laços afetivos entre os três sobreviventes se fortalecem e, assim, se tornam eternamente conectados pelos eventos que vivenciaram naquele inverno.

A obra de King é um marco não apenas do Gótico literário contemporâneo, mas da cultura pop dos séculos XX e XXI de forma geral. Diversas são as referências a *O Iluminado* em várias narrativas de horror e, também, em produções audiovisuais hollywoodianas. Uma maior popularização do livro ocorreu com o lançamento de sua homônima adaptação cinematográfica, em 1980, dirigida por Stanley Kubrick. O filme expandiu o universo de King e apresentou uma nova leitura da obra ao público, o que é capaz de adicionar a uma análise interartes novos elementos psicanalíticos dentro dos enredos das narrativas⁸⁰.

⁸⁰ Neste trabalho, o foco em *O Iluminado* se limitará à obra literária, mas o conhecimento da adaptação cinematográfica de Kubrick pode ser relevante para aqueles que procuram realizar um estudo intermediário e entender um pouco mais sobre a influência de King no cinema;

3.1 O GÓTICO CONTEMPORÂNEO EM O ILUMINADO: TORMENTA E SUBVERSÃO

A narrativa de *O Iluminado* apresenta elementos próprios da literatura gótica. O horror literário trabalha com “pesadelos, loucura e tormenta”⁸¹ (ECKFORD; HARPER; SMITH, 2008), e esses três objetos são facilmente identificados ao longo de todo o enredo. Os pesadelos são evidentes no capítulo vinte e seis, “*Dreamland*”, quando Jack está dormindo em uma cadeira de escritório e pensando na relação abusiva que seu pai mantinha com sua família no passado. “[...] Seu sono era leve e inquieto, povoado de sonhos que pareciam muito vívidos para ser meros sonhos – eles certamente eram mais vívidos que qualquer sonho que ele já teve antes”⁸² (KING, 2013, p. 325). O sonho de Jack ocorre de forma “acordada”, quando a personagem entra em um tipo de transe e perde o foco do que estava fazendo antes de cair no sono.

É importante entender o sonho de Jack pois ele levará a uma melhor compreensão da forma como a personagem se relaciona com Danny. As agressões que Jack direciona ao filho são repetições do que o protagonista sofria quando criança e que, mesmo após vários anos, não foi trabalhado de forma a superar o medo do pai. “Meu Deus, Wendy, meu Deus. Eu nunca tive um pesadelo como aquele. Eu nunca quero ter outro. Cristo! Isso foi horrível”⁸³ (KING, 2013, p. 338).

O sonho que Jack tem com o pai leva ao elemento “loucura” (ECKFORD; HARPER; SMITH, 2008). Em um estado de semiconsciência, Jack escuta a voz do pai através de um aparelho de rádio, dizendo que Wendy e Danny devem ser assassinados, pois um bom artista deve sofrer e matar aquilo que ama. Aqui, é perceptível como a perda de controle de Jack se torna explícita e é agravada ao longo da narrativa, a ponto da personagem gritar com o pai morto através do rádio. “‘*Não*’ ele gritou de volta. ‘Você está *morto*, você está na sua *cova*, você não está em mim de forma alguma! Porque ele havia retirado seu pai de si e não era correto que ele voltasse”⁸⁴ (KING, 2013, p. 335).

O elemento “tormenta” pode ser encontrado na constante dúvida das personagens em relação ao que está acontecendo no Overlook. No capítulo trinta e três, “*The Snowmobile*”, Jack começa a ter diversas reflexões acerca da forma como a família dele quer tanto sair do

⁸¹ “Nightmares, madness and mental torment”;

⁸² “[...] his sleep was light and uneasy, populated by dreams that seemed too vivid to be mere dreams – they were certainly more vivid than any dreams he had ever had before”;

⁸³ “My God, Wendy, my God. I never had a nightmare like that. I never want to have another one. Christ! It was awful”;

⁸⁴ “‘*No*’ he screamed back. ‘You’re *dead*, you’re in your *grave*, you’re not in me at all!’ Because he had cut all the father out of him and it was not right that he should come back”;

hotel. A forma como o hotel possui Jack faz com que ele não perceba que Wendy e Danny querem apenas estar em um local seguro (e, além disso, estão preocupados com ele), e Jack infere que, na verdade, tudo não passa de um exagero por culpa de seu filho peculiar. As reflexões fazem com que a personagem comece a adquirir ódio por Danny e fique confusa com seus sentimentos até o fim da narrativa: “Era culpa do Danny. Tudo era culpa do Danny. Ele era o único com a iluminação, ou o que quer que aquilo fosse. Não era uma iluminação, era uma maldição. Se ele e Wendy estivessem sozinhos, eles poderiam ter passado o inverno muito bem”⁸⁵ (KING, 2013, p. 415).

Como já dito nos capítulos anteriores, o Gótico contemporâneo possui grande foco psicanalítico. A literatura de horror é aliada à exposição das particularidades humanas (HURLEY, 2002) e em como as ações de um personagem são capazes de exercer influência direta sobre a mente de outro. A tormenta de Jack faz parte de um processo evolutivo de seus pesadelos e loucura, mas ela não se limita a ele. Wendy, ao perceber que o marido está externalizando seus conflitos a partir de comentários e ações agressivas, desenvolve seu próprio estado de tormenta e submerge em uma onda de preocupações e inseguranças. “Agora ela estava considerando a possibilidade de utilizar uma faca de açougueiro em seu marido se ele tentasse algo contra ela e seu filho”⁸⁶ (KING, 2013, p. 345).

A forma como *O Iluminado* expõe os pesadelos, a loucura e a tormenta fazem com que o leitor perceba, de forma até mesmo explícita, que a narrativa se trata de um claro exemplo do que é o Gótico contemporâneo. De acordo com Bruhm (2002), a literatura de horror dos séculos XX e XXI é diferente do “horror clássico” não apenas por levantar questões passivas de análise psicanalítica, mas pela consciência de que a obra foi produzida já com base freudiana. No texto de King, as particularidades da família Torrance foram construídas com base nas ideias de Freud e elas são trabalhadas de forma que, ao final, alcançam a desejada catástrofe gótica.

O horror literário caminha para a ruína doméstica (BRUHM, 2002), seja ela representada por uma briga conjugal (Wendy ameaçando se separar de Jack por decorrência do alcoolismo do marido), uma agressão contra um membro da família (Jack quebrando o braço de Danny) ou, até mesmo, a morte de um dos membros do grupo (falecimento de Jack). Aqui, a reconciliação e reorganização familiar são praticamente impossíveis porque a

⁸⁵ “It was Danny’s fault. Everything had been Danny’s fault. He was the one with the shining, or whatever it was. It wasn’t a shining, it was a curse. If he and Wendy had been here alone, they could have passed the winter quite nicely”;

⁸⁶ “Now she was considering the possibility of using a butcher knife on her husband if he tried to interfere with her and her son”;

narrativa foi conscientemente projetada sobre uma perspectiva psicanalítica, e o seu objetivo é trabalhar com a não-resolução de conflitos: “o Gótico contemporâneo registra a impossibilidade (freudiana) da harmonia familiar, uma impossibilidade construída na psique doméstica tanto quanto na materialidade doméstica”⁸⁷ (BRUHM, 2002, p. 264).

Tudo o que acontece entre os Torrance reforça a ideia de que no Gótico contemporâneo não há a harmonia nas relações familiares. Em *O Iluminado*, a família é o “berço” onde terá a evolução de forças malignas que, na verdade, são criações dos próprios indivíduos do grupo, o que os caracteriza como seres tão maus quanto as forças sobrenaturais do Overlook (BYRON; PUNTER, 2014).

Os três elementos aqui trabalhados (pesadelo, loucura e tormenta) são utilizados por King para que haja a materialização do senso de “perda” na narrativa. Ao analisar *O Iluminado*, Bruhm retoma um caso de Freud (1918, *apud* BRUHM, 2002): uma criança do sexo masculino, ao flagrar seus pais durante o ato sexual, percebe que a mãe não tem pênis. Isso faz com que o garoto comece a ver o pai como uma figura poderosa que não apenas possui o órgão genital masculino, mas também é capaz de remover o de outras pessoas. Na análise de Bruhm (2002), ao utilizar a “iluminação”, Danny consegue perceber como seu pai o despreza e também repudia Wendy, o que o torna ciente de duas perdas em seu contexto familiar: a possibilidade de remoção do poder genital masculino (a remoção do pênis da mãe e, talvez, do seu próprio) e a quebra da relação de confiança que poderia deixá-lo seguro.

É possível verificar como o senso de perda é constante nas relações da família Torrance. Diversos são os momentos em que Wendy reflete sobre como a sanidade de Jack se esvaiu ao longo dos anos em decorrência do abuso do álcool. Porém, é importante salientar que a perda que rege a narrativa e a calamidade familiar é o esvaimento do equilíbrio de Jack. Ao perceber que a perda é elemento central de análise psicanalítica do Gótico contemporâneo, o leitor do texto de King poderá interpretar vários momentos da narrativa como um chamado à consciência dos estudos freudianos.

A ruína dos Torrance é constantemente anunciada ao longo da obra de King, e a forma como o texto tem como base noções freudianas de análises de conflitos fica clara a cada chamada. “Você perdeu o controle” (KING, 2013, p. 25), pensa Jack em vários momentos, sendo essa uma frase constantemente repetida no texto e que inicia uma cadeia de eventos prejudiciais à família: perda do controle, do emprego e da sanidade mental, o que gera a tormenta de todas as personagens. A narrativa se aprofunda cada vez mais no escopo

⁸⁷ “the contemporary Gothic registers the (Freudian) impossibility of familial Harmony, na impossibility built into the domestic psyche as much as into domestic materiality”;

freudiano de perda conforme as consequências da falta de controle de Jack são objeto de reflexão de outras personagens: “Seu papai... às vezes ele faz coisas pelas quais se arrepende depois. Às vezes ele não pensa como deveria. Isso não acontece com frequência, mas às vezes acontece”⁸⁸ (KING, 2013, p. 19).

King apresenta em *O Iluminado* uma série de elementos típicos do Gótico contemporâneo, como as reflexões dos Torrance acerca de suas sanidades mentais e a ciência do leitor de que tudo possui origem nos estudos de Freud. Ainda que o foco da narrativa esteja na mente das personagens, não é possível ignorar as ideias “externas” que o livro propõe com base nos componentes literários que vêm do Gótico clássico. O espaço em que a história se desenvolve é um item importante na literatura de horror desde o seu início e isso é algo que não mudou mesmo em seu viés contemporâneo, uma vez que o ambiente não é apenas uma localização, mas um “ser” com importantes funções. Em *O Castelo de Otranto*, Walpole apresenta um castelo no qual paira uma assombração que ameaça a vida do príncipe e se esgueira pelos corredores; em *Drácula*, Stoker cria tensão sempre que a personagem Jonathan Harker anda pelo castelo do vampiro, já que algo monstruoso pode estar escondido em qualquer corredor; em *Frankenstein*, Shelley propõe a ideia de que o espaço de Victor é o local onde monstros são criados, um “antro” maligno.

O hotel Overlook é o local que King escolheu para que a conexão entre os góticos clássico e contemporâneo fosse desenvolvida. O foco puramente psicológico sem a exploração do hotel faria da narrativa um texto incompleto, mal trabalhado.

Ao longo de sua tradição, o Gótico constantemente reconheceu uma qualidade dentro do espaço doméstico que tem o poder de desestabilizar, fragmentar, e até destruir seu habitante a não ser que algo seja feito para derrotá-la e restaurar a ordem e a normalidade de volta à casa⁸⁹ (NG, 2015, p. 1).

Para que o texto possua seu horror ficcional e não se limite à exposição de sintomas psicopatológicos da família Torrance, o hotel Overlook é constantemente caracterizado como um local que quer possuir o corpo de Jack e fazê-lo matar a esposa e o filho. Isso dá à narrativa seu viés fantástico e entrega ao leitor figuras já conhecidas desse tipo de leitura (fantasmas, espíritos, vozes desconhecidas). No Gótico, a construção onde as tragédias

⁸⁸ “Your daddy... sometimes he does things he’s sorry for later. Sometimes he doesn’t think the way he should. That doesn’t happen very often, but sometimes it does”;

⁸⁹ “Throughout its tradition, the Gothic has consistently recognizes a quality invested in domestic space that has the power to unnerve, fragment, and even destroy its inhabitant unless something is done to arrest it and restore order and normalcy back to the house”;

acontecem é tida não como um objeto inanimado, mas como um personagem enérgico: “Ao seu redor, ele pôde escutar o hotel Overlook ganhar vida”⁹⁰ (KING, 2013, p. 503).

A tormenta de Jack é constantemente justificada pela influência que o hotel exerce sobre ele e sua família. A ideia de que todo o processo de loucura seja consequência de uma condição psicopatológica pode ser ignorada caso o leitor, ainda que ciente da base freudiana da obra, decida experienciar a narrativa em seu viés sobrenatural não psicanalítico. “Naquele instante, ajoelhado, tudo se tornou claro para ele. Não era apenas sobre o Danny que o Overlook estava trabalhando. Ele estava trabalhando sobre ele, também. Danny não era o ponto franco, era ele”⁹¹ (KING, 2013, p. 410 - 411).

A valorização do objeto “casa” na narrativa gótica proporciona uma continuidade do Gótico clássico no horror contemporâneo. Além disso, há também a necessidade de uma figura que seja considerada o “centro” do que se refere à maldade na história, ou seja, o vilão. *O Iluminado* pode ser considerado referência nos estudos dos vilões góticos contemporâneos uma vez que segue as ideias de Botting (2002) e Bruhm (2002) anteriormente citadas. Jack Torrance não é uma figura folclórica ou um quadrúpede feroz, mas é um homem branco e heterossexual visto como detentor de um poder social historicamente centralizado na figura masculina.

Para o Gótico é algo “comum” trabalhar com temas controversos, uma vez que ele é um gênero subversivo (TOWLSON, 2014). Ao falar sobre o horror cinematográfico, Jon Towlson (2014) diz que esse tipo de história, por utilizar elementos peculiares, é capaz de inserir temáticas políticas, sociais e culturais que, em outros gêneros, não teriam tão boa recepção como no Gótico. Aqui, é possível estender as ideias do autor para a Literatura, pois ela é uma das bases do horror cinematográfico (ao menos, o americano)⁹² e, além disso, trabalha com narrativas semelhantes. As ansiedades dos séculos XX e XXI que concernem a organização familiar e os estudos feministas são encontrados no Gótico contemporâneo de King, e a personagem Jack Torrance é um exemplo de que a supremacia do pai abusivo pode ser interpretada como a vilã de uma obra de horror. É sempre importante ressaltar que o Gótico é um meio de exposição de preocupações sociais (BOTTING, 2002), e que seu viés subversivo contemporâneo está associado a revoluções e processos de contracultura (TOWLSON, 2014).

⁹⁰ “Around him, he could hear the Overlook Hotel coming to life”;

⁹¹ “In that instant, kneeling there, everything came clear to him. It was not just Danny the Overlook was working on. It was working on him, too. It wasn’t Danny who was the weak link, it was him”;

⁹² Para maiores informações, ver BENSHOFF, Harry M. **A Companion to the Horror Film**. Oxford: Wiley Blackwell, 2014;

Uma vez que a obra de King é analisada por um viés que dá mais valorização à identificação de questões socioculturais do que ao desenvolvimento dos elementos sobrenaturais, é explícito que “o caos presente no hotel Overlook é mais um produto do mundo patriarcal ‘civilizado’ do que de forças irracionais na mente de Jack ou do sobrenatural no hotel” (BYRON; PUNTERAND, 2004, p. 251).

3.2 O MEDO GÓTICO EM O ILUMINADO

A narrativa de horror trabalha com a produção do medo (FRANÇA, 2008). Na Literatura Gótica, o maior componente capaz de expressar o medo na narrativa é o “passado” (SPOONER, 2006). A volta de criaturas mortas e de monstros presos em quartos secretos representam o retorno de antigas questões mal resolvidas pelas personagens dos textos, o que provoca grande confusão mental e desequilíbrio em relações interpessoais. De acordo com Catherine Spooner (2006), o Gótico dos séculos XX e XXI possui seus temores do passado escondidos na mente e no coração humanos, ou seja, há a exibição de traumas sem necessariamente estarem materializados em figuras sobrenaturais.

Logo no início de *O Iluminado*, a personagem Stuart Ullman, gerente do hotel Overlook, insere na narrativa a ideia da claustrofobia como algo que poderia acontecer quando Jack estivesse no local com sua família, utilizando o termo “febre da cabana”⁹³: “É uma gíria para a reação claustrofóbica que pode ocorrer quando pessoas estão trancadas juntas por um bom tempo. O sentimento da claustrofobia é externalizado como desprezo pelas pessoas com as quais você está trancado”⁹⁴ (KING, 2013, p. 12).

O medo presente na relação claustrofóbica entre a família (momentos em que Jack terá alucinações e perder o controle) será associado ao medo que Jack sentia por seu pai quando era criança. Aqui, é possível realizar uma analogia convincente aos estudos do Gótico contemporâneo, onde o medo das alucinações dentro de um espaço fechado e isolado será ligado ao pavor que Jack tinha do pai agressivo e que permanece em sua mente até a fase adulta. As ações que o patriarca da família Torrance exerce no hotel são, na verdade, reações com base no que ocorre em sua prisão interior. Com isso, é possível perceber que, no horror

⁹³ Na tradução brasileira de *O Iluminado* realizada por Betty Ramos de Albuquerque (2014), a tradutora utiliza a expressão “síndrome da cabine” para “cabin fever”. Aqui, preferimos utilizar a expressão “febre da cabana”, que acreditamos estar mais relacionada à ideia proposta pelo autor;

⁹⁴ “It’s a slang term for the claustrophobic reaction that can occur when people are shut in together over long periods of time. The feeling of claustrofobia is externalized as dislike for the people you happen to be shut in with”.

contemporâneo, “essas prisões psicológicas se desintegram tipicamente sob uma repetente tensão mental, o que resulta em loucura e surto”⁹⁵ (SPOONER, 2006, p. 18).

A confusão mental não apenas de Jack, mas também de Danny, são elementos que contribuem para a incitação do medo tanto nas personagens quanto nos leitores da narrativa. A ideia de Danny ser uma pessoa “iluminada” e de seu pai ser alguém com diversos traumas não solucionados faz com que o texto esteja em um constante ritmo de mistério por decorrência da mudança de humor dos dois. A inconstância mental e as alucinações das personagens são comuns no Gótico literário e causam confusão em todos que estejam em contato com a ficção (BYRON; PUNTER, 2004). Com isso, é possível perceber que King utiliza os delírios dos Torrance como formas de dar espaço ao medo na narrativa enquanto manipula componentes imprescindíveis do horror contemporâneo (alucinações e frenesis).

. Como discutido previamente, os mecanismos terror, horror e repulsa (KING, 2014) são utilizados para que a produção do medo no leitor seja eficaz, e esse processo de construção do pavor é realizado tanto no Gótico clássico quanto no contemporâneo. Em *O Iluminado*, os mecanismos mais utilizados são o terror e o horror, pois a quantidade de momentos em que o suspense é trabalhado “sozinho” e em que a ameaça está revelada (Jack Torrance) se sobrepõem às partes em que há a presença do grotesco e de sanguinolências. Ainda assim, é possível encontrar capítulos em que os três itens estão presentes, como é o caso de “*Inside 217*”.

Antes de sair do hotel, logo no início da narrativa, Dick Halloran alerta a Danny que o garoto não deve entrar no quarto nº 217, pois a experiência talvez não seria agradável a uma criança iluminada. Com essa informação, o leitor (e Danny) passa a criar uma expectativa sobre o momento em que os segredos do cômodo serão revelados, o que pode até mesmo ser visto como uma ação “implícita” do terror, uma vez que o suspense está instaurado desde o começo do texto. Quando, finalmente, Danny decide entrar no quarto, o nervosismo do garoto se torna o de quem lê a obra, momento em que há a clara produção do medo por intermédio do terror:

Danny estava em pé do lado de fora do quarto 217 novamente.

A chave mestra estava em seu bolso. Ele estava encarando a porta com um tipo de cobiça entorpecida, e seu tronco parecia ter os músculos contraídos e agitados embaixo de sua camisa de flanela. Ele estava murmurando suavemente e fora de tom.

Ele não queria ter vindo aqui, não após o episódio com o extintor. Ele estava com medo de vir. Ele estava com medo de ter pego a chave mestra novamente, desobedecendo seu pai.

Ele *queria* ter vindo aqui.⁹⁶ (KING, 2013, p. 315).

⁹⁵ “These psychological prisons characteristically disintegrate under repeated mental strain, terminating in madness and breakdown”.

Uma vez que o terror é utilizado, caso seu resultado não seja eficaz na produção do medo, o autor utiliza-se do horror, esse que é caracterizado pela materialização das ameaças (KING, 2014). A história da família Torrance é uma sequência de eventos em que o horror está a cada cena, já que a presença de Jack denota perigo aos membros da família. A narrativa de King é construída de forma que o mecanismo horror é predominante, comandando a produção do medo através da simples exploração da personalidade do protagonista que, afinal, é o vilão gótico da obra.

Em “*Inside 217*”, é apresentada uma ameaça que está completamente conectada às ideias de Spooner (2006) sobre o Gótico e seu foco na retomada dos perigos do passado. Ao adentrar o quarto, Danny encontra a figura de uma mulher morta no banheiro da suíte, e a sua presença é o suficiente para que ela seja temida. É interessante dar atenção às considerações de Spooner (2002) porque a mulher presente no quarto faz parte do passado do Overlook, sendo ela uma pessoa que morreu naquele mesmo quarto há muitos anos. A recusa do hotel a deixar seus antigos “fantasmas” irem embora, quando relacionada à vida de Jack, pode ser interpretada como uma volta a antigos traumas que não foram superados. Tal conexão se torna mais explícita após o leitor perceber que a história da “mulher do 217” se tornou uma obsessão de Jack ao longo do livro, o que contribui para a visão do Overlook e de Jack como uma só entidade que, a cada capítulo, apresenta um novo elemento escondido de sua vida.

A mulher estava se sentando.

Ainda sorrindo, com seus grandes e redondos olhos fixos nele, ela estava se sentando. Suas palmas mortas fizeram barulhos como esguichos na porcelana. Seus peitos se mexiam como sacos de pancada velhos e desgastados. Havia um pequeno som de cacos de gelo sendo quebrados. Ela não estava respirando. Ela era um cadáver, e estava morta há vários anos⁹⁷ (KING, 2013, p. 320).

A repulsa em *O Iluminado* pode ser considerada um item marginalizado. Os momentos em que o grotesco assume o texto são poucos quando comparados à atmosfera dominada pelo horror. Ainda assim, é possível encontrar partes em que a brutalidade e a sanguinolência são os elementos principais para a produção do medo, como nos capítulos

⁹⁶ “Danny was standing outside Room 217 again.

The passkey was in his pocket. He was staring at the door with a kind of drugged avidity, and his upper body seemed to twitch and jingle beneath his flannel shirt. He was humming softly and tunelessly.

He hadn’t wanted to come here, not after the fire hose. He was scared to come here. He was scared that he had taken the passkey again, disobeying his father.

He *had* wanted to come here”.

⁹⁷ “The woman was sitting up.

Still grinning, her huge marble eyes fixed on him, she was sitting up. Her dead palms made squittering noises on the porcelain. Her breasts swayed like ancient cracked punching bags. There was the minute sound of breaking ice shards. She was not breathing. She was a corpse, and dead long years”.

finais da narrativa quando Jack agride Wendy e Halloran com o taco de roque. A repulsa é caracterizada por seu viés apelativo no que diz respeito à ameaça física sofrida pelas personagens, o que em *O Iluminado* demora a acontecer, mas é premeditado. Em “*Inside 217*”, esse terceiro mecanismo está presente de forma singela, mas, ainda assim, eficaz, através da mulher morta:

O tempo passou. E ele estava apenas começando a relaxar, apenas começando a perceber que a porta devia estar destrancada e ele poderia ir embora, quando as mãos envelhecidas, inchadas e com cheiro de peixe se fecharam com cuidado ao redor de sua garganta e ele foi implacavelmente virado para encarar aquele rosto morto e roxo⁹⁸ (KING, 2013, p. 321).

A certeza de que Danny foi realmente machucado pela mulher que estava no quarto 217 é apresentada no capítulo vinte e sete, “*Catatonic*”, no qual o garoto é encontrado por seus pais com marcas roxas no pescoço.

Com as considerações realizadas acerca do Gótico contemporâneo e da produção do medo, é possível dizer que *O Iluminado* é obra representante do processo de criação gótico com base nos estudos freudianos, o que a torna um texto autoconsciente de seu viés psicanalítico. A seguir, será realizada uma análise da obra de King com auxílio da pesquisa apresentada no capítulo anterior, com foco na identificação de psicopatologias nas personagens da narrativa e nas particularidades que elas exercem não apenas sobre quem às detém, mas também sobre quem acompanha esses indivíduos.

3.2.1 O “uncanny” em *O Iluminado*

A publicação do texto “*The Uncanny*”, de Sigmund Freud (1919), foi um importante marco para o entendimento do que é o Gótico contemporâneo. Como visto no capítulo anterior, esse texto propôs um “corte” que dividiu os estudos da literatura de horror (clássico e novo) e apresentou novas formas de interpretação desse tipo de texto. O viés psicanalítico dado pelo autor a textos góticos tornou-o popular nos estudos literários fantásticos e, além disso, fortaleceu os estudos literários comparados através da junção entre Literatura Gótica e Psicanálise.

Uma das ideias de Freud (1919) é a de que o *uncanny* está naquilo que é familiar, mas que, de alguma forma, sofreu algum tipo de alteração e tornou-se estranho. Essa percepção do que está “diferente” é capaz de incitar o medo em quem passa por alguma situação peculiar,

⁹⁸ “Time passed. And he was just beginning to relax, just beginning to realize that the door must be unlocked and he could go, when the years-damp, bloated, fish-semlling hands closed softly around his throat and he was turned implacably around to stare into that dead and purple face”.

como ocorre em obras góticas. Em *O Iluminado*, quando Danny se tranca no banheiro do quarto em que sua família está hospedada, há a experiência *uncanny* vivenciada principalmente por Wendy. A sensação de que algo rotineiro foi levemente alterado causa estranhamento e é o suficiente para provocar o medo:

Ela bateu levemente na porta fechada do banheiro. “Você está bem, velhinho? Você está acordado?”
Sem resposta.
“Danny?”
Sem resposta. Ela tentou abrir a porta. Estava trancada.
“Danny?” Ela estava preocupada agora. A falta de qualquer som além do que pertencia à estável água corrente a deixou incomodada. “Danny? Abra a porta, querido.”⁹⁹ (KING, 2013, p. 179).

Em *O Iluminado*, é interessante a forma como King apresenta o “*uncanny* fantástico” uma vez que, em grande parte da obra, o autor trabalha com cenas que não possuem elementos sobrenaturais. Em uma obra gótica, quando há vários componentes fantásticos, o leitor deve utilizar a suspensão voluntária da descrença para inserir-se completamente no texto, senão a experiência literária ficará incompleta. Quando King escolhe momentos específicos para inserir os componentes “mágicos” e, durante a maior parte da narrativa, foca na simples relação da família Torrance, ele está construindo um ambiente mais propenso à aceitação do leitor com base na realidade racional, o que torna a obra mais “atraente” e facilita a ativação da suspensão da incredulidade.

Freud (1919) diz que nos textos com temática *uncanny* as pessoas estão em contato com o “duplo”¹⁰⁰. Na obra de King, Danny é uma criança iluminada capaz de ver o futuro e entrar na mente de outras pessoas, seja para saber o que elas estão pensando/sentindo (o que ele faz com Jack) ou para projetar sua voz e estabelecer uma conversa a longa distância (como faz com Halloran). A iluminação de Danny (e de Halloran) é o “duplo” de *O Iluminado*. Através da iluminação a personagem consegue expandir seu alcance e tornar-se presente em diversos pontos da história, o que fortalece a ideia de que ele está preservando a própria imagem ao torná-la maior. Isso também ocorre com os espíritos presentes no hotel, como os que estão no salão de festas em que Jack fica bêbado. A presença dos antigos hóspedes do

⁹⁹ “She knocked lightly on the closed bathroom door. ‘You okay, doc? You awake?’

No answer.

‘Danny?’

No answer. She tried the door. It was locked.

‘Danny?’ She was worried now. The lack of any sound beneath the steadily running water made her uneasy. ‘Danny? Open the door, honey.’” (KING, 2013, p. 179).

¹⁰⁰ Processo de sobrevivência do “eu” a partir de sua projeção (e conseqüente ampliação) em um outro ser. Ele se dá em momentos onde há a “duplicação” da imagem do indivíduo, o que no campo do imaginário pode ser representado como “a sombra, a imagem no espelho, o retrato, o reflexo, a alma, os gêmeos, o sócio, o anjo da guarda, o fantasma, o animal, a máscara, o disfarce, entre outras” (LAMAS, 2004, p. 47).

Overlook é uma forma *uncanny* de expressar uma recusa à morte, uma atitude que zela pela continuidade da vida e repudia o completo desaparecimento das almas.

Outro elemento citado por Freud (1919) é o foco na repetição, em algo que será colocado em evidência diversas vezes pelo narrador ou por algum personagem do texto de horror. Essa fixação ocorre de forma compulsiva, talvez até mesmo considerada “paranoica”. Em *O Iluminado*, a fixação que Jack possui por Danny está inserida nesse grupo postulado por Freud. Em diversos capítulos, a personagem não entende o porquê de o hotel estar tão obcecado por Danny, o que faz com que ela sinta ciúmes dessa “relação” e foque cada vez mais na imagem de seu filho como uma ameaça a ser combatida. Além disso, também há a obsessão que Danny possui pela palavra “*redrum*”, essa que aparece em diversos momentos da narrativa e não sai da mente do garoto. A fixação de Danny pelo termo desconhecido faz com que tanto o leitor como a personagem acreditem que o vocábulo represente algum perigo, o que é confirmado posteriormente (quando lida ao contrário, no reflexo de um espelho, “*redrum*” significa “*murder*”, assassinato).

O componente *uncanny* mais comum em qualquer narrativa gótica é a morte, uma vez que ela representa um mistério incapaz de ser solucionado em vida. Por isso, a literatura de horror trabalha bastante com personagens que estão constantemente fugindo do maior estranhamento proporcionado ao ser humano, seja através da fuga de situações de alto risco, de assassinos em série ou de doenças contagiosas. Todo o imaginário que rodeia o hotel Overlook é baseado em mortes e em espíritos que se recusam a conhecer completamente o mundo pós vida. O maior medo de Wendy ao longo de toda a narrativa é de que Jack tente algo macabro contra ela e o filho, o que se torna real nos capítulos finais e provoca momentos de fuga entre as personagens. Nesse caso, Jack é a personificação da morte, e fugir dele é o mesmo que correr em direção oposta ao *uncanny*.

3.3 PSICOPATOLOGIAS EM O ILUMINADO

Esta sessão do trabalho apresentará uma análise das personagens Danny, Jack e Wendy Torrance através de uma perspectiva psicodinâmica. Aqui, será dada atenção aos sintomas de prováveis psicopatologias que possam estar conectadas aos membros da família, e suas identificações acontecerão com base nos acontecimentos descritos na obra de King.

É importante deixar claro que os diagnósticos a serem apontados são possibilidades, e não algo absoluto sobre as personagens. A obra literária apresenta uma trama que faz referência a um momento específico da vida dos Torrance, e não a ela inteira. Fora da ficção,

um diagnóstico deve ser feito com base em todo o crescimento do indivíduo, e não apenas nos momentos em que ele começou a apresentar algum tipo de sintoma psicopatológico. Em *O Iluminado*, é possível realizar algumas retomadas da infância de Jack e de Wendy, além de um episódio dos anos “ainda mais jovens” de Danny, mas seria incoerente dar um diagnóstico irrefutável apenas com o que é lido nas páginas do livro.

A análise aqui realizada está embasada em referências que discursam sobre os sintomas apresentados pela família Torrance, o que dá maior apoio às observações realizadas acerca de seus três integrantes. Ainda assim, os diagnósticos encontram-se passíveis de discussão, uma vez que diversos detalhes das particularidades das personagens não são conhecidos pelo leitor.

3.3.1 A dependência do álcool

A narrativa de *O Iluminado* é repleta de momentos em que as ações das personagens podem ser relacionadas a psicopatologias. Ainda que o texto apresente diversos trechos conectados à esquizofrenia e à forma como essa afeta tanto o indivíduo adoecido como seus familiares, é importante focar rapidamente em um elemento que segue os Torrance desde a infância de Jack: o consumo excessivo de bebidas alcoólicas.

Inserido no grupo dos psicoativos junto a drogas como heroína, tabaco e cocaína, o álcool é capaz de exercer influência direta sobre o sistema nervoso e causar reações psicológicas, físicas e de conduta no indivíduo que o consome em demasia (BALDAÇARA, 2015). O transtorno por utilização do álcool é identificado a partir do momento em que um padrão envolvendo a substância começa a alterar a vida de quem a consome. O diagnóstico é realizado através da observação de sintomas que estão relacionados a “abstinência, tolerância e fissura” (CRM-V, 2014, p. 492). A primeira (abstinência) está conectada às reações que a falta do álcool causa no corpo e na mente da pessoa dependente. Geralmente, pessoas que iniciam o processo de desintoxicação estão cientes das consequências do mau-uso do álcool, mas isso pode não ser o suficiente para provocar uma verdadeira “quebra” no ciclo do vício, o que leva o indivíduo a tolerar os pontos negativos do uso excessivo por agonia às reações da privação. A tolerância é a “resistência” que o corpo desenvolve conforme a pessoa segue consumindo a substância, o que fará com que o indivíduo sempre beba a mesma quantidade de álcool ou mais do que a habitual. A ideia de “fissura” está ligada ao sentido de “desejo e súplica”, no qual aqueles que iniciaram o processo de privação do álcool possuem seus pensamentos fixos no consumo da bebida.

O início do transtorno pode ser associado a fatores genéticos, onde aquele que apresenta complicações com o uso do álcool costuma estar em contato direto com algum parente que possui a mesma característica (AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION, 2014). Além disso, fatores culturais também contribuem para um estudo sobre o consumo exagerado dessa substância¹⁰¹.

O transtorno por uso do álcool é comumente o de abuso ou de dependência. O abuso é diagnosticado com base nas complicações que a pessoa apresenta na execução de suas atividades rotineiras e em suas relações interpessoais. De acordo com Barbara S. McCrady (2010), o indivíduo deve passar por ao menos uma de quatro situações para que seu abuso de álcool seja identificado, sendo elas a falta de responsabilidade com compromissos sociais, a atenuação de perigos que podem ser intensificados pelo álcool (dirigir embriagado, por exemplo), cometer ações que envolvam a lei e continuar com o consumo mesmo após a substância tê-lo prejudicado em relações com outras pessoas.

Por outro lado, a dependência caracteriza algo mais grave. O diagnóstico é realizado a partir da apresentação dos seguintes sintomas:

Falta de controle [...], tolerância física, abstinência física, negligência com outras atividades, aumento do tempo usando álcool e uso contínuo apesar de se ter conhecimento dos problemas físicos ou psicológicos relacionados ao uso (MCCRADY, 2010, p. 493).

A relação que Jack apresenta com o álcool é uma reprodução do que ele vivenciava em casa quando criança, fase em que observava o comportamento abusivo do pai. Para Jack, seu progenitor era um “miserável, bêbado tirânico”¹⁰² (KING, 2013, p. 326), esse que batia na esposa com um pedaço de cana de açúcar e dizia que aquele era o momento de ela “ir e tomar o remédio”¹⁰³ (KING, 2013, p. 330). Tal comportamento é repetido por Jack em sua fase adulta, quando possui alterações de humor no Overlook e persegue Wendy para machucá-la com o taco de roque (incluindo a referência ao “remédio”). Além disso, o comportamento que Jack apresentava quando criança é o mesmo de Danny no início do livro: a espera ansiosa pela chegada do pai à casa após passar o dia fora. A admiração do garoto pelo pai fazia com que Jack observasse o comportamento agressivo do patriarca pessoalmente, o que Danny faz através da iluminação, aguçando a atenção do leitor para o ciclo de relações abusivas e traumas que podem ser reproduzidos nas gerações seguintes.

¹⁰¹ Para maiores informações, ver AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. **Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais DSM-5**. Porto Alegre: Artmed, 2014, p. 494-495.

¹⁰² “Miserable, bullying drunk”.

¹⁰³ “Come on and take your medicine”.

Na narrativa de King, Jack é, sem dúvidas, uma pessoa que apresenta complicações em relação ao consumo de bebidas alcoólicas. Analisando os atos da personagem, é possível identificar falta de controle e agressividade (espancamento do aluno George Hatfield e do filho Danny), sintomas de abstinência física (a personagem fica a todo instante “limpando” a boca com um lenço, o que o faz lembrar de quando bebia constantemente), desleixo com seus deveres em âmbito profissional (despreocupação com as noites de bebedeira durante a semana letiva), utilização da bebida com maior frequência (após conhecer Al, Jack passa a sair mais e, conseqüentemente, a beber mais), desenvolvimento de maior tolerância física (há a necessidade do corpo da personagem de ficar entorpecido com quantidade de álcool igual ou semelhante à dos dias anteriores) e desconsideração da deterioração que a bebida alcoólica causa em sua vida (mesmo ciente do que o vício fez com ele, Jack volta a beber quando está no bar do Overlook). Todas essas informações fazem com que Jack seja considerado uma pessoa dependente do álcool, acometido pelo transtorno por uso dessa substância.

É interessante expor que, para muitos, há a ideia de que o consumo de álcool pode gerar uma intoxicação patológica (idiossincrática) no indivíduo. A ingestão de álcool, mesmo que em quantidades mínimas, pode ser o suficiente para “ativar” um estado de humor completamente agressivo em quem consome a bebida alcoólica, além de provocar momentos de ciúme extremo e inquietação das relações psicomotoras (FERREIRA et. al, 2003). Em *O Iluminado*, nos capítulos “*Drinks on the house*”, e “*Wendy*”, é perceptível como o consumo do álcool foi o suficiente para que Jack voltasse a ser agressivo com sua família e focasse ainda mais na ideia de que Wendy e Danny queriam privá-lo de ser parte do Overlook. Além disso, ciúmes (e inveja) excessivos são direcionados ao seu filho quando ele percebe que o hotel, na verdade, almeja a presença do garoto, não a dele. “Danny? O que era tudo isso a respeito do Danny? E o que ele estava fazendo em um bar com uma bebida na mão?”¹⁰⁴ (KING, 2013, p. 507).

Leonardo Baldaçara (2015) diz que o consumo de substâncias psicoativas gera efeitos psicóticos em seus usuários logo após o consumo, mas que tais experiências não são o suficiente para um diagnóstico de transtorno psicótico sem que exista um momento de abstinência e a observação de suas conseqüências. As reações derivadas do uso desses elementos incluem alucinações comumente ligadas à audição, “ideias delirantes” que focam na sensação de perseguição e distorção de ações derivadas do sistema psicomotor (BALDAÇARA, 2015, p. 37). Ainda que todos esses sintomas sejam encontrados em Jack ao

¹⁰⁴ “Danny? What was all of this about Danny? And what was he doing in a bar with a drink in his hand?”.

longo de *O Iluminado*, é possível descartar a ideia de que a personagem tem seu humor alterado apenas após o consumo do álcool. Toda a experiência que concerne o período em que os Torrance estão no Overlook é dotada de momentos em que Jack escuta vozes desconhecidas antes mesmo de beber no bar do hotel, além de acreditar que, de alguma forma, há uma conspiração de sua família contra ele.

Junto aos sintomas físicos, psicológicos e das consequências nas relações interpessoais, a dependência do álcool pode levar a outros transtornos que necessitarão de diagnóstico próprio e acompanhamento específico, como espectro de esquizofrenia, depressão e ansiedade. Nesse caso, todas essas condições são consideradas induzidas pela utilização da substância alcoólica (AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION, 2014).

3.3.2 Depressão

Ao logo da narrativa de King, principalmente em suas páginas iniciais, é possível perceber como Jack Torrance está acometido pela depressão através de algumas de suas atitudes. O alcoolismo da personagem pode estar relacionado a uma depressão já existente ou desenvolvida ao longo do seu período de vício. Pessoas que consomem álcool com frequência exacerbada possuem maiores chances de experimentar sintomas depressivos ou de ficarem depressivas em quadro clínico (BARROS et al, 2017). Na verdade, não apenas o consumo do álcool, mas o uso constante de substâncias que possam causar dependência física e química (cocaína, maconha, heroína e, até mesmo, cafeína) está constantemente associado ao surgimento de sintomas que podem gerar ou piorar casos clínicos já existentes (SAIDE, 2011).

A repressão dos desejos do inconsciente de Jack é algo que torna possível a identificação (inicial) da depressão na personagem. A partir do momento em que uma pessoa alcoólatra para de beber e começa a experimentar os sintomas da abstinência, a vontade de consumir a bebida alcoólica é “freada” de forma forçada, a ponto do indivíduo sentir-se cansado e desmotivado com outras atividades. A limitação dos desejos de uma pessoa dependente de substâncias psicoativas pode estar acompanhada a algum motivo “maior” que a faz pensar nas consequências do consumo. No caso de Jack, é o divórcio e a perda da família: “Terminou do lado de fora de um bar, e a única coisa que o impediu de entrar foi saber que, se o fizesse, Wendy finalmente o deixaria, e levaria Danny com ela”¹⁰⁵ (KING, 2013, p. 53).

¹⁰⁵ “Had ended up outside a bar, and the only thing that had kept him from going in was the knowledge that if he did, Wendy would leave him at last and take Danny with her”.

A falta de vontade de Jack em realizar as atividades rotineiras estão completamente conectadas ao consumo do álcool e, além disso, aos sintomas que pessoas com depressão apresentam. Não obter energia para os deveres diários é um dos sintomas da depressão (BUSS, 1968), e durante os tempos de “bebedeira” de Jack a motivação para o trabalho encontrava-se comprometida: “Ele estava escrevendo uma peça, e pensou que devia haver um romance incubado em algum quarto escuro de sua mente. Mas agora ele não estava produzindo e sua prática docente estava instável”¹⁰⁶ (KING, 2013, p. 56).

Buss (1968) diz que o indivíduo com depressão experiencia uma sensação de inferioridade constante, e é interessante observar que isso pode ser reflexo de momentos da infância conectados ao complexo de Édipo, no qual a “castração” da criança se espalhou para outros pontos de sua vida. Em *O Iluminado* é claro como Jack possuía uma relação conturbada com o pai alcoólatra. Não é possível saber como foi o processo de castração da personagem por falta de informações, mas é perceptível como a sensação de fracasso é proveniente de sua dinâmica familiar. A forma como o pai se impunha como o detentor do poder em casa fazia com que todos se sentissem inferiores, incluindo Jack. Essa sensação provavelmente acompanhou o homem até sua idade adulta, mas tornou-se mais forte após começar a abusar do álcool.

A análise do ambiente no qual Jack cresceu é importante para que o diagnóstico da depressão seja coerente. Os hábitos de uma pessoa depressiva estão conectados a situações específicas de um passado particular, e o “porquê” de determinadas ações e pensamentos, muitas vezes, é descoberto a partir da observação de um momento específico (DIMIDJIAN et al., 2010). As considerações acerca da saúde mental de Jack sem o conhecimento das relações que ele tinha em casa quando criança podem levar a um diagnóstico equivocado. Os comportamentos oscilantes de Jack são, provavelmente, repetições do que ele viveu antigamente, o que propõe uma junção entre ações do passado e do presente.

Em Jack é possível encontrar alterações de humor (todos os momentos em que ele se torna agressivo e, logo depois, se arrepende), culpa constante (ele está frequentemente se lembrando de quando quebrou o braço de Danny e de como sua família sofre com seus hábitos), perda do ritmo de criatividade intelectual (falta de energia para escrever a peça) e autodepreciação (Jack percebe que ele é o “elo fraco” da família ao analisar as ações do Overlook sobre ele). Esses quatro sintomas são citados por Brad Alford e Aaron Beck (2009) como característicos da depressão, e eles são encontrados diversas vezes ao longo da narrativa

¹⁰⁶ “He was working on a play, and though there might be a novel incubating in some mental black room. But now he was not producing and his teaching had become erratic”.

de King. Além disso, essas manifestações da neurose depressiva de Jack podem ser facilmente “encaixadas” nos quatro grupos sintomáticos apresentados por Coyne (1985): o emocional (alterações de humor de Jack e constante agressividade), o motivacional (sem estímulo para a produção artística), o vegetativo (cansaço que leva ao sono ruim, como quando a personagem tem pesadelos com o pai) e o cognitivo (alterações na frequência do pensamento que, na narrativa, são expressas pelas influências do Overlook).

Ainda que, para Freud, a ideia de melancolia seja diferente da que circunda a depressão, as duas estão conectadas por estarem relacionadas à noção de perda (MENDES et al., 2014). A melancolia está na incapacidade de produção do luto, enquanto a depressão é a própria sensação de tristeza observada em estados de afeto. A sensação de perda em Jack Torrance está na falta da bebida alcoólica. A personagem, em período de abstinência, possui mudanças de humor por não ter a substância psicoativa, e esse “desaparecimento” é trabalhado na mente humana como um processo de luto por um objeto que “morreu”.

A melancolia de Jack está na recusa da aceitação do luto, o que o leva, inconscientemente, a sentir como se uma parte de seu ego houvesse sido removido. No caso da personagem, essa perda de parte do consciente está direcionada a um objeto específico (o álcool) que guarda elementos essenciais de sua vida, como a conexão que tinha com o pai e, talvez, a única forma que encontrou de manter o equilíbrio após ter tido uma relação paterna disfuncional na infância. O escopo narcisista da melancolia está na escolha do objeto, de forma que ela não tenha ocorrido de forma aleatória. O objeto está intrinsecamente conectado às particularidades do indivíduo melancólico, e o álcool é algo que possui um grande significado emocional para Jack: ele representa sua construção familiar e seu crescimento. A inviabilidade do luto está não apenas na recusa da falta do álcool, mas em aceitar que tudo que o objeto representa (seu pai, em maior parte) também deve falecer.

A autodepreciação de Jack ao longo da obra, ainda em uma perspectiva melancólica, está mais direcionada a outra pessoa do que a ele mesmo. Como dito por Freud (1985), o indivíduo em melancolia costuma preferir comentários maldosos contra si, mas que, na verdade, são o que essa pessoa queria dizer a alguém próximo que a incomoda de alguma forma. Quando Jack se percebe como o elo fraco da família Torrance ele está, na verdade, acusando o próprio pai de ter sido o membro adoecido de sua infância; a culpa que Jack sente pela forma como trata Danny é, em boa parte, a culpa que ele direciona ao pai por ter sido um homem com atitudes abusivas. O que impede Jack de externalizar todas essas insatisfações para o pai podem ser pelo simples fato de que seu progenitor está morto, mas também há a

incógnita sobre a ideia de que, talvez, ele não seria capaz de fazer isso ainda que o homem estivesse vivo.

É imprescindível a observação de que Jack já pensou em suicídio, algo conectado à depressão. O risco de suicídio é maior em pessoas que estão passando por um momento depressivo forte e que usam algum tipo de substância capaz de causar dependência (ALFORD; BECK, 2009), como é o caso da personagem. “Esses eram os momentos em que sua mente se direcionaria de forma pensativa e sana ao revólver ou à corda ou à lâmina de barbear”¹⁰⁷ (KING, 2013, p. 55).

Jack é um personagem depressivo que, além de experienciar a desmotivação e a tristeza relacionadas a um quadro clínico intensificado pelo uso do álcool, também passa por frustrações decorrentes da melancolia e de sua incapacidade de enfrentar as situações que vivenciava com o pai. Inicialmente, não é possível identificar a depressão em Danny ou Wendy apenas com os dados presentes em *O Iluminado*, mas é viável (e, até mesmo, explícito) perceber sintomas de outras psicopatologias na família Torrance.

3.3.3 Ansiedade

A ansiedade está em um sentimento de tensão de difícil controle (BUSS, 1968), o que pode gerar pânico quando não é “estabilizado” pelo consciente. Em *O Iluminado*, é perceptível como Wendy está em constante estado de preocupação, uma vez que se encontra em uma situação de perigo e, literalmente, sem opção de fuga. Ainda assim, é interessante realizar uma análise completa da situação da personagem, pois seus sintomas também se assemelham à sensação momentânea do medo.

No Overlook, Wendy passa por diversos momentos em que ela sente pavor das ações de Jack, mas isso não pode ser considerado um sintoma da ansiedade. O medo de Wendy possui uma base racional, ou seja, ele é compreensível por ser real. Jack pode matá-la a qualquer momento, e isso causa preocupações nela e em Danny. Enquanto a ansiedade expande uma preocupação que não precisa de tanta visibilidade (CAMERON; MARGARETH, 1951), o medo trabalha com o que pode representar um verdadeiro perigo.

Os momentos ansiosos surgem quando os impulsos do inconsciente humano não são controlados pelo ego (BUSS, 1968), e, assim, o indivíduo ansioso passa a temer as consequências de suas ações. Wendy está constantemente com receio do que pode fazer caso

¹⁰⁷ “Those were the times that his mind would turn thoughtfully and sanely to the gun or to the rope or to the razor blade”.

Jack tente machucar Danny, mas o seu medo está mais conectado a um fator externo do que a uma projeção de sua cabeça. “Agora ela estava considerando a possibilidade de usar uma faca de açougueiro em seu marido se ele tentasse se meter com ela e o filho”¹⁰⁸ (KING, 2013, p. 345).

As ações de Wendy e os sentimentos da personagem não são suficientes para que ela seja considerada uma pessoa com ansiedade generalizada (seus sintomas não duram mais de seis meses) e nem como alguém que está passando por um “ataque de pânico”. Ainda assim, a conexão dela com a neurose é interessante porque ela está passando por um momento de medo que pode ser confundido como ansiedade caso observado incorretamente. Uma vez que a neurose ansiosa e o medo estão ligados pela ideia de que há uma ameaça iminente (seja ela interna ou externa), é importante ver que o caso de Wendy possui características neuróticas, mas que, por estarem direcionadas a Jack, não podem ser consideradas sintomas de ansiedade generalizada.

É possível dizer que o sentimento da personagem seja o que é chamado de “ansiedade antecipatória” (ANDRADE et al., 1996, p. 31), bastante comum em pessoas que possuem algum tipo de fobia. Nesse caso, o indivíduo que se sente ameaçado por algo, ao saber que está prestes a entrar em contato com o objeto temido, começa a antecipar o perigo e a apresentar reações desconfortáveis (paralisia, sudorese, tremores). De acordo com Freud (2006), a ansiedade antecipatória é resultado de uma conversão de energia: ao antecipar o perigo, a pessoa começa a produzir uma energia chamada “angústia”, essa que emite mensagens ao consciente e avisa que há algo errado. Tal energia, quando direcionada ao objeto temido, incita o medo e é convertida em ansiedade antecipatória.

O medo é considerado uma emoção de defesa, ou seja, um “mecanismo” que avisa ao ser humano que há uma ameaça próxima, o que dá ao indivíduo a possibilidade de enfrentar o perigo ou de fugir (BUSTAMANTE; CARRIÓN, 2008). De acordo com Freud (2006), o ser humano pode apresentar dois tipos de fobia, a comum e a contingente. A primeira está conectada aos temores cotidianos de todos, como medo de terremotos ou de doenças, enquanto a segunda é derivada de situações bastante específicas (pavor de aracnídeos, lugares fechados/abertos). Em uma situação fóbica contingente, a fuga costuma ser bastante eficaz, uma vez que o objeto a ser evitado não costuma ser algo de “comum acesso”. No caso de Wendy, ela não possui uma fobia contingente aparente, mas é claro como a “comum” está na narrativa, já que o medo de assassinos pode ser associado a esse tipo de fobia.

¹⁰⁸ “Now she was considering the possibility of using a butcher knife on her husband if he tried to interfere with her and her son”.

Assim, a situação de Wendy pode ser analisada a partir das ideias de medo, fobia comum e ansiedade antecipatória, essa que se encaixa melhor ao estudo do que a ansiedade generalizada. A ansiedade de Wendy é melhor vista como um sintoma de um momento de pavor extremo do que como um quadro clínico. O medo presente nas fobias é identificável, ao contrário daqueles da ansiedade generalizada, que são incógnitas a serem trabalhadas (BUSS, 1968). É importante dizer que as características sintomáticas de quem está em um momento fóbico são encontradas em indivíduos com ansiedade generalizada, e para que não haja confusão na apresentação de diagnóstico é preciso que a observação do caso vá além da simples observação de sintomas.

De acordo com Buss (1968), os sintomas podem ser motores (tremores, sustos), somáticos (sudorese, respiração fraca, coração em ritmo acelerado), afetivos (pânico, agonia) e cognitivos (preocupação em excesso, distrações, desatenção)¹⁰⁹. Em *O Iluminado*, é evidente como Wendy apresenta tais sintomas em seus momentos de receio em relação às ações de Jack:

Ela ficou de pé do corredor do primeiro andar, e foi às escadas. Ela ficou no degrau do primeiro andar olhando o lobby. Parecia deserto, mas o dia cinzento e de neve deixou boa parte do cômodo em sobras. Danny podia estar errado. Jack poderia estar atrás de uma cadeira ou sofá... talvez atrás da mesa de registro... esperando pela descida dela...¹¹⁰ (KING, 2013, p. 537).

A descida de Wendy ao lobby é acompanhada pela ansiedade antecipatória. A personagem sabe que, em algum lugar lá embaixo, está a ameaça que ela e o filho temem. O medo age como uma preparação do indivíduo para o perigo, e a de Wendy é rodeada de sintomas encontrados em situações fóbicas, como a “paralisia” no topo da escada e a preocupação excessiva com a localização de Jack (Danny já havia dito que estava tudo bem pouco antes de Wendy sair do quarto). Além disso, Wendy possui seus batimentos cardíacos acelerados quando está no lobby, além de sentir uma agonia evidente por toda aquela situação desconfortável: “Com o coração na boca, ela foi em direção às portas abertas do salão de baile e deu uma olhada. Ele estava vazio e silencioso [...]”¹¹¹ (KING, 2013, p. 539).

Como visto anteriormente, as síndromes ansiosas podem ser a generalizada e a de transtorno do pânico, sendo essa última apoiada em uma noção de “luta-fuga” (BARLOW;

¹⁰⁹ Para a lista completa dos sintomas que compõem os quadros motor, afetivo, somático e cognitivo, ver BUSS, Arnold H.. **Psychopathology**. New York: John Wiley & Sons, 1968, p. 51).

¹¹⁰ “She stood on the first-floor corridor, and went to the stairs. She stood on the first floor landing looking down into the lobby. It appeared deserted, but the gray and snowy day had left much of the long room in shadow. Danny could be wrong. Jack could be behind a chair or couch... maybe behind the registration desk... waiting for her to come down...”.

¹¹¹ “Heart thumping, she went to the open balroom doors and looked in. It was empty and silent [...]”.

CRASKE, 2010, p. 14). Em *O Iluminado*, Wendy se encontra em uma situação de risco de morte, o que é vista como um dos momentos propícios para um acesso de pânico, mas ela não apresenta a confusão mental que a síndrome requer para ser identificada. A personagem não tem dúvidas sobre a decisão de “ir” ou “ficar”: ela está a todo momento procurando sair daquela situação, sem querer realizar um enfrentamento a não ser que ele seja estritamente necessário (como faz quando Jack quer atacá-la no banheiro do quarto de hotel).

É possível analisar as ações e sensações de Wendy a partir de uma perspectiva voltada à ansiedade generalizada porque os sintomas dessa neurose também são encontrados na fobia. A ansiedade antecipatória da personagem a envolve de manifestações sintomáticas facilmente encontradas em indivíduos com um quadro de ansiedade contínuo. No caso de Wendy, ela apresenta uma fobia comum que se expressa através de sintomas ansiosos. A ideia de que a fobia da personagem possa ser contingente é duvidosa, uma vez que o temor de estar trancado em um local com um assassino é algo que causaria pavor em diversos indivíduos, o que excluiria a noção de que esse seria um medo irracional.

Ainda com foco nas síndromes ansiosas, o “transtorno de pânico” pode ser encontrado em Danny. A criança possui seus momentos de ansiedade antecipatória assim como a mãe, mas fica muito mais evidente como ele possui momentos de verdadeira “paralisia” provocada pelos impulsos inconscientes. Durante a narrativa, Danny possui alguns “acessos” que seus pais acreditam poder ser epilepsia, uma vez que o garoto revira os olhos e começa a tremer, mas uma análise mais detalhada pode descartar tal ideia e resultar em um diagnóstico de ansiedade.

Ao avaliar estudos que focaram nos sintomas do pânico, Antonio Egidio Nardi e Alexandre Martins Valença (2013) expõem que as reações físicas mais encontradas em indivíduos com esse transtorno são palpitações no coração, desmaios, tonturas, respiração dificultada, falta de ar, tremores e suor. As dúvidas de Jack e Wendy acerca da provável epilepsia de Danny são válidas, uma vez que algumas reações ansiosas são também comuns a outras doenças, como a “epilepsia do lobo temporal” (HAGGSTRÄM et al., 2003, p. 410).

De acordo com Daniel Fluentes et al. (2014), “a epilepsia é um distúrbio cerebral caracterizado por uma predisposição do cérebro a gerar crises epiléticas e pelas consequências neurobiológicas, cognitivas, psicossociais e sociais dessa condição” (p. 276). As crises são provenientes do desequilíbrio das ações elétricas de características neuronais e de estruturas do cérebro, o que gera reações conhecidas como “descargas neuronais” (FLUENTES et al., 2014, p. 276), essas que podem ocorrer de forma abrupta, contínua e sem controle.

As crises epilépticas podem ser classificadas como “generalizadas” ou “focais”. A primeira se refere a crises que se expandem a outras redes neuronais após surgirem em uma, enquanto a segunda surge em alguma rede neuronal restrita a uma parte do cérebro e que, posteriormente, poderá se alastrar ou continuar em uma única região (FLUENTES et al., 2014). A epilepsia do lobo frontal é considerada “focal” e atinge o córtex motor, o suplementar e o pré-frontal, podendo resultar em alteração de humor, agressividade, dificuldade de organização e de planejamento. Além dos movimentos involuntários, uma das características das convulsões epilépticas é a “perda de consciência ou de percepção” (PIÑA-GARZA, 2013, p. 277).

Mesmo que as reações de Danny realmente se assemelhem às de um ataque epiléptico, elas podem ser identificadas como resultados de momentos em que há uma luta interna do garoto contra os impulsos de seu inconsciente, esses que ocorrem quando ele encontra seu amigo imaginário, Tony¹¹². Quando Jack e Wendy levam Danny a um médico, o profissional diz que o garoto não apresenta epilepsia e que, na verdade, ele está sendo influenciado pelas relações conflituosas que há entre seus pais. Ao longo do livro, Danny teme o que pode significar a palavra “divórcio” e a associa a algo ruim quando é mostrada por Tony, o que o leva a ficar quase que obcecado pelo termo desconhecido. “Eu costumava esperar que ele aparecesse todos os dias, porque ele sempre me mostrava coisas boas, especialmente desde que mamãe e papai pararam de pensar em DIVÓRCIO”¹¹³ (KING, 2013, p. 204). O médico conta o relato do garoto aos pais, o que confirma que as preocupações do casal afetam a mente do filho e o deixam ansioso.

Até mesmo Jack, quando tenta analisar a situação de Danny, inicia seu discurso com uma perspectiva freudiana, dizendo que “se transe precognitivos são possíveis, eles provavelmente são funções do subconsciente da mente. Freud dizia que o subconsciente nunca fala conosco de forma literal”¹¹⁴ (KING, 2013, p. 389). Com a ideia de Jack junto às noções já postuladas sobre neuroses, é possível dizer que os acessos de Danny são ataques de

¹¹² É interessante perceber que as reações ansiosas de Danny, ainda que relacionadas às da epilepsia, podem ser vistas como um elemento de estética gótica. A perda de consciência, o revirar dos olhos e os movimentos involuntários do corpo do garoto são componentes encontrados em outras narrativas de horror, geralmente para representar possessões demoníacas.

¹¹³ “I used to hope he’d come every day, because he always showed me good things, especially since Mommy and Daddy don’t think about DIVORCE anymore”.

¹¹⁴ “If precognitive trances are possible, they’re probably functions of the subconscious mind. Freud said that the subconscious never speaks to us in literal language”.

pânico causados por fatores externos que, ao serem internalizados, provocam confusão mental (elemento gótico) e o prendem em um dilema: fugir ou enfrentar as tribulações familiares¹¹⁵.

Danny luta contra as vontades de seu inconsciente e está constantemente tentando se afastar de tudo que Tony o mostra, e isso caracteriza a relação de “luta e fuga” presente nesse tipo de síndrome ansiosa (BARLOW; CRASKE, 2010). No início da narrativa, quando Dany está esperando que o pai volte da entrevista no hotel, ele tem um “ataque de pânico” quando Tony o guia até o que pode ser o quarto 217 do Overlook. É perceptível como o garoto não sabe reagir perante tudo o que há em seu inconsciente e faz o possível para fugir da situação:

Ele levantou os olhos e lá estava Tony, longe, na pista, de pé ao lado de uma placa de “pare” e acenando. Danny, como sempre, sentiu um calor prazeroso por ver seu velho amigo, mas dessa vez ele parecia sentir um pouco de medo, também, como se Tony tivesse vindo com um pouco de obscuridade escondida atrás de suas costas.

[...]

E, pendendo da borda da porcelana branca da banheira, havia uma mão. Flácida. Uma pequena gota de sangue (REDRUM) pingando de um dos dedos, o terceiro, caindo no tapete por uma unha cuidadosamente feita—

Não ah não ah não—

(oh por favor, Tony, você está me assustando)¹¹⁶ (KING, 2013, p. 45-47).

Um dos quatro momentos favoráveis ao ataque de pânico é o receio de uma punição futura (CAMERON; MARGARET, 1951). Danny começa a temer o que o pai poderá fazer com ele e Wendy quando estiverem juntos no inverno, trancados no hotel, além de todas as outras ameaças que podem ter no local (como o cadáver no quarto 217). O medo gera no garoto a ansiedade antecipatória e, por falta de controle contra os impulsos da mente, Danny experiencia a síndrome ansiosa.

Outros fatores que influenciam no início de um ataque de pânico são a privação de apoio sentimental (futura ou passada) e o impedimento de fuga (CAMERON; MARGARET, 1951). Danny é um garoto “iluminado”, então ele pode prever o que ocorrerá no futuro. O distanciamento do amor do pai é algo temido pela criança, mas que também ocorreu anteriormente, quando Jack quebrou o braço do garoto. Ao longo da narrativa, há diversos

¹¹⁵ Os ataques de pânico apresentados por Danny Torrance podem ser relacionados aos de Carrie White em *Carrie, a estranha*. Diversos leitores de Stephen King acreditam que há uma conexão entre as duas obras e que tanto Danny quanto Carrie são pessoas “iluminadas”, com características semelhantes em seus desenvolvimentos mentais (como precognição e poderes telecinéticos). Mais informações em <http://greatandpowerfulblog.blogspot.com/2015/12/stephen-king-fan-theory-carrie-white.html>.

¹¹⁶ “He looked up and there was Tony, far up the street, standing by a stop sign and waving. Danny, as Always, felt a warm bust of pleasure at seeing his old friend, but this time he seemed to feel a prick of fear, too, as if Tony had come with some darkness hidden behind his back.

[...]

And, dangling over the White porcelain lip of the bathtub, a hand. Limp. A slow trickle of blood (REDRUM) trickling down one of the fingers, the third, dripping onto the tile from the carefully shaped nail—

No oh no oh no—

(oh please, Tony, you’re scaring me)”.

momentos em que Danny se lembra de quando o pai o machucou, e o momento em que seu braço foi quebrado funcionou como uma “amostra” de como é ter o ódio do pai, algo que ele não deseja novamente. Em uma conversa com Wendy, Danny pergunta: “Ele machucou George Haffield que nem quando eu molhei os papéis dele?”¹¹⁷ (KING, 2013, p. 19). A preocupação do garoto intensifica seus ataques de pânico, e o faz temer a falta de apoio sentimental de Jack quando estiverem no Overlook.

Quando está no hotel com seus pais, Danny apresenta diversos momentos em que não consegue sair da situação de “luta e fuga” e tem ataques de pânico tanto quando está sozinho como quando está junto à sua família. Em uma ocasião, quando está em meio a uma briga de Jack e Wendy, o garoto começa a ter um de seus instantes de pânico e apresenta diversas reações físicas que, posteriormente, serão discutidas pelos pais: “Abruptamente ele enrijeceu os braços. Suas costas se curvaram como um arco, fazendo Wendy titubear. E ele, de repente, começou a gritar, sons furiosos saíam de sua garganta tensa como ecos de trovão atrás de trovão, descontrolados”¹¹⁸ (KING, 2013, p. 356).

Quanto à ansiedade generalizada, ela é, também, encontrada em Danny com base em todas as situações experienciadas pelo garoto desde antes de ir ao Overlook. A criança sempre esteve em constante “briga” contra suas vontades inconscientes, ou seja, contra os elementos que fazem parte de sua “iluminação” (presença de Tony, percepção da tirania do pai, brigas familiares sobre divórcio e separação dos Torrance). Os momentos de falta de controle da excitação de Danny são longos e possuem duração maior que seis meses, período importante para um diagnóstico preciso de ansiedade generalizada (DALGALARRONDO, 2018).

Levando em consideração que a ansiedade é o medo do que pode acontecer quando os próprios impulsos não são controlados (BUSS, 1968), tal pensamento é explícito em *O Iluminado* quando Danny expressa que não quer mais ter contato com seu amigo imaginário. Uma vez que Tony pode ser uma representação da irritabilidade de Danny ou uma produção mental decorrente de esquizofrenia (o que será melhor discutido na próxima sessão do capítulo), ele é uma figura significativa do inconsciente do garoto, e o movimento de “se afastar” de Tony é uma fuga do que seus impulsos podem causar.

A “repulsa” de Danny por Tony é compreensível quando o garoto é visto como uma pessoa ansiosa. O medo do que o seu inconsciente pode revelar e das ações que ele pode gerar leva a criança a chegar a um estado de excitação bastante difícil de controlar, e é nesse

¹¹⁷ “Did he hurt George Haffield like the time I spilled all his papers?”.

¹¹⁸ “Abruptly he stiffened in her arms. His back arched into a bow, making Wendy stagger. And he suddenly began to shriek, mad sounds escaped his straining throat in bolt after crazy, echoing bolt”.

momento em que os ataques de pânico anteriormente citados acontecem. Ao conversar com o médico, Danny diz que, antes, seu amigo imaginário mostrava a ele boas coisas (uma mente saudável), mas que, depois de um tempo, passou a assustá-lo: “Mas agora quando quer que ele apareça ele me mostra coisas ruins. Coisas *horríveis*. Como no banheiro ontem à noite. As coisas que ele me mostra, elas me picam da mesma forma que aquelas vespas me picaram”¹¹⁹ (KING, 2013, p. 204).

Quando o médico está conversando com Jack e Wendy, ele diz aos dois que a aversão de Danny a Tony começou logo após a mudança da família para o Overlook. É perceptível como a ideia de estar em um local fechado e isolado é capaz de intensificar a ansiedade da criança, além do garoto estar em maior contato com as questões que preocupam os pais e que são internalizadas por ele. Mesmo que o desgosto por Tony tenha sido iniciado no Overlook, as tensões de Danny estavam presentes desde antes da mudança (como é descoberto pelo leitor ao longo da narrativa), o que contribui para a noção de que a ansiedade do garoto não é algo “recente” no contexto da obra de King.

Algo que contribui para a ansiedade de Danny é a incerteza de quando poderá haver um novo ataque de pânico. O medo da volta dos momentos de pânico é um dos principais fatores para a continuidade de um estado ansioso (BUSS, 1968), e, como Tony está associado aos ataques de Danny, um dos motivos para que a criança não queira reencontrar o amigo imaginário é a certeza de um novo incômodo. A excitação permanente gerada pelo medo dos “transes” apenas intensifica a ansiedade de Danny e o leva a ter uma relação de raiva contra algo (Tony) que é parte de seu inconsciente.

Quanto a Jack, a personagem apresenta diversos momentos de nervosismo e falta de controle, mas eles estão mais relacionados aos sintomas de uma provável psicose do que da ansiedade generalizada. Assim, nesse trabalho, seu diagnóstico no campo das neuroses se limitará à depressão, uma vez que não há a identificação de reações ansiosas quantitativa e qualitativamente suficientes para um diagnóstico de ansiedade.

¹¹⁹ “But now whenever he comes he shows me bad things. *Awful* things. Like in the bathroom last night. The things he shows me, they sting me like those wasps stung me”.

3.3.4 Esquizofrenia e transtorno esquizofreniforme: Danny e Jack

“É ser apto a entender as coisas. A saber das coisas. Às vezes você vê coisas”¹²⁰
(KING, 2013, p. 364).

A esquizofrenia é a psicopatologia mais “explícita” ao longo de toda a narrativa de *O Iluminado*. Ainda que o texto tenha várias situações em que a depressão e a ansiedade estão em foco, não é possível ignorar a presença do amigo imaginário de Danny e dos hóspedes do hotel como criações mentais da família Torrance.

Na sessão anterior foi ressaltado como o transtorno de pânico de Dany é posto em evidência sempre que Tony está por perto, mas a criação do amigo imaginário e a sua perpetuação por um longo tempo pode estar conectada a um quadro clínico de esquizofrenia. Inicialmente, a presença de Tony não é um sinal de esquizofrenia, por ser algo comum entre crianças, mas a forma como isso se torna ameaçador a Danny leva o leitor a pensar se, na verdade, a imagem de Tony não está associada a sintomas psicóticos:

Amigos imaginários são criações fantasiosas que fazem parte do desenvolvimento normal e que estão presentes em até 65% das crianças em torno dos 7 anos, podendo acompanhar a pessoa até a adolescência. Eles são a resposta da criança ao tédio, à solidão e a frustrações ou apenas uma forma de expressar a criatividade. Uma característica que ajuda a diferenciar um amigo imaginário de sintomas da linha psicótica (delírios e alucinações) é que, no caso da esquizofrenia, a criança não tem certeza se o que está acontecendo é real ou imaginário e aparenta ter medo” (MORIYAMA et al., 2014, p. 210).

A “luta” do ego de Danny contra o mundo externo é perceptível quando o leitor observa como o garoto está em constante desacordo com a má relação de seus pais e com a ideia de “divórcio”. De acordo com Freud (1923), a psicose, além de ser resultado dos conflitos entre a mente e a realidade exterior, ela está conectada às vontades que não foram supridas na infância do indivíduo, o que resulta em frustrações que serão sobrepostas pelas repreensões inconscientes. Assim, haverá o descontrole da personalidade da pessoa (FRAYZE-PEREIRA, 2002) e o surgimento dos sintomas psicóticos.

Na esquizofrenia, os sintomas costumam ser identificados através de alucinações, como a presença de vozes e de pessoas que não estão realmente no local. No texto de King, Danny está em constante contato com a voz de seu amigo imaginário (esse que, após algum tempo, tem a sua presença associada a algo assustador). Primeiro, ele é atraído pela voz da personagem, e logo depois é capaz de identificar a imagem dela no mesmo ambiente. “Danny... Dannee...” (KING, 2013, p. 44). A forma como a voz de Tony é representada, prolongando o nome de Danny, é um recurso utilizado tanto para chamar a atenção da

¹²⁰ “It’s being able to understand things. To know things. Sometimes you see things”.

personagem quanto para que o leitor perceba que há algo diferente naquele momento, como o som de um “fantasma”, algo típico do horror literário.

Ainda que Danny apresente sintomas comuns à esquizofrenia, alguns autores consideram equivocada a ideia de que crianças possam ser diagnosticadas com essa psicopatologia. De acordo com Claudine e Pierre Geissman (1993), dizer que existe a “esquizofrenia infantil” seria como admitir que a criança possui os mesmos sintomas que um adulto, o que, nesse caso, não seria correto. A autora diz que seria possível afirmar que há a psicose infantil e que ela possui diversas especificidades, mas é preciso levar em consideração que a criança possui “fracos níveis de maturação” quando comparada a um adulto em estudos sobre a esquizofrenia.

Por outro lado, algumas pesquisas dizem que a esquizofrenia infantil existe, mas que é difícil que o seu diagnóstico seja preciso, uma vez que a criança, ao descrever os próprios sintomas, pode confundir o que realmente está experienciando com alguma criação fantasiosa própria da idade (MORIYAMA et al., 2012).

A confusão acerca dos casos que foram ditos como esquizofrenia infantil não é limitada apenas aos primeiros anos de estudo do tema. Ainda hoje, é muito comum que diagnósticos que envolvam psicoses em crianças causem controvérsias entre pesquisadores:

Alguns diagnósticos em psiquiatria infantil não são muito precisos, uma vez que a criança é um ser em desenvolvimento; esses quadros só irão se configurar mais claramente na fase adulta. Isso ocorre principalmente com os transtornos do humor e as psicoses. Quando se estuda o transtorno afetivo bipolar em adultos que iniciaram a doença na infância, observa-se que praticamente metade desses pacientes recebeu o diagnóstico de esquizofrenia quando ainda eram crianças, ou seja, na verdade, o diagnóstico foi feito erroneamente, evidenciando a dificuldade desses diagnósticos (MAIA; TENGAN, 2004, p.4).

O aspecto imprescindível utilizado para o diagnóstico da esquizofrenia infantil é o delírio (CAMARGOS JR, 2005). Ademais, sintomas “negativos” são encontrados em indivíduos com esquizofrenia, como complicações na produção do pensamento e da linguagem (TARRIER, 2009). No caso de Danny Torrance, é perceptível que o garoto não apresenta complicações ao interagir com as outras pessoas, mas tem constantes momentos de delírio, alucinações (Tony) e confusão na organização do próprio fluxo de pensamento (conseguir mandar Tony ir embora, tentar não ver mais as assombrações do Overlook).

Com base no que foi exposto nessa sessão, será considerada a esquizofrenia infantil como algo válido para a análise de *O Iluminado*, uma vez que os sintomas apresentados pela

criança Torrance podem ser assemelhados aos da esquizofrenia¹²¹. No início do transtorno, momento conhecido como período prodrômico, o indivíduo com esquizofrenia apresenta deterioramento de suas performances pessoais, como alteração nos pontos que envolvem a capacidade de relação interpessoal e de como a pessoa se vê (NATIONAL COLLABORATING CENTRE FOR MENTAL HEALTH, 2013). Aqui, é possível perceber o porquê da esquizofrenia infantil e do transtorno do espectro autista estarem “juntos” quando há o diagnóstico de uma criança: nesse estágio da psicose, os sintomas que se tornam mais evidentes são os “negativos”, nos quais há a alteração da intensidade das emoções e comprometimento da comunicação. Esse momento da psicose pode durar cerca de um ano e é capaz de influenciar todos os pontos da vida da criança, como o rendimento escolar e as relações com a família (NATIONAL COLLABORATING CENTRE FOR MENTAL HEALTH, 2013, apud WERRY et al, 1994).

Em *O Iluminado*, é difícil falar sobre o período prodrômico de Danny, uma vez que ao início da narrativa já é revelado que o garoto possui seus transes e visões há muito tempo antes de sua família ir ao Overlook. Com isso, a análise do caso será realizada com base no que poderia ser considerado o período agudo da psicopatologia, esse que sucede o prodrômico e é caracterizado pela presença de sintomas “positivos”. Em sua fase aguda, a esquizofrenia é capaz de provocar medo na criança por estar conectada à ideia de que o que pode ser familiar (local onde mora e parentes próximos) está em processo de mudança. Assim, a criança está em constante troca de percepção acerca daquilo que é “comum” em sua rotina (NATIONAL COLLABORATING CENTRE FOR MENTAL HEALTH, 2013).

A ideia de que a esquizofrenia está conectada à descontextualização de elementos já familiares faz com que seja possível suscitar, aqui, os preceitos de Freud (1919) acerca do “*uncanny*”. Uma vez que o indivíduo com esquizofrenia tem a sua percepção alterada e identifica sua realidade como algo diferente e conhecido ao mesmo tempo, ele sentirá medo daquela nova realidade. A relação desse pavor com o *uncanny* é válida, levando em consideração que o medo provocado pelo “estranho” está justamente naquilo que poderia ser familiar, mas que, de alguma forma, foi alterado e se tornou ameaçador (FREUD, 1919). Assim, a ligação da esquizofrenia com o *uncanny* a faz até mesmo estar mais perto da literatura gótica, essa que foi utilizada por Freud durante as explicações sobre o tema “*unheimlich*”.

¹²¹ A iluminação presente na ficção está conectada aos sintomas da esquizofrenia, mas não é possível dizer que ela é tal psicose, uma vez que as personagens também apresentam habilidades telepáticas. Com isso, afirmamos que os “iluminados” possuem características próprias de uma pessoa com psicose, mas não que seus “poderes” estejam limitados a alguma psicopatologia.

Em *O Iluminado*, Danny está em constante dúvida acerca das mudanças de comportamento dos pais. As reflexões do garoto são com base em sua “iluminação”, e não apenas ao que Jack realmente expressa na narrativa. Com isso, é possível perceber como esse fator dos sintomas positivos está presente no garoto:

A ideia de comer com todo aquele DIVÓRCIO negro em volta o fez querer vomitar. E por isso parecer tão importante, ele se concentrou com toda a sua força e algo aconteceu. Quando ele voltou ao mundo real, ele estava deitado no chão com feijões e purê de batatas em seu colo e sua mamãe o estava segurando e chorando e seu Papai estava ao telefone.

[...]

Seu pai disse: “Ele está tendo uma A Lu Ci Na Ção. Ele parece bem, mas quero que o médico dê uma olhada nele de qualquer forma¹²² (KING, 2013, p. 40).

A “iluminação” de Danny pode ser interpretada como um recurso da narrativa gótica para expressar os sintomas da esquizofrenia. A percepção particular do garoto, as alucinações e as convicções fantasiosas acerca da realidade que o circunda são “habilidades” próprias do ser iluminado mas que, em uma perspectiva psicanalítica, são próprias de um quadro esquizofrênico. Em Danny, há até mesmo a ideia de que seu pai, Jack, se tornou outra pessoa ao fim da narrativa, o que é um sintoma típico da fase aguda da psicose ((NATIONAL COLLABORATING CENTRE FOR MENTAL HEALTH, 2013). “Você é uma *coisa*, não o meu papai. Você é o hotel”¹²³ (KING, 2013, p. 631).

Ao longo da narrativa, como dito anteriormente, há diversos momentos em que a perspectiva psicanalítica é apresentada ao caso de Danny. Quando os Torrance levam o garoto ao médico, o profissional diz que adultos costumam acreditar que é comum aceitar o comportamento esquizoide das crianças por elas serem, naturalmente, consideradas “lunáticas” (KING, 2013). Aqui, é possível levar em consideração a ideia de que as crianças possuem uma grande capacidade imaginativa quando comparadas aos adultos mas, ainda assim, pode ser arriscado considerar diversas particularidades da imaginação infantil como simples “fantasia”. Danny é um garoto que criou um amigo imaginário quando se sentiu sozinho e precisava de algo agradável em meio às crises de sua família. O ambiente em que o garoto cresceu e as experiências que teve ao longo dos anos foram fatores essenciais para a evolução de ser quadro, o que é explícito no texto:

¹²² “The thought of eating with all the black DIVORCE around made him want to throw up. And because it had seemed desperately important, he had thrown himself fully into concentration and something had happened. When he came back to real things, he was lying on the floor with beans and mashed potatoes in his lap and his mommy was holding him and crying and Daddy had been on the phone.

[...]

His father said: ‘He’s having a Ha Loo Sin Nation. He seems okay, but I want the doctor to look at him anyway’”.

¹²³ “You’re *it*, not my daddy. You’re the hotel”.

“Agora eu poderia dizer que Danny estava em uma boa posição para desenvolver uma psicose completa. Vida infeliz em casa, uma grande imaginação, o amigo invisível que era tão real para ele que quase se tornou real para vocês. Ao invés de “sair” de sua esquizofrenia infantil, ele poderia muito bem ter se “imerso” nela”.
[...]

“Mas agora a situação básica mudou drasticamente. [...] Para mim, ele está em uma perfeita situação de cura”¹²⁴ (KING, 2013, p. 218-219).

Ao ler a obra de King, fica claro que o médico que atendeu os Torrance estava equivocado: os sintomas de Danny são agravados conforme o tempo passa no Overlook. O pensamento de que boa parte dos sintomas eram, na verdade, momentos de devaneio comuns às crianças, deve ser considerado com bastante cuidado. Quando diagnosticada com esquizofrenia, a criança deve passar pelo tratamento farmacológico e psicológico necessários para a atenuação dos sintomas após a fase aguda (NATIONAL COLLABORATING CENTRE FOR MENTAL HEALTH, 2013), algo que não aconteceu com Danny¹²⁵.

Além de Danny apresentar sintomas positivos e negativos da esquizofrenia, algo que pode ajudar na identificação de um diagnóstico verídico é a duração em que eles vêm ocorrendo, o que pode ajudar até mesmo na diferenciação em relação ao transtorno esquizofreniforme e o transtorno psicótico breve. De modo geral, o diagnóstico da esquizofrenia, de acordo com o DSM-5 (2014), é realizado após os sintomas terem duração mínima de seis meses, que é o que ocorre com Danny Torrance.

Uma análise com perspectiva freudiana é realizada por Jack para descrever a esquizofrenia de Danny. Após dizer que a “mulher do 217” era criação de Danny e que os hematomas do garoto foram provocados por ele mesmo, Jack explica a Wendy que, mesmo não sendo psicanalista, acredita que o filho possui uma diminuta forma de esquizofrenia, o que deixa sua esposa alarmada:

“Você pode fugir de um estranho. Você não pode fugir de si mesmo. Você está falando sobre esquizofrenia”.

“De um tipo bem limitado”, ele disse, mas um pouco desconfortável. [...] “Todos nós temos depósitos esquizoides, de qualquer forma. Eu acho que conforme Danny envelhecer, ele conseguirá controlar isso”¹²⁶ (KING, 2013, p. 392).

¹²⁴ “Now I would guess that Danny was in a pretty good position to develop a full-fledged psychosis. Unhappy home life, a big imagination, the invisible friend who was so real to him that he nearly became real to you. Instead of ‘growing out of’ his childhood schizophrénia, he might well have grown into it”.

[...]

“But now the basic situation has changed drastically. [...] To my mind, he is in the perfect healing situation”.

¹²⁵ Para maiores informações acerca do tratamento psicológico e farmacológico da esquizofrenia em crianças, ver: MORIYAMA, Taís S. et al. Psicopatologia pré-mórbida e esquizofrenia de início precoce. In.: BRESSAN, Rodrigo A.; NOTO, Cristiano S. **Esquizofrenia: Avanços no tratamento multidisciplinar**. Porto Alegre: Artmed, 2012.

¹²⁶ “You can move away from a stranger. You can’t move away from yourself. You’re talking about schizophrénia.”

A fala de Jack sobre o filho pode ser levada em consideração para uma análise da psicopatologia que acomete o garoto, mas ela não deve ser vista como um diagnóstico, uma vez que é apresentada de forma incompleta e, até mesmo, confusa. A personagem não especifica o que poderia ser essa “forma limitada” da esquizofrenia, o que não deixa claro ao leitor se ela está se referindo ao transtorno psicótico breve, ao transtorno esquizofreniforme ou se os sintomas do filho são apenas menores quando comparados ao de um adulto. De qualquer forma, com base no referencial teórico apresentado, é possível afirmar que Danny apresenta a esquizofrenia infantil e que, de forma fictícia, ela é representada através da “iluminação”, como uma habilidade extra-sensorial que é intensificada no contexto claustrofóbico da obra.

Danny não é a única personagem que apresenta sintomas de esquizofrenia ao longo de *O Iluminado*. A leitura do texto deixa claro que Jack Torrance também é acometido por fenômenos que vão desde alucinações auditivas até o delírio, no qual a percepção da realidade da personagem é completamente alterada pelo “hotel”. Inicialmente, é preciso levar em consideração que, ao contrário de Danny, Jack não apresenta sintomas psicóticos desde a infância ou, até mesmo, há alguns poucos anos. Ainda que a personagem sempre tenha sido acometida pela depressão e, posteriormente, pelo alcoolismo (esse que intensificou seu quadro depressivo), os sintomas positivos da esquizofrenia começaram a surgir apenas após a mudança do homem para o Overlook. Levando em consideração que os Torrance ficaram no hotel apenas em uma parte de tempo que corresponde ao inverno estado-unidense, Jack não passou mais que três/quatro meses experienciando os sintomas psicóticos, o que, de acordo com o DSM-5 (2014), desconsidera a possibilidade de um diagnóstico para transtorno de esquizofrenia.

Ainda que, inicialmente, Jack não possa ser diagnosticado com essa psicopatologia, é evidente que ele está em um quadro psicótico. Freud (1923) diz que o ego pode ser domado por elementos conectados ao passado (memórias, ideias, sensações), e que as frustrações da infância, ao serem reprimidas, causam danos à consciência. A partir do momento em que tais repreensões se sobrepõem ao ego, o indivíduo sente a necessidade de fugir daquela atmosfera, o que resulta em um escape da realidade e na criação de um novo ambiente. Em diversos momentos de *O Iluminado* é apresentada a relação disfuncional que Jack tinha com seu pai durante a infância. As frustrações da personagem e a forma como ela lidou com as

“Of a very limited type,” he said, but a trifle uneasily. [...] We all have schizoid deposits in us anyway. I think as Danny gets older, he’ll get this under control”.

repreensões do inconsciente (sem procurar trabalhar melhor suas emoções até a vida adulta) foram elementos que a tornaram “aberta à ideia da evasão perante a própria realidade. Assim, a visão da personagem como uma pessoa suscetível a alguma psicose deve ser considerada válida, ao menos nesses breves pontos iniciais.

A alteração da personalidade de Jack é algo trabalhado por King desde o início da narrativa. É importante lembrar que o humor e as ações da personagem só podem ser considerados diferentes a partir do momento em que são comparados aos da sociedade na qual está inserido (BUSS, 1968). No caso dos Torrance, é possível perceber essa mudança em Jack principalmente através do elemento/sintoma “delírio”. A realidade do homem é completamente alterada quando há a percepção de que o “hotel” quer mudá-lo de alguma forma, o que o faz desconsiderar o mundo racional como algo confiável e o imerge em uma nova verdade regida pelo Overlook.

O Overlook não queria que eles fossem embora e ele também não queria. Nem mesmo Danny. Talvez agora ele era parte dele. [...] Você disse que o novo zelador escreve? Muito bom, o contrate. Hora de contarmos nossa versão da história. Primeiro vamos nos livrar de sua esposa e de seu filho enxerido, então. Nós não queremos que ele se distraia. Nós não—¹²⁷ (KING, 2003, p. 415-416).

A ideia de o Overlook ser um espaço com vontades próprias pode, na verdade, ser a representação do inconsciente de Jack. As necessidades do hotel de ter a própria história contada, de ter seus acontecimentos históricos em um livro, de querer assassinar Wendy e Danny são as próprias intenções do protagonista da obra. Jack se inseriu em uma nova realidade onde pode dar vazão aos instintos que foram repreendidos por tantos anos e que, após encontrarem um local isolado no meio das montanhas e longe da civilização, podem finalmente ser expelidos “sem filtros”. O domínio do inconsciente sobre o ego do homem, quando analisado já com o conhecimento da história de vida da personagem, pode ser considerado algo até mesmo esperado, aspecto previsível com base em repreensões que foram da insatisfação com o lar na infância até a reprimenda consciente do uso de álcool (reuniões do Alcoólicos Anônimos frequentadas por Jack até mesmo no Overlook, por telefone).

As alucinações de Jack são descritas detalhadamente na obra de King, mas é importante perceber que elas não foram iniciadas antes da chegada ao Overlook, como ocorreu com Danny. Conforme Jack se torna mais familiarizado com a noção do hotel como uma “presença” a ser respeitada, ele começa a ter alucinações auditivas e visuais com os

¹²⁷ “The Overlook didn’t want them to go and he didn’t want them to go either. Not even Danny. Maybe he was part of it, now. [...] You say the new caretaker writes? Very good, sign him on. Time we told our side. Let’s get rid of the woman and his snot-nosed kid first, however. We don’t want him to be distracted. We don’t—”.

antigos frequentadores do local. A presença do álcool nesses momentos de “devaneio” é essencial para os questionamentos acerca das repreensões sofridas pela personagem. Uma vez que a “quebra” no consumo da bebida alcoólica foi a última repreensão sofrida pelo homem antes de começar a trabalhar no hotel, é evidente como os elementos que constituem parte de seus conflitos entre ego e inconsciente são expostos.

Além do álcool como alucinação visual, há o do pai de Jack como alucinação auditiva. Como exposto anteriormente, Jack escuta a voz do pai morto através do rádio presente no Overlook, o que o faz perder o controle e destruir o aparelho. A presença do pai como uma alucinação reforça os dizeres de Freud sobre a psicose estar conectada à infância e a repreensões que levaram a longas frustrações. O progenitor de Jack foi a figura que dominou a realidade racional da personagem durante vários anos e que, posteriormente, a “assombrou” enquanto Jack exercia suas funções como pai. A volta do pai da personagem em um momento de vulnerabilidade do protagonista é uma forma do inconsciente expor aquilo que, com base no pouco que é apresentado da infância de Jack, está na base da repreensão sofrida pelo homem por diversos anos.

Os sintomas apresentados por Jack também envolvem a mudança abrupta de emoções. Ainda que a personagem esteja constantemente refletindo acerca de como o hotel a influencia e de quais mudanças isso pode acarretar em sua vida, há a alteração abrupta de humor em momentos que, aparentemente, a variação da emoção parece exagerada. Em um momento da narrativa, Danny conta aos pais sobre como os animais de topiaria¹²⁸ presentes em frente ao hotel o queriam atacar. A conversa segue de forma equilibrada entre os três, mas quando Jack é “desafiado” pelo filho, seu estado muda abruptamente e resulta em um instante de agressão.

“Você sabe que estou dizendo a verdade”, ele sussurrou, chocado.

“Danny—” O rosto de Jack se contraindo.

“Você sabe porque você viu—”

O som da palma aberta de Jack batendo no rosto de Danny foi simples, nada dramático. A cabeça do garoto foi para trás, a figura da palma ficando vermelha em sua bochecha como uma marca¹²⁹ (KING, 2003, p. 433).

O delírio, as alucinações e as alterações de emoções/humor são sintomas observados no diagnóstico de indivíduos com transtorno esquizofreniforme, esse que é bastante relacionado à esquizofrenia, mas possui duração que vai de um a seis meses (AMERICAN

¹²⁸ Prática artística que consiste no corte de arbustos para que se assemelhem a animais ou outras formas.

¹²⁹ “ ‘You know I’m telling the truth,’ he whispered, shocked”.

‘Danny—’ Jack’s face, tightening.

‘You know because you saw—’

The sound of Jack’s open palm striking Danny’s face was flat, not dramatic at all. The boy’s head rocked back, the palm print reddening on his cheek like a brand”.

PSYCHIATRIC ASSOCIATION, 2014). Além desses sintomas, Jack apresenta “vivências de influência na esfera corporal ou ideativa” (DALGALARRONDO, 2019), o que estaria até mesmo conectado ao delírio da personagem. Aqui, deve ser analisado se o indivíduo considera que suas ações e/ou pensamentos estão sendo influenciadas por algum elemento extrínseco, o que é confirmado no texto com as reflexões de Jack sobre como as vontades do Overlook estão se sobrepondo às suas. Nesse contexto, Jack não apenas reconhece os fatores externos como influenciadores de suas ações como se aprofunda na realidade do próprio hotel, o que confere a esse sintoma uma ligação à percepção delirante da personagem.

Com base na análise de Jack Torrance a partir de sintomas como alucinação e delírio, fica claro como a personagem é acometida por diversos sintomas positivos da esquizofrenia. A alteração da personalidade da personagem e como elementos do seu inconsciente são apresentados no texto intensificam a ideia de que um diagnóstico de esquizofrenia seria apropriado, mas isso comprometeria a noção de “tempo” necessário para que essa psicopatologia seja identificada. Com isso, o diagnóstico mais apropriado para Jack é o de transtorno esquizofreniforme, levando em consideração que ele apresenta os mesmos sintomas da esquizofrenia, mas em uma menor duração.

Ainda que a detecção do transtorno esquizofreniforme tenha sido realizada, não é possível dizer que ela é completamente satisfatória, uma vez que a personagem morre antes mesmo que os sintomas pudessem ter sido prolongados por mais de seis meses. Se a narrativa de King expusesse algum tipo de acontecimento que envolvesse sintomas positivos durante os anos de juventude de Jack, seria possível levar em consideração que o protagonista realmente tivesse esquizofrenia e que, por um bom tempo, ela foi controlada de alguma forma. Por tal informação ser desconhecida, inicialmente, o provável diagnóstico de transtorno esquizofreniforme realmente se torna o mais adequado para esse personagem da narrativa.

O alcoolismo de Jack não pode ser ignorado durante a percepção da personagem como uma figura psicótica. A utilização de substâncias psicoativas é capaz de levar a psicose a um grau de maior intensidade, e o álcool, provavelmente por ser de fácil acesso, é um dos “agentes negativos” que mais recebe destaque nas pesquisas sobre esquizofrenia e dependência de drogas. “O uso abusivo dessas drogas pode antecipar o início da esquizofrenia, exacerbar os sintomas psicóticos, reduzir a adesão ao tratamento e aumentar os déficits cognitivos” (SILVEIRA et al., 2014, p. 437). Possivelmente, o alcoolismo de Jack, iniciado poucos anos antes de sua ida ao Overlook, foi um dos fatores que contribuíram para o início (talvez a antecipação) de seus sintomas psicóticos. Quando a personagem está bebendo no bar do hotel, ainda que esteja em uma situação delirante, ela está agravando os sintomas de

seu quadro psicopatológico. Depois de passar por uma noite na qual exagerou no consumo da bebida alcoólica, Jack acorda muito mais agressivo e com uma maior ideia sobre o hotel ser uma força externa que o controla, o que caracteriza a noção de “influência extrínseca” sofrida pelos indivíduos com esquizofrenia ou transtorno esquizofreniforme.

Nos pensamentos de Jack é exposto como o tema “psicose” é, ainda hoje, considerado um assunto proibido, um tabu. A falta de conhecimento sobre o assunto e a forma como ele é comumente tratado leva as pessoas que não sofrem desse tipo de psicopatologia a “rotular” quem convive com ela diariamente:

Ele fechou os olhos e todas os antigos termos começaram a desfilar por sua mente, e parecia que havia centenas deles,
(entrando em colapso não batendo bem perdendo as estribeiras o cara enlouqueceu ele tá oscilando pra cima e pra baixo ele ficou maluco ele tá ruim de bola doido com macaquinhos no sótão)
todos significando a mesma coisa: *perder a cabeça*¹³⁰ (KING, 2003, p. 374).

A literatura gótica, ao trabalhar com textos que abordam a saúde mental, é capaz de propor, através da fantasia, discussões acerca da forma como a sociedade costuma “taxar” tudo que possa ser considerado diferente. King, em *O Iluminado*, fala sobre noções freudianas, psicose e “loucura”, o que promove um paralelo sobre como certo tópico (a psicopatologia de Jack) pode ser interpretado de forma pejorativa ou sensata a partir do conhecimento de determinadas ideias.

3.3.5 Transtorno psicótico breve e transtorno delirante induzido: Wendy

Ao longo de toda a narrativa de *O Iluminado*, há grande foco nos sintomas ansiosos de Wendy. A psicose no texto é mais explorada em Jack e em Danny, mas a personagem também oferece diversos pontos a serem analisados por um viés psicanalítico que vão além do diagnóstico de neuroses.

Com a aproximação do final do texto e após presenciar vários momentos de alteração de humor do marido, Wendy também começa a expor como o hotel a está influenciando de alguma forma (a mesma percepção que Jack tem quando pensa em sua própria situação). Através de alucinações auditivas, a personagem realmente acredita que há algo de errado com o Overlook, mas, na verdade, as vozes escutadas são provenientes de seu inconsciente.

¹³⁰ “He closed his eyes and all the old phrases began to parade through his mind, it seemed there must be hundreds of them,
(cracking up not playing with a full deck lostya marbles guy went loony tunes he went up and over the high side went bananas lost his football crackers nuts half a seabag)
all meaning the same thing: *losing your mind*”.

A análise do passado de Wendy é importante na contribuição para um diagnóstico de psicose. A mulher carrega traumas de infância que não foram solucionados, estando eles ligados a sua relação com a mãe. Na história, quando Wendy reflete sobre como sair do hotel e aonde ir, ela tenta ao máximo reprimir a ideia de voltar à casa da mãe (o que realmente não acontece), e até mesmo briga com Jack quando o assunto é o tópico da discussão entre os dois. King não fornece maiores detalhes acerca do que houve entre a personagem e sua progenitora, mas é possível trabalhar com um diagnóstico a partir da percepção da personagem como uma pessoa que tem frustrações conectadas ao seu passado, mais necessariamente à infância¹³¹.

Estar no Overlook é perigoso para Wendy, mas é uma situação mais agradável do que estar com a própria mãe. Da mesma forma que o hotel representa uma nova realidade para Jack dentro de seu delírio, o mesmo pode ser aplicado a Wendy, mas de forma mais atenuada, uma vez que ela apresenta menos sintomas psicóticos. Como visto anteriormente, a intensidade da repreensão sofrida pelo indivíduo pode levá-lo a entrar em uma nova verdade (uma interpretação própria e nova da realidade), e isso pode ser observado em Wendy a partir de sua vontade de preferir estar no hotel do que onde viveu por boa parte de sua vida.

As primeiras alucinações de Wendy são auditivas, e elas acontecem durante o episódio em que ela, Jack e Danny vão conferir o porquê de o elevador estar funcionando sozinho. “‘Eu fico escutando vozes na minha cabeça!’”, ela gritou. ‘O que é isso? O que há de errado? Sinto como se eu estivesse enlouquecendo’”¹³² (KING, 2013, p. 441). Após ficar um tempo longe de Jack e ao andar pelo hotel, Wendy volta a escutar as vozes: “Uma voz bruta, agressiva com efeito do álcool, gritou: *‘tirem as máscaras e vamos foder!’*”. Wendy, na metade do lobby, estremeceu e parou”¹³³ (KING, 2013, p. 482).

Levando em consideração que Wendy apresenta delírio e alucinações e possui um passado com repreensões “não tratadas”, é possível dizer que, no Overlook, ela está experienciando um transtorno psicótico breve, esse que possui duração menor que um mês e, assim, não pode ser considerado transtorno esquizofreniforme. É imprescindível lembrar que

¹³¹ Mesmo sem muitas informações, é possível realizar algumas inferências sobre o passado de Wendy. A personagem, provavelmente, aceita estar em um hotel com o marido de humor instável por consequência de um movimento de “desamparo aprendido”. Aqui, podemos pensar que a má relação com a mãe vem de um processo no qual sua progenitora era alcoólatra e, por Wendy ter estabelecido um padrão em suas relações interpessoais mais íntimas, procurou os mesmos elementos em seu casamento com Jack. Para maiores informações acerca do desamparo aprendido, ver JOHN, Oliver P.; PERVIN, Lawrence A. **Personalidade: teoria e pesquisa**. Porto Alegre: Artmed, 2004.

¹³² “‘I keep hearing voices in my head!’ she cried. ‘What is it? What’s wrong? I feel like I’m going crazy’”.

¹³³ “A hoarse voice, made brutal with drink, shouted: *‘Unmask and let’s fuck!’*. Wendy, halfway across the lobby, jerked to a standstill”.

esse transtorno costuma ocorrer em momentos de grande nervosismo do indivíduo (FRANCES, 2015). Isso o faz entrar em um grande momento de desequilíbrio emocional, porém, após um mês (no máximo), ele volta a exercer suas atividades e expõe suas emoções da mesma forma que fazia antes de ser acometido pelo transtorno. Em *O Iluminado*, logo após sair do Overlook, Wendy não apresenta mais qualquer tipo de sintoma psicótico, o que apoia a veracidade de seu diagnóstico.

Quanto às particularidades da psicose de Wendy, de acordo com o DSM-5 (2014), o transtorno psicótico breve pode ser especificado quando há ou não a identificação do “estressor” (p. 94). No caso do diagnóstico da personagem, ele deve levar a observação “com estressor evidente”, o que significa que a causa da tormenta de Wendy é exposta e de fácil compreensão por representar algo que, em circunstâncias “comuns”, também representariam um momento estressante para a maior parte das outras pessoas de seu meio social. Também é possível que o indivíduo com tal condição receba as classificações “sem estressor evidente” e/ou “com início no pós-parto” (p. 94), o que não é o caso da personagem.

O transtorno psicótico breve de Wendy está conectado a um provável transtorno delirante induzido. Nesse último, há a relação entre duas pessoas próximas, sendo que uma delas apresenta um verdadeiro transtorno delirante. O delírio será passado de uma pessoa para a outra, mas ele deve acabar logo após o momento em que as duas se separarem (OMS, 2015). A pessoa que adquire o transtorno delirante é induzida por aquela que é vista como “dominante”, ou seja, há uma posição de “passividade” por parte de quem recebe as ideias psicóticas. Em *O Iluminado*, é claro como o transtorno de Wendy está conectado ao de Jack, sendo ele a pessoa que realmente apresenta à família as influências do Overlook sobre todos que ali já habitaram. A posição de Wendy como dependente do marido a torna mais vulnerável à situação psicótica, mas também há outros elementos que contribuem para a disseminação do delírio, como o espaço claustrofóbico em que os Torrance estão. Esse tipo de fenômeno acontece apenas em situações inusitadas, sendo que “quase invariavelmente as pessoas implicadas têm um relacionamento inusualmente íntimo e estão isoladas das demais por língua, cultura ou geografia” (OMS, 2015, p. 103). A relação de Jack e Wendy tornou-se peculiar quando entraram no hotel e começaram a viver em um local geograficamente isolado, no meio das montanhas, e é claro como o transtorno de Wendy surge apenas após o contato com as alterações de humor de Jack.

De acordo com a Organização Mundial da Saúde (2015), a psicose mais comumente encontrada nas pessoas influentes em uma situação de transtorno delirante induzido é a esquizofrenia, mas isso não se torna uma exclusividade. Em *O Iluminado*, levando em

consideração o provável diagnóstico de transtorno esquizofreniforme de Jack e, além disso, acreditando que os sintomas são iguais aos da esquizofrenia, é possível dizer que a relação entre ele e Wendy está dentro dos “parâmetros” mais conhecidos pelas pesquisas da OMS.

Não se pode dizer que essa influência é perceptível na relação de Jack e Danny. Uma vez que dois indivíduos possuam psicoses próprias, ainda que compartilhem de alucinações em comum, é impróprio realizar um diagnóstico de transtorno delirante induzido mesmo a relação seja caracterizada por uma pessoa “dominante” e outra “dependente” (OMS, 2015). Com isso, Wendy é a única pessoa da família Torrance a poder receber esse diagnóstico, já que Danny possui experiências individuais com a esquizofrenia e não pode ser analisado com base no que é identificado no pai. A noção de que a psicopatologia possa ser transmitida dentro do ambiente familiar é algo controverso, mas que merece atenção na análise da obra de King.

3.3.6 A transmissão de psicopatologias na família Torrance: o tabu

No capítulo anterior foi exposta a ideia de que a origem das psicopatologias pode ser estudada através de uma perspectiva comportamental, na qual há a análise do local onde o indivíduo “adoecido” cresceu e, com isso, é possibilitada a identificação dos fatores que o levaram a desenvolver suas especificidades de personalidade (MONEDERO, 1978). No caso da família Torrance, o comportamento de seus integrantes é analisado em comparação ao da sociedade que é apresentada no livro, uma na qual comportamentos neuróticos e psicóticos são vistos como minoria.

Com a percepção de que a família é um espaço social no qual é iniciada a conexão da pessoa com o mundo (FRANCISCO et al. 2016), é comum a ideia de que tanto os fatores saudáveis quanto os psicopatológicos serão transmitidos na relação entre entes dominantes e dependentes (PIVA, 2006). Em *O Iluminado*, é interessante realizar uma análise da transmissão geracional de psicopatologias com início na “primeira” família de Jack, ou seja, na sua relação com o pai e a mãe. A observação da relação do pai agressivo com a mãe submissa foi um importante fator para a construção do ideal de Jack sobre o que é uma família, o que ocorreu de forma pouco “saudável” quando é visto como ele age junto à esposa e ao filho.

Além das questões relacionadas ao humor instável do pai de Jack, também é preciso perceber como se dá a relação do protagonista da obra com o alcoolismo de seu progenitor. De acordo com Eliana Trindade e Júlia Bucher-Maluschke (2008), “o alcoolismo paterno traz

profundas repercussões dentro da família, podendo também ser visto como um sintoma de desequilíbrios transgeracionais”. A dependência do álcool identificada no pai de Jack é passada para o filho, uma observação válida para a noção de que uma geração é baseada nas experiências da anterior (PIVA, 2006).

A negação de Jack de querer ver o pai como uma figura de grande influência em sua vida apenas contribui para a intensificação de seus traumas de infância, esses que serão repreendidos e, posteriormente, liberados através de sintomas psicóticos e neuróticos (no caso da personagem). Existe a possibilidade do pai de Jack ter sido um homem agressivo por decorrência de um processo particular resultante entre ele e sua família na infância, mas essa informação não é apresentada na narrativa. A relação de Jack com o próprio pai é interpretada pelo protagonista como um tabu, algo que após um tempo resultará em um processo de luto incompleto. Uma vez que o tabu não é trabalhado pelo indivíduo que o “esconde”, a consequência da repreensão poderá ser transmitida para a geração seguinte (TRACHTENBERG, 2005), o que é refletido em Danny e em sua relação adoecida com a própria família. Ainda que o garoto não apresente diagnóstico de neurose depressiva, é possível encontrar momentos de repreensão da criança em relação ao próprio inconsciente (aversão a Tony, não querer ter “ataques” para não assustar os pais), reprimendas provenientes de uma base neurótica fornecida pela figura paterna. É claro que, aqui, há a explicação da transmissão de psicopatologias como um ciclo, mas ele não deve ser visto como um fim em si. Os processos mentais são individuais, particulares, o que torna cada pessoa com neurose e/ou psicose, ainda que todas da mesma família, passíveis de um diagnóstico único.

A relação de Wendy com a mãe não é detalhada ao longo da narrativa, mas é de conhecimento do leitor que ela não era agradável. A recusa de Wendy em falar sobre o assunto é uma forma de reforçar um tabu que, ao ser escondido, apenas a deixa nervosa e, com isso, provoca eventuais sintomas ansiosos. A repreensão do tabu leva a mente a trabalhar com o desejo de transgressão, de desafio perante a proibição que eles apresentam (TRACHTENBERG, 2005). A constante autocensura de Wendy a acompanha e, conseqüentemente, se propaga em suas relações com Jack e Danny, mesmo que de forma implícita.

Ao recuar dos pensamentos que estão relacionados à relação conflituosa que possui com a mãe, Wendy está contribuindo para a prevalência do “pacto degenerativo” (PIVA, 2006, apud KAËS, 1991), o que poderá resultar no desenvolvimento de alguma neurose na personagem (ansiedade) e que, por conta do contato direto com a família, pode ser um

elemento passivo de transmissão para Danny. O ato de “esconder” diversas questões de importante discussão é algo que também é depositado na relação familiar, o que contribuirá até mesmo para que os sintomas entre os membros de uma mesma família estejam correlacionados. “A produção de sintomas compartilhados também é resultado das alianças inconscientes e tem como função sujeitar cada indivíduo a seu sintoma em relação à função que cumpre, a fim de manter o vínculo” (BECKER; SILVA, 2006).

De acordo com Freud (1969, apud TRACHTENBERG et al., 2005), a mente possui a necessidade de trabalhar na transmissão da neurose para outro objeto, e, uma vez que dentro da relação familiar há os fatores vínculo, intimidade e proximidade, torna-se fácil a compreensão do movimento de passagem transgeracional das características mentais entre mãe/pai e filho. Se a necessidade de transmissão é automática (PIVA, 2016), a nova geração será formulada a partir até mesmo das neuroses não trabalhadas de seus antecessores. A ansiedade de Danny é perceptível em todos os momentos em que o garoto possui ataques de pânico e é constantemente acometido pelo medo dos próprios impulsos, o que provavelmente reflete a incapacidade de Wendy de lidar com os temores de seu crescimento junto a sua mãe. A necessidade de transmissão transgeracional acometeu a relação de Wendy com o filho, o que é continuamente observado nas breves perguntas que ela faz sobre Jack (sua preocupação com o casamento é compartilhada com Danny, ainda que indiretamente). Wendy transmite sua ansiedade a Danny através de uma inquietação que, ainda que expressa de forma “singela”, é gradualmente internalizada pelo garoto e intensifica seus sintomas neuróticos.

Além da questão anteriormente mencionada da transmissão do delírio de Jack para Wendy (transtorno delirante induzido), é necessário perceber como Danny também adquire os sintomas psicóticos de Jack. Wendy não passou por um processo de transmissão transgeracional com a esquizofrenia ou o transtorno esquizofreniforme, mas Danny, sim. A internalização desse processo por Danny não se deu pelo contato direto com a psicose de Jack (afinal, o pai do garoto não apresentava sintomas antes da ida ao Overlook), mas ocorreu assim como o desenvolvimento das neuroses, ou seja, através do contato com tabus.

Em Danny, o elemento “tabu” recebeu uma maior intensidade por ser proveniente tanto de segredos do pai quanto da mãe, o que provocou o surgimento de processos de repreensão maiores e mais intensos. A falta de vivência do luto por parte de Jack (aceitar a morte de uma relação agradável com o pai) e de Wendy (reconhecer a morte da mãe acolhedora) prejudica a criação de um ambiente saudável para o crescimento de Danny. Uma vez que esse processo pode resultar na degeneração de diversos processos mentais da pessoa vulnerável na relação familiar (TRACHTENBERG, 2005), é compreensível que o surgimento

de uma psicose no ser dependente da família (geralmente uma criança) seja algo até mesmo esperado.

É possível perceber que os três membros da família Torrance são acometidos por alguma neurose e/ou psicose. A história de vida das três pessoas, considerando as perdas experienciadas e o luto ignorado, é essencial para promover as conexões que, futuramente, proporcionarão as particularidades da mente de cada um. Por estarem conectados por laços familiares e em uma contínua relação de intimidade, tanto os fatores positivos quanto as frustrações de suas vidas são importantes para o desenvolvimento de questões psicopatológicas entre eles, o que é claramente refletido na figura dependente (Danny) mas que já foi, em outro tempo geracional, aplicado aos seus pais (Jack e Wendy).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Gótico literário foi oficialmente iniciado em 1764 com a publicação de *O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole (HOGLE, 2002). Ao introduzir a frase “uma história gótica” como subtítulo de seu livro (na segunda publicação), o autor realizou a associação do termo “gótico” a um tipo de texto literário que possui diversos elementos grotescos, assustadores, como fantasmas e mortes. A sociedade inglesa contemporânea de Walpole acreditou que o autor estava propondo uma volta aos tempos sombrios da Idade Média (CLERY, 2002), como uma retomada das características que estavam conectadas à tribo alemã *Visigoth*, essa que era conhecida pela violência e “inferioridade” ao povo romano.

A partir da obra de Walpole os elementos sobrenaturais começaram a ser associados a uma forma específica de produção literária: a literatura gótica. O autor apresentou uma trama que provoca tensão no leitor através da apresentação de um castelo assombrado, um herdeiro ilegítimo e de espíritos procurando por vingança. Walpole trabalha com uma construção textual que foca na ruína das personagens e atinge seu clímax quando há a percepção de que alguns conflitos só podem ser resolvidos junto à destruição. Essa narrativa foi (na verdade, ainda é) considerada uma “base” para os textos de horror posteriores a *Otranto*, com a noção de que esse tipo de texto precisa ter como centro um “segredo” a ser desvendado, ainda que a solução leve todos ao desastre.

Iniciado em meio ao Iluminismo inglês, o Gótico sempre foi visto como uma leitura transgressora, algo capaz de realizar afrontas porque foi criado a partir de um pretexto revolucionário (HOGLE, 2002). Walpole pretendia realizar a junção do antigo com o então moderno, sendo que o primeiro era dotado de questões fantasiosas que levavam ao devaneio, enquanto o segundo seguia a necessidade de racionalização defendida no século XVIII. Ao trazer o fantasioso de forma tão explícita, o texto gótico costuma utilizar essa liberdade para trabalhar com denúncias sociais, políticas e, até mesmo, culturais, a partir de uma perspectiva atrativa àqueles que querem apenas aproveitar uma narrativa aparentemente despretensiosa.

As denúncias realizadas pelo Gótico vão desde temas que abarcam a catástrofe física até os que se limitam à violência psicológica. É perceptível como há essa mudança quando há a comparação da literatura de horror em seus primórdios ingleses em relação ao início americano. Na Inglaterra, a literatura gótica surgiu com um ideal de denúncias políticas em textos que envolviam figuras monárquicas e suas relações com os súditos, enquanto na América do Norte o foco se tornou maior nas reflexões que correlacionavam o *American Dream* e as ansiedades sociais e individuais (GODDU, 1997). Atualmente, o Gótico trabalha

com os dois vieses simultaneamente, em textos que é possível encontrar apontamentos político-sociais e considerações sobre a complexidade da mente humana de forma concomitante, não-excludente. Os temas abordados estão conectados à cultura onde o texto é escrito, então a exploração física e psicológica apresentada nas narrativas será representativa de um determinado povo e, assim, conseguirá propor discussões não apenas sobre o grotesco literário, mas também sobre a realidade representada.

No século XX, principalmente após a difusão dos estudos de Sigmund Freud, o Gótico literário começou a demonstrar grande interesse em questões psicológicas, ou seja, na criação de um ambiente ficcional capaz de trabalhar com temas estudados pela Psicologia. As personagens e seus contextos sociais passaram a ser vistos como elementos de ansiedades culturais e, em diversos casos, de preocupações particulares, com a inserção de situações específicas que poderiam gerar identificação no leitor das obras. O vilão gótico deixou de ser exclusivamente a criatura fantástica (fantasma, vampiro, monstro) e se tornou o ser humano que todos os dias vai ao trabalho durante o dia e encontra a família à noite (BOTTING, 1996). Além disso, o local onde as narrativas acontecem também sofreu alterações: se antes as assombrações habitavam apenas grandes castelos de arquitetura gótica, agora as ameaças estão nas casas características dos subúrbios (BOTTING, 1999).

O texto gótico tem como “emoção-chave” o medo (FRANÇA, 2008). Ainda que diversas produções literárias, cinematográficas e televisivas de horror sejam capazes de proporcionar uma gama de sensações ao apreciador, a incitação do medo continua sendo uma função imprescindível desse tipo de ficção. Para que isso seja possível, os mecanismos “terror”, “horror” e “repulsa” são utilizados para a geração do temor (KING, 2014), sendo que o primeiro está no “suspense” e na dúvida, enquanto o segundo é identificado na presença de ameaças por meio de elementos materiais. Por fim, o terceiro se mostra na exposição da sanguinolência, do horrendo, da violência física e do que possa causar danos ao corpo humano.

Ainda que os conceitos acerca do Gótico tenham surgido após a publicação da obra de Walpole, é preciso perceber que os elementos do horror literário já estavam presentes em diversas produções antes mesmo do século XVIII. Na poesia épica de Homero e nas tragédias renascentistas de William Shakespeare e Christopher Marlowe estavam presentes monstros, bruxas e demônios capazes de causar medo naqueles que entravam em contato com suas obras. Até mesmo nos livros da Bíblia, como em Apocalipse, é possível identificar a existência do fantástico ao longo dos textos. As obras que têm componentes góticos em suas composições, mas que foram publicadas muito antes de *Otranto*, são passivas de análise com

base nos pontos “terror, horror e repulsa”, o que as caracteriza como contribuintes para a evolução desse tipo de ficção e até mesmo como pontos de referência para os trabalhos realizados posteriormente.

A Psicopatologia, ramo científico que se atém à identificação de patologias referentes à mente humana (FONSECA, 1997), está bastante conectada ao Gótico contemporâneo, uma vez que as narrativas trabalham com a representação de transtornos mentais através de figuras sobrenaturais ou da “loucura”. Ainda que os textos de horror sejam conhecidos pela presença de fantasmas, espíritos e demônios, é preciso que seja realizada uma análise da relação entre essas criaturas e as personagens humanas da narrativa. Assim, haverá um melhor conhecimento da situação apresentada pelo/a escritor/a, o que geralmente resultará na percepção de alguma psicopatologia em âmbito particular ou coletivo.

A oficialização do Gótico como um tipo ficcional conectado aos estudos da Psicologia e da Psicanálise ocorreu após 1919, com a publicação de *The Uncanny*, de Sigmund Freud (1919). Nessa obra, o autor fala sobre como o “estranho” está presente naquilo que um dia foi familiar, mas que, por algum motivo, se tornou peculiar e passou a provocar medo nos indivíduos que estão ao seu redor. Durante as exemplificações do *uncanny*, Freud utilizou-se de textos de horror para que ficasse claro como os processos de estranhamento ocorrem, o que deu ao Gótico visibilidade psicanalítica e o transformou em uma forma de auxílio às pesquisas do intelecto humano.

É comum a identificação de neuroses na literatura gótica, como a ansiedade e a depressão. As duas estão conectadas à relação que há entre a parte consciente da mente (o ego) e sua contrapartida inconsciente (id e superego) (FREUD, 1976), sendo que essa última é normalmente representada na ficção através da figura de seres sobrenaturais que prejudicarão a sanidade do indivíduo. Na neurose ansiosa, há a contínua interferência dos desejos do inconsciente sobre o ego, uma situação em que a pessoa não consegue controlar os impulsos do id e apresenta diversos momentos de nervosismo e preocupação extremos (BUSS, 1968). Quanto à neurose depressiva, o que ocorre está ligado a uma constante repressão dos anseios do inconsciente. A repetição do processo de contenção do id é cansativa, o que gera uma “queda de energia” no cérebro humano e caracteriza a depressão (AFFORD; BECK, 2009). É importante perceber que o termo “depressão” é comumente utilizado para a designação de um momento de tristeza, mas ele está além disso, uma vez que a palavra se encontra relacionada a um quadro clínico que necessita de auxílio profissional.

Além da identificação de neuroses, também é viável relacionar o Gótico literário à representação de psicoses. A esquizofrenia, vista como uma psicose “elementar”, é definida a

partir da forma como o inconsciente do indivíduo se sobrepõe ao seu consciente, o que é capaz de provocar uma grande mudança na personalidade da pessoa que a experiencia (DALGALARRONDO, 2019). Seus sintomas incluem alucinações (em sua maioria, auditivas), percepções delirantes e a ideia de que a pessoa tem seus pensamentos e ações “influenciados” por algum agente externo. Junto à esquizofrenia está o transtorno esquizofreniforme, esse que possui os mesmos sintomas da primeira, mas com diferenças na duração: enquanto a esquizofrenia necessita de, no mínimo, seis meses de duração dos sintomas para que seu diagnóstico seja realizado, o transtorno esquizofreniforme ocorre com no mínimo um mês e, no máximo, seis (AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION, 2014). O transtorno psicótico breve é mais “leve” que as psicoses aqui descritas, mas possui alguns sintomas que podem ser também encontrados na esquizofrenia, como alucinações e delírio. A sua duração é de no máximo um mês, e costuma surgir quando o indivíduo está em um grande momento de estresse (geralmente até mesmo quando “trancafiado” em algum local isolado) (AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION, 2014).

A presença de psicoses no Gótico contemporâneo costuma ser explorada através de possessões demoníacas e de tormenta espiritual. A figura de demônios costuma estar relacionada às alterações de comportamento e imposição do inconsciente sobre o consciente, como ocorre em *O Exorcista*, de William Peter Blatty (2014). Além de tratar de temas coerentes às ansiedades dos séculos XX e XXI, o horror contemporâneo dá espaço às psicoses de forma mais explícita, o que é capaz de propor uma maior discussão sobre o tema através de elementos atrativos à curiosidade dos leitores (nesse caso, componentes fantásticos).

O debate sobre psicopatologias também dá espaço às indagações acerca de como elas surgem. A noção de que elas são “adquiridas” dentro do ambiente familiar é válida, mas não absoluta, e então surge a defesa de que um fenômeno chamado “transmissão transgeracional” ocorre entre os membros de tal grupo (PIVA, 2006). Essa ideia diz que, ao guardar um “tabu” e mantê-lo longe do ambiente de diálogo, uma pessoa pode desenvolver frustrações em relação a esse segredo e, em um momento futuro, desenvolver alguma psicopatologia com base nas suas frustrações reprimidas. Mas, além disso, esse tabu é capaz de se estender às suas relações familiares e causar o surgimento de algum transtorno nos outros membros do ambiente. Isso acontece pois o ser humano tem seus pensamentos e ideais formados a partir daqueles que o criam, o educam e fornecem uma base ao seu conhecimento de mundo (TRACHTENBERG, 2005). Quando uma das pessoas “dominantes” da relação é detentora de algum tabu, suas decepções também são projetadas no novo ser, o que pode levá-lo a desenvolver alguma psicopatologia por decorrência de inconveniências em seu suporte inicial.

Stephen King é um autor representante do Gótico contemporâneo que está em contato contínuo com a representação de psicopatologias no ambiente literário. Diversas de suas obras apresentam a convivência entre pessoas de uma mesma família que, por decorrência de razões aparentemente sobrenaturais (elemento do horror), começam a ter complicações em suas relações interpessoais. Em *O Iluminado*, há o caso da família Torrance, essa que é composta por três pessoas (pai, mãe e filho) que passarão meses isoladas em um hotel, o Overlook (KING, 2013). A sensação claustrofóbica proporcionada pela “prisão” que o hotel representa é visível nos três personagens principais da narrativa, o que acentua seus sintomas psicopatológicos e até mesmo proporciona o desencadeamento de novos.

Após a análise da obra literária e com base em referências sobre Psicanálise, é possível dizer que a personagem Jack Torrance possui os prováveis diagnósticos de depressão e transtorno esquizofreniforme, levando em consideração detalhes de sua infância e a duração de seus sintomas psicóticos. O alcoolismo da personagem pode ser visto não apenas como uma possibilidade, mas como um fato, uma vez que o próprio Jack fala sobre isso ao longo da narrativa. Em relação a Danny, o garoto é presumivelmente acometido pelas neuroses depressiva e ansiosa (incluindo transtorno do pânico), além da esquizofrenia infantil, essa que é bastante discutida entre os estudiosos, acerca de sua verdadeira existência ou não. Ainda que existam controvérsias, o trabalho aqui realizado propõe tal diagnóstico a partir de autores que consideram essa psicose algo identificável em crianças.

Quanto a Wendy, a personagem apresenta sintomas que podem levar aos diagnósticos de ansiedade generalizada e de transtorno psicótico breve. Suas ações que possam estar relacionadas à psicose aparecem apenas ao final de sua estada no Overlook, com menos de um mês de duração, além de estarem acompanhados por um possível transtorno delirante induzido. Esse último pode ser visto como consequência das projeções da percepção delirante de Jack sobre ela, o que ocorre a partir de um contato em que Wendy se encontra em uma posição receptora (de certa forma, vulnerável), enquanto seu marido é o ser “dominante” da relação matrimonial.

As particularidades psicopatológicas de Jack e Wendy são melhor interpretadas quando o leitor conhece um pouco mais dos passados dos dois indivíduos: o primeiro tinha uma relação disfuncional com o pai alcoólatra durante a infância (e a mãe submissa à figura patriarcal), enquanto a segunda possui desavenças com a mãe, essas que não são detalhadas na narrativa de King. Os dois personagens são “recipientes” de tabus que não foram tratados e, com isso, carregaram frustrações que datam de suas infâncias traumáticas. Com isso, a partir da noção de “transmissão transgeracional”, a relação que estabelecem com Danny é

completamente induzida por suas repreensões individuais. Isso influenciará a percepção que a criança terá do mundo ao seu redor e, possivelmente, desencadeará alguma(s) psicopatologia(s) em um momento futuro (o que é comprovado ao longo do texto).

A análise de *O Iluminado* nos permite afirmar que o Gótico contemporâneo é aliado aos estudos dos processos psicodinâmicos. As obras de horror propõem entretenimento e devaneio, mas, além disso, elas também se tornam objeto de estudo daqueles que pretendem pesquisar temas que vão de relações interpessoais até psicopatologias. A utilização de elementos fantásticos na literatura gótica pode ser vista como uma forma de representar transtornos que merecem atenção e um diagnóstico preciso, uma maneira (através do atrativo ficcional) de reduzir o tabu colocado sobre algumas particularidades do intelecto humano. Uma obra literária, ainda que não mostre todos os momentos da vida de um personagem, pode ser tida como um ponto de referência para a identificação de psicopatologias, o que é realizado na obra de King junto às noções de transmissão transgeracional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALFORD, Brad A.; BECK, Aaron T.. **Depression: Causes and Treatment**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2009.

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. **Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais DSM-5**. Porto Alegre: Artmed, 2014.

ANDRADE, Laura Helena S. G. et al. Classificação e Diagnóstico dos Transtornos Ansiosos. In.: GENTIL, Valentim; LOTUFO-NETO, Francisco. **Pânico, Fobias e Obsessões**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

BALDAÇARA, Leonardo. **Transtornos mentais**. Palmas: Clube de Autores, 2015.

BALK, Danielle. **The Immortality of Gothic Literature: The many ways in which the contemporary gothic work changes**. Acessado em 4 de dezembro de 2018, em <https://dspace.library.uu.nl/bitstream/handle/1874/206839/theimmortalityofgothicliterature.pdf?sequence=1>.

BARKER, Clive. **Evangelho de Sangue**. Rio de Janeiro: Darkside, 2016.

BARLOW, David H.; CRASKE, Michelle G.. “Transtorno de pânico e agorafobia”. In.: BARLOW, David H.. **Manual Clínico dos Transtornos Psicológicos: Tratamento passo a passo**. Porto Alegre: Artmed, 2010.

BARROS, Marilisa Berti de Azevedo et al. **Depressão e comportamentos de saúde em adultos brasileiros**. Acessado em 06 de setembro de 2019, em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034-89102017000200307&script=sci_arttext&tlng=pt.

BENSHOFF, Harry M. **A Companion to the Horror Film**. Oxford: Wiley Blackwell, 2014.

BERTHIN, Christine. **Gothic hauntings**. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2010.

BIRKHEAD, Edith. **The Tale of Terror: A Study of the Gothic Romance**. London: Constable & Company, 1921.

BLATTY, William Peter. **O Exorcista**. Rio de Janeiro: Agir, 2013.

BOTTING, Fred. “Aftergothic: consumption, machines, and black holes”. In.: HOGLE, Jerrold E.. **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. New York: Cambridge University Press, 2002.

_____. **Gothic**. London: Routledge, 1996.

_____. **Limits of Horror: Technology, bodies, Gothic**. Manchester: Manchester University Press, 2008.

BRUHM, Steven. “The Contemporary Gothic: why we need it”. In.: HOGLE, Jerrold E.. **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. New York: Cambridge University Press, 2002.

BUSS, Arnold H.. **Psychopathology**. New York: John Wiley & Sons, 1968.

BUSTAMANTE, Gustavo; CARRIÓN, Oscar. **Ataques de Pánico y Transtornos de Fobia y Ansiedad**. Buenos Aires: Galerna, 2008.

BYRON, Glennis; PUNTER, David. **The Gothic**. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

- CABRAL, Álvaro; NICK, Eva. **Dicionário técnico de Psicologia**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CAMARGOS JR, Walter. **Transtornos invasivos do desenvolvimento**. Brasília: Presidência da República, Secretaria Especial dos Direitos Humanos, Coordenadoria Nacional para Integração da Pessoa Portadora de Deficiência, 2005.
- CAMERON, Norman; MARGARET, Ann. **Behavior Pathology**. Boston: The Riverside Press, 1951.
- CHALUB, Miguel. **Temas de Psicopatologia**. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- CHEMIN, Ana Cristina Salaverry. A transmissão da culpa e do ideal. In.: PIVA, Ângela. **Transmissão transgeracional e a clínica vincular**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2006.
- CLERY, E. J.. “The Genesis of ‘Gothic’ Fiction”. In.: HOGLE, Jerrold E.. **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. New York: Cambridge University Press, 2002.
- COYNE, James C.. **Essential Papers on Depression**. New York University Press: New York, 1985.
- CROW, Charles L.. **American Gothic**. Cardiff: University of Wales Press, 2009.
- CURRAN, Bob. **Encyclopedia of the Undead**. New Jersey: Career Press, 2006.
- DALGALARRONDO, Paulo. **Psicopatologia e Semiologia dos Transtornos Mentais**. Porto Alegre: Artmed, 2019.
- DEBRITO, Marcos. **A casa dos pesadelos**. Barueri: Faro Editorial, 2018.
- _____. **O escravo de capela**. Barueri: Faro Editorial, 2017.
- DIMIDJIAN, Sona et al. Ativação comportamental para depressão. In.: BARLOW, David H.. **Manual clínico dos transtornos psicológicos: Tratamento passo a passo**. Porto Alegre: Artmed, 2010.
- DOCHERTY, Brian. **American Horror Fiction: From Bockden Brown to Stephen King**. London: The Macmillan Press, 1990. p. 01-12.
- DOMINGUES, Ivan. **Epistemologia das ciências humanas: Tomo 1: Epistemologia e hermenêutica**. São Paulo: Loyola, 2004.
- ECKFORD, Collin; HARPER, Caroline; SMITH, Gary. **Text for Scotland: Building Excellence in Language S1**. Portsmouth: Heinemann, 2008.
- EGAN, Jacqueline Nardi; LIEBMANN-SMITH, Joan. **Escute seu Corpo**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2008.
- FÁBREGA Jr., Horacio. **Origins of Psychopathology: The Phylogenetic and Cultural Basis of Mental Illness**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2002.
- FANU, Sheridan Le. **Carmilla: a vampira de Karnstein**. São Paulo: Hedra, 2017.
- FERREIRA, Pedro Eugênio Mazzucchi Santana et. al. Álcool e outras drogas depressoras. In: NETO, Alfredo Cataldo et. al. **Psiquiatria para estudantes de medicina**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- FERREIRO, Alberto. **The Visigoths: Studies in Culture & Society**. Boston: Brill, 1998

FIRST, Michael B.; TASMAN, Allan. **Clinical Guide to the Diagnosis and Treatment of Mental Disorders**. Sussex: Wiley, 2006.

FLUENTES, Daniel et al. Avaliação neurológica aplicada às epilepsias. In.: FLUENTES, Daniel et al. **Neuropsicologia: teoria e prática**. Porto Alegre: Artmed, 2014.

FLYNN, Gillian. **Objetos Cortantes**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

FONSECA, A. Fernandes. **Psiquiatria e Psicopatologia: I Volume**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

FRANÇA, Júlio. **O horror na ficção literária: Reflexão sobre o “horrível” como uma categoria estética**. Acessado em 05 de dezembro de 2018, em http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/077/JULIO_FRANCA.pdf.

FRANCES, Allen. **Fundamentos do diagnóstico psiquiátrico: Respondendo às mudanças do DSM-5**. Porto Alegre: Artmed, 2015.

FRANCISCA, Rita et al. **Família e Psicologia: contributos para a investigação e intervenção**. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2016.

FRANK, Frederick S.. **Through the Pale Door: a Guide to and Through the American Gothic**. Westport: Greenwood Press, 1990.

FRANKL, Paul. **The Gothic: Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries**. Princeton: Princeton University Press, 1960.

FREUD, Sigmund. “Mourning and Melancholia”. In.: COYNE, James C.. **Essential Papers on Depression**. New York University Press: New York, 1985.

_____. **Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

_____. **Inibições, sintomas e ansiedade**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. **Introdução ao Narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Neurose e Psicose**. Acessado em 19 de março de 2019, em <http://chasqueweb.ufrgs.br/~slomp/psicanalise/freud-neurose-e-psicose.htm>.

_____. **The Ego and the Id**. New York: Dover, 2018.

_____. **The Uncanny**. Acessado em 04 de dezembro de 2018, em <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>.

_____. **Totem e Tabu: Alguns pontos de concordância entre a vida mental dos selvagens e dos neuróticos**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1969.

GAMER, Michael. Gothic Fictions and Romantic Writings in Britain. In.: HOGLE, Jerrold E.. **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. New York: Cambridge University Press, 2002.

_____. **Romanticism and the Gothic: Genre, reception and Canon formation**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

GERMANA, Monica. "Being Human? Twenty-First Century Monsters". In.: EDWARDS, Justin D.; MONNET, Agnieszka Soltysik. **The Gothic in Contemporary Literature and Popular Culture**. New York: Routledge, 2012.

GODDU, Teresa A.. **Gothic America: Narrative, History, and Nation**. New York: Columbia University Press, 1997.

GOMES, Roberta de Figueiredo; ONZI, Franciele Zanella. **Transtorno do espectro autista: a importância do diagnóstico e reabilitação**. Acessado em 04 de outubro de 2019, em <http://univates.br/revistas/index.php/cadped/article/view/979/967>.

GUEISSMAN, Claudine e Pierre. **A criança e sua psicose**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1993.

GUERRA, Andrea M. C.. **A Psicose**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

HAGGSTRÄM, Lourdes Maraschin et al.. Transtorno do pânico e agorafobia. In.: NETO, Alfredo Cataldo et al.. **Psiquiatria para estudantes de medicina**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

HEANEY, Seamus. **Beowulf**. New York: W. W. Norton, 2001.

HILL, Joe. **A Estrada da Noite**. São Paulo: Arqueiro, 2010.

HIRDES, Alice; NAVARINI, Vanessa. **A família do portador de transtorno mental: identificando recursos adaptativos**. Acessado em 13 de maio de 2019, em <http://www.scielo.br/pdf/tce/v17n4/08>.

HOGLE, Jerrold E.. **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. New York: Cambridge University Press, 2002. p. 01-20.

_____. **The Cambridge Companion to Modern Gothic**. New York: Cambridge University Press, 2014, Kindle Edition.

HOMERO. **Odisséia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

HOOPER, Lisa M. et al. **Models of Psychopathology: Generational Processes and Relational Roles**. New York: Springer, 2014.

HURLEY, Kelly. "British Gothic Fiction, 1885-1930". In.: HOGLE, Jerrold E.. **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. New York: Cambridge University Press, 2002.

JACKSON, Rosemary. **Fantasy: The Literature of Subversion**. New York: Routledge, 1981.

JOHN, Oliver P.; PERVIN, Lawrence A. **Personalidade: teoria e pesquisa**. Porto Alegre: Artmed, 2004.

KENNER, Craig S.. **Spirit Possession as a Cross-cultural Experience**. Acessado em 30 de março de 2018, em <http://www.pas.rochester.edu/~tim/study/Keener%20Possession%20.pdf>.

KING, Stephen. **Dança Macabra**. Rio de Janeiro: Suma, 2014.

_____. **IT – A Coisa**. Rio de Janeiro: Suma de Letras, 2014.

_____. **Outsider**. Rio de Janeiro: Suma, 2018.

_____. **The Shining**. New York: Anchor Books, 2013.

- LAMAS, Berenice Sica. **O duplo em Lygia Fagundes Teles: um estudo entre Literatura e Psicologia**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.
- LEITÃO, Costa. **Psicanálise & Sociedade**. Joinville: Clube de Autores, 2009.
- LEITÃO, Raquel Jales. “Transtornos ansiosos”. In.: MARI, Jair de Jesus et al. **Psiquiatria**. Barueri: Manole, 2002.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. **O Horror Sobrenatural na Literatura**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.
- LUCKHURST, Roger. **The Cambridge Companion to Dracula**. New York: Cambridge University Press, 2018. p. 01-08.
- MAIA, Anne K.; TENGAN, Sérgio K. **Psicoses funcionais na infância e adolescência**. Acessado em 04 de outubro de 2019, em <http://www.scielo.br/pdf/jped/v80n2s0/v80n2Sa02.pdf>.
- MARLOWE, Christopher. **A História Trágica do Doutor Fausto**. São Paulo: Hedra, 2006.
- MARSDEN, Simon. **The Theological Turn In Contemporary Gothic Fiction: Holy Ghosts**. Liverpool: Palgrave Macmillan, 2018.
- MCCRADY, Barbara S. Transtornos por causa do álcool. In.: BARLOW, David H.. **Manual clínico dos transtornos psicológicos: Tratamento passo a passo**. Porto Alegre: Artmed, 2010.
- MENDES, Elzilaine Domingues et al.. **Melancolia e Depressão: Um estudo psicanalítico**. Acessado em 10 de abril de 2019, em <http://www.scielo.br/pdf/ptp/v30n4/v30n4a07.pdf>.
- MILBANK, Alison. The Victorian Gothic in English Novels and Stories, 1830-1880. In.: HOGLE, Jerrold E.. **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. New York: Cambridge University Press, 2002.
- MONEDERO, Carmelo. **Psicopatologia General**. Madrid: Biblioteca Nueva, 1978.
- MORIYAMA, Taís S. et al. Psicopatologia pré-mórbida e esquizofrenia de início precoce. In.: BRESSAN, Rodrigo A.; NOTO, Cristiano S. **Esquizofrenia: Avanços no tratamento multidisciplinar**. Porto Alegre: Artmed, 2012.
- _____. Esquizofrenia. In.: BRESSAN, Rodrigo Affonseca; ESTANISLAU, Gustavo M. **Saúde Mental na Escola: O que os educadores devem saber**. Porto Alegre: Artmed, 2014.
- MORRISON, A. B.. **Spiritualism and Necromancy**. New York: Nelson and Phillips, 1873.
- NARDI, Antonio Egidio; VALENÇA, Alexandre Martins. Aspectos fenomenológicos. In.: NARDI, Antonio Egidio; SILVA, Antônio Geraldo da. **Transtorno de pânico: teoria e clínica**. Porto Alegre: Artmed, 2013.
- NATIONAL COLLABORATING CENTRE FOR MENTAL HEALTH. **Psychosis and schizophrenia in children and Young people: The nice guideline on recognition and management**. London: The British Psychological Society & The Royal College of Psychiatrists, 2013.
- NG, Andrew Hock Soon. **Women and domestic space in contemporary gothic narratives: The house as a subject**. New York: Palgrave Macmillan, 2015.
- NOLL, Richard. **Vampires, Werewolves and Demons: Twentieth Century Reports in the Psychiatric Literature**. New York: Brunner/Mazel, 1992.

NUNES, Carlos Alberto. “Introdução”. In.: HOMERO. **Odisséia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

O Chamado. Direção: Gore Verbinski. Manaus: Paramount, 2003. 1 DVD.

PARAVISINI-GEBERT, Lizabeth. “Colonial and postcolonial Gothic: the Caribbean”. In.: HOGLE, Jerrold E.. **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. New York: Cambridge University Press, 2002.

PIVA, Angela. **Transmissão Transgeracional e a clínica vincular**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2006

POMERANTZ, Andrew M.. **Clinical Psychology: Science, Practice and Culture**. Los Angeles: Sage Publications, 2008.

PYPER, Andrew. **O Demonologista**. Rio de Janeiro: Darkside, 2015.

RADCLIFFE, Ann. **On the Supernatural in Poetry**. Acessado em 30 de março de 2018, em http://seas3.elte.hu/coursematerial/RuttKayVeronika/radcliffe_sup.pdf.

RIQUELME, John Paul. “Modernist Gothic”. In.: HOGLE, Jerrold E.. **The Cambridge Companion to Modern Gothic**. New York: Cambridge University Press, 2014, Kindle Edition.

RUSSO, John. **A Noite dos Mortos Vivos**. Rio de Janeiro: Darkside, 2014.

SAIDE, Osvaldo Luiz. **Depressão e drogas**. Acessado em 06 de setembro de 2019, em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistahupe/article/view/8852/6732>.

SAVOY, Eric. “The Rise of American Gothic”. In.: HOGLE, Jerrold E.. **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. New York: Cambridge University Press, 2002.

SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Tradução de Barbara Heliadora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. Tradução de Márcia Xavier de Brito. Rio de Janeiro: Darkside, 2017.

SMITH, Andrew; WALLACE, Jeff. **Gothic Modernisms**. New York: Palgrave, 2001. p. 01-10.

SÓFOCLES. **A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono e Antígona**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

SPOONER, Catherine. **Contemporary Gothic**. London: Reaktion Books, 2006.

_____. **Post-Millennial Gothic: Comedy, Romance and the Rise of Happy Gothic**. New York: Bloomsbury, 2017.

STEVENSON, Robert Louis. **O médico e o monstro**. Rio de Janeiro: Penguin, 2015.

STOKER, Bram. **Drácula**. Tradução de Doris Goettems. São Paulo: Landmark, 2014.

TAMMIGA; Carol A. et al.. “Psicofarmacologia clínica e remediação cognitiva”. In.: GABBARD, Glen O.. **Tratamento dos transtornos psiquiátricos**. Porto Alegre: Artmed, 2009.

- TARRIER, Nicholas. “Esquizofrenia e outros transtornos psicóticos”. In.: BARLOW, David H.. **Transtornos Psicológicos: Tratamento passo a passo**. Porto Alegre: Artmed, 2010.
- TOWLSON, Jon. **Subversive Horror Cinema: Countercultural messages of films from Frankenstein to the present**. North Carolina: McFarland & Company, 2014.
- TRACHTENBERG, Ana Rosa Chait, et al.. “Vicissitudes do conceito de identificação e transmissão entre gerações”. In.: TRACHTENBERG, Ana Rosa Chait, et al.. **Transgeracionalidade de escravo a herdeiro: um destino entre gerações**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2005.
- TREMBLAY, Paul. **Na escuridão da mente**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2017.
- TRETHOWAN, W. H.. **Exorcism: A psychiatric viewpoint**. Acessado em 06 de dezembro de 2018, em <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2495148/pdf/jmedeth00319-0026.pdf>.
- TRINDADE, Eliana Mendonça Vilar; BUCHER-MALUSCHKE, Júlia Sursis Nobre Ferro. Considerações acerca da abordagem transgeracional de famílias alcoólicas. In.: COSTA, Liana Fortunato; PENSO, Maria Aparecida. **A transmissão geracional em diferentes contextos**. São Paulo: Summus, 2008.
- UGAZIO, Valeria. **Semantic Polarities and Psychopathologies in the Family: Permitted and forbidden stories**. New York: Routledge, 2013.
- VIDAL, Ariovaldo José. “Introdução”. In.: WALPOLE, Horace. **O Castelo de Otranto**. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.
- WALPOLE, Horace. **O castelo de Otranto**. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.
- WEINAUER, Ellen. “Race and the American Gothic”. In.: WEINSTOCK, Jeffrey Andrew. **The Cambridge Companion to American Gothic**. New York: Cambridge University Press, 2017.
- WIGGINS, Steve A. **The Bible and Fear in Movies**. North Carolina: McFarland & Company, 2018.
- WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002