

PRESENÇA DA TRADIÇÃO DA ESPACIALIDADE GÓTICA NOS CONTOS *THE TAPESTRIED CHAMBRE* E *THE DREAMS IN THE WITCH HOUSE*.

Luciana Moura Colucci de CAMARGO
Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFMT)
Email: profalucianacolucci@gmail.com

Resumo: Os escritores de literatura de expressão de língua inglesa, o escocês Walter Scott (1771-1832) e o americano Howard Phillips Lovecraft (1890-1937), podem ser aproximados, dentre outras possibilidades, quando tratamos acerca da escritura da vertente gótica. Considerando a cuidadosa lapidação do espaço artístico, essa aproximação torna-se bastante pertinente, pois, em ambos os escritores, nota-se que o trabalho minucioso desta categoria privilegiada do texto literário gótico visa justamente à autenticação dos efeitos de sentidos fantasmagóricos que se sedimentam sob o viés de hesitações, que oscilando entre o “real” e as possibilidades infinitas advindas do “irreal”, abrigam as esferas do medo e do terror. Para tal análise e considerações críticas acerca dessa aproximação, abordaremos os contos *The tapestried chambre* (1828), de Scott, e *The Dreams in the Witch House* (1933), de Lovecraft, em que se observa a construção de um espaço de onde emana justamente a ambiguidade que afeta o leitor seja da época de Scott, bem como a de Lovecraft. Não obstante, a espacialidade, os objetos e o mobiliário são fatores cruciais na construção do medo, suscitando, inclusive, o que entendemos ser a topoanálise do espaço gótico.

Palavras-chaves: gótico; medo; espaço; topoanálise

Introdução: a literatura gótica e sua relação com o medo

Longe de ser uma forma de escapismo, o gótico, cuja permanência nas mais diversas modalidades na literatura dos últimos duzentos anos é inegável, tem a ver com a representação e a estimulação do medo. Na Inglaterra do Século XVIII, o gótico tingiu o mundo claro e racional do Iluminismo e dos valores humanistas com os temores e ansiedades que constituíam o outro lado do progresso e da modernidade (...) dando voz ao reprimido, aos conflitos irresolvidos, ao misterioso, ao inominável – àquilo que Freud iria chamar de *unheimlich*. (VASCONCELOS, Sandra. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*, 2002).

Os escritores de literatura de expressão de língua inglesa, o escocês Walter Scott (1771-1832) e o americano Howard Phillips Lovecraft (1890-1937) - autores de obras emblemáticas como *Ivanhoe* (1820) e *Cthulhu Mythos* (1926) -, embora tenham vivido em épocas distintas podem ser aproximados quando tratamos acerca da presença da vertente literária gótica em seus contos *The tapestried chambre* (1828) e *The dreams in the witch house* (1933). Embora publicados com mais de cem anos de diferença esses contos manifestam uma notável capacidade de revisitação, pois, operam na frequência do medo. Como bem ressalta Vasconcelos na epígrafe acima, o medo é, então, o fator que chancela e promove a constante permanência e reatualização do gótico.

Partindo desta premissa, reflete-se que desde o “nascimento” da civilização ocidental, o duelo entre os mundos real e sobrenatural faz parte do itinerário humano. Nessa percepção, é natural que esse duelo seja acompanhado do medo, uma das sensações mais antigas da humanidade. E, agora, retomando a acepção de Lovecraft, concordo que o nos desafia não é o medo “comum”, das obviedades do cotidiano, mas, sim, o que teórico define como sendo o “medo cósmico, perseguidor e indefinido, que extrapola nossa capacidade de

mantê-lo sob controle e desvendá-lo” (1987, p.1). Temos, então, um medo que de fato não se desfaz, mas permanece como uma sombra no atrelada ao itinerário humano independente do contexto “limitado” pelo tempo e pelo espaço.

Ao transportar esse medo cósmico para a Literatura, também é natural que seja tecida uma aproximação com os escritos ficcionais que explorem as possibilidades infinitas desse mundo sobrenatural alicerçado nas sombras de nossa existência tão desejosa de racionalidade e luz. Assim, a literatura gótica que com suas peculiaridades (criaturas demoníacas e lugares soturnos e sepulcrais) parece-me uma escolha coerente já que consegue penetrar nos insondáveis abismos humanos, fazendo que o medo, por fim, seja uma sensação também ambivalente, ora nos trazendo prazer, ora nos trazendo repulsa.

De uma maneira ou de outra, é inegável que, ao longo dos séculos, a literatura gótica, na Inglaterra, apesar de toda controvérsia inicial, com a publicação de *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole, tem passado por lapidações temáticas e estruturais que justamente a retiraram do lugar de “gênero de má reputação”¹ para elevá-la a uma condição estética e de recepção completamente diferente dos tempos iniciais. No entanto, o medo sempre esteve presente e imutável.

Nesse percurso histórico-literário pós *Castle of Otranto*, obras como *The Monk* (1796), *Northanger Abbey* (1818), dentre tantas outras, constituíram-se com pedras fundamentais para que esse processo de metamorfose fosse cada vez mais bem refinado com escritos que revelam preocupação temática e formal.

Ou seja, da Inglaterra com sua herança pagã (mitos, folclores lendas Vikings e Celtas com dose extra de imaginação fértil e todo tipo de sortilégios e magia negra) e, também, a cristã (com suas culpas e condenações) até o epicentro da contemporaneidade (com seu insano processo de automação e possibilidades de vida artificial), o gótico permanece como um sobrevivente e como uma vertente literária que ainda desafia seus apreciadores, constituindo, por fim, um rico manancial de possibilidades investigativas críticas e teóricas.

A literatura gótica: medo e espaço nos contos *The tapestried chamber* e *The dreams in the witch house*.

a) o medo

Por essas razões, chegamos à aproximação dos contos *The tapestried chamber* e *The dreams in the witch house* com a literatura gótica que, justamente, por suscitarem o medo tem-se, por fim, a reatualização do gótico e a motivação para esta análise crítica. Com a leitura dos excertos abaixo, a construção do medo por meio da técnica do suspense e da hesitação é evidente:

I thought the intrusion singular enough, but never harboured for a moment the idea that what I saw anything more than the mortal form of some *old woman* about the esblishment, who had a fancy to dress like her grandmother, and who, having perhaps (as your lordship mentioned that you were rather straitened for room) been dislodge from her chamber for my accommodation, had forgotten the circumstance, and returned by twelve to her old haunt. Under this persuasion I moved myself in bed and coughed a little, to make the *intruder* sensible of my being in possession of the premises. She turned slowly round, but, gracious Heaven! My lord, what a countenance did she display to me! There was no longer any question what she was, or any thought of her being a living being. Upon a face which wore the fixed features of a corpse were imprinted the traces of the vilest and most hideous passions which had animated her while she lived. The body of some atrocious criminal seemed to have been given up from the grave, and the soul restored from

¹ VASCONCELOS, Sandra Gardini. *A formação do romance inglês*, (2007).

the penal fire, in order to form for a space a union with the ancient accomplice of its guilt. I started up in bed, and sat upright, supporting myself on my palms, as I gazed on this *horrible spectre*. The *hag* made, as it seemed, a single and swift stride to the bed where I lay, and squatted herself down upon it, in precisely the same attitude which I had assumed in the extremity of horror, advancing her diabolical countenance within half a yard of mine, with a *grin* which seemed to intimate the malice and the derision of an incarnate *fiend*. (SCOTT, 2013, p. 09).

No caso de *The tapestried chamber*, tem-se um narrador homodiegético, General Browne, descrevendo para seu amigo o pavor que ele sentira ao notar que em seu quarto, além dele, havia uma aparição horrenda. Ao utilizar os léxicos *old woman*, *intruder*, *horrible spectre*, *hag* e *fiend* nota-se que há uma espécie de gradação (velha, intrusa, espectro horripilante, bruxa e demônio) denotando a hesitação desse narrador ao identificar exatamente o que estava junto com ele. Assim que verifica a presença de mais “alguém” em seu quarto, Browne, neste primeiro momento, acredita ser apenas uma serviçal do castelo e educadamente dá uma “tossidinha” para alertar a “intrusa” de sua presença no aposento.

No entanto, assim que a figura se vira para ele, a personagem percebe que a mesma não é apenas uma velha e, sim, um espectro horrendo que, logo a seguir, ele já nomeia de bruxa. Assim que a bruxa sorri (*grin*) de modo tenebroso, Browne é tomado por um pavor indescritível, pois ele acredita estar na presença do demônio encarnado. A sensação de medo é assim descrita ao seu amigo e dono do castelo Lord Woodville:

My lord, “he said, “I am no coward, I have been in all the mortal dangers incidental to my profession, and I may truly boast that no man ever knew Richard Browne dishonour the sword he wears; but in these horrible circumstances, under the eyes, and, it seemed, almost in the grasp of an incarnation of an evil spirit, all firmness forsook me, all manhood melted from me like wax in the furnace, and I felt my hair individually bristle. The current of life-blood ceased to flow, and I sank back in a swoon, as very a victim to panic terror as ever was a village girl, or a child of ten years old. How long I lay in this condition I cannot pretend to guess. (SCOTT, 2013, p. 09).

A situação é tão apavorante que Browne, um general, compara sua sensação de *victim to panic terror* como a de uma menina ou a de uma criança de dez anos. Ele ressalta que toda sua coragem o abandonara naqueles instantes de terror, inclusive diz que todo seu sangue paralisara nas veias. Sem dúvida, o general foi tomado por um medo absoluto, o medo cósmico que habita as regiões mais profundas do ser, principalmente quando em contato com as coisas obscuras do além-mundo. No entanto, o protagonista permanece no quarto até o dia amanhecer quando, então, sai do aposento estranho para um passeio matinal a fim de se recuperar da noite atormentada:

I will not pretend to describe what hot and cold fever-fits tormented me for the rest of the night, through broken sleep, weary vigils, and that dubious state which forms the neutral ground between them. A hundred terrible objects appeared to haunt me; but there was the great difference betwixt the vision which I have described, and those which followed, that I knew the last to be deceptions of my own fancy and over-excited nerves. Day at last appeared, and I rose from my bed ill in health and humiliated in mind. I was ashamed of myself as a man and a soldier, and still more so at feeling my own extreme desire to escape from the haunted apartment, which, however, conquered all other considerations; so that, huddling on my clothes with the most careless haste, I made my escape from your lordship's mansion, to seek in the open air some relief to my nervous system, shaken as it was by this horrible rencounter with a visitant, for such I must believe her, from the other world. (SCOTT, 2013, p. 10).

Ao retornar do passeio, Browne faz o relato cuidadoso dos fatos ao amigo enfatizando que a “visita noturna” era mesmo de outro mundo. Ao final da conversa, a personagem expressa o desejo de deixar o castelo do amigo o mais brevemente possível. Com a força que o narrador homodiegético transmite no sentido de veracidade dos fatos narrados, a hesitação todoroviana está instaurada, pois, não é possível pensar que tudo possa ter sido apenas sonho, agitação nervosa ou alucinação de Browne.

Mas, ao final da narrativa, em um último passeio pelo castelo com o objetivo de dissipar as memórias da noite anterior, os amigos entram em uma galeria de quadros em que se é possível ver antepassados de Woodville sendo que alguns foram os antigos donos no castelo. Durante a apreciação das pinturas, algumas feitas por Van Dick, Browne novamente assusta-se, pois reconheceu uma das pinturas como sendo a da aparição demoníaca que o visitara. Finalmente Woodville revela que a morta foi uma antepassada sua e, nos arquivos de família, consta que a mesma fora uma mulher cruel. Não obstante, Browne ainda fica sabendo que exatamente no quarto onde tudo acontecera é que a *hag* cometera um incesto e um assassinato.

Ou seja, o velho motivo do quadro autenticando os efeitos de sentido fantasmagóricos do conto de Scott. Aliás, praticamente sessenta anos mais tarde, o mesmo motivo voltaria à cena para ser eternizado com a publicação de *The picture of Dorian Gray* (1890) umas nas narrativas mais “sublimes” no que tange à construção do duplo literário. Ademais, se não existir um quadro, um espelho, parece-me que o próprio gótico perde um pouco de sua misteriosa magia porque, afinal, o quadro/espelho podem ainda representar uma espécie de portal que parece justamente ligar os mundos natural e sobrenatural, permitindo que as criaturas da noite possam ir e vir. Neste tipo de “portal”, a conexão espaço-tempo é eterna não obedecendo, por fim, o badalar do relógio cronológico e histórico; todas as fronteiras espaciais e temporais são e estão abolidas.

Considerando, agora, o conto *The dreams in the witch house* a construção do medo não difere das colocações feitas sobre *The tapestried chamber*:

At night the subtle stirring of the black city outside, the sinister scurrying of rats in the wormy partitions, and the creaking of hidden timbers in the centuried house, were enough to give him a sense of strident pandemonium. The darkness always teemed with explained sound – and yet he sometimes shook with fear lest the noises he heard should subside and allow him to hear certain other, fainter, noises which he suspected were lurking behind them. He was in the changeless, legend-haunted city of Arkham, with its clustering gambrel roofs that sway and sag over attics where witches hid from the King’s men in the dark, olden days of the Province. (LOVECRAFT, 2013, p. 01).

Nesse excerto, a atmosfera gótica é construída a partir da presença de ratos, da escuridão e de sons em uma casa secular que, segundo nos relata o narrador heterodiegético, fazem com que Gilman trema de medo. E claro que a casa não poderia ser apenas um lugar trivial; era a casa em que antigamente as bruxas se escondiam, no sótão, por volta de 1692, ocasião da insana perseguição histórica às “bruxas” de Salem.

Aqui, no entanto, cabe uma ressalva. No conto de Scott o termo utilizado para definir “a visita da velha senhora” é *hag* e no conto de Lovecraft o termo é *witch*. Considerando o efeito semântico, o significado é diferente, pois *hag* traz a ideia de criatura sobrenatural (bruxa) enquanto *witch* é o oposto: uma mulher “humana” que pode ter poderes malignos (feiticeira). No entanto, considerando aspectos do medo, o efeito é o mesmo. Em ambos os contos, a presença desses seres malignos e horrendos imprime uma tensão crescente e hesitante tanto nas personagens como nos leitores. E a hesitação também é construída a partir da oscilação do real em relação ao sobrenatural. Ao mesmo tempo em que o narrador se mantém atrelado ao mundo racional e diga que Gilman começou a ter *the touch of brain-*

fever, ele também suscita a ambiguidade quando, comenta sobre os barulhos na/da casa:

The touch of brain-fever and the dreams began early in February (...) But the exaggerated sense of hearing was scarcely less annoying. Life had become an insistent and almost unendurable cacophony, and there was that constant, terrifying impression of *other sounds* – perhaps from regions beyond life – trembling on the very brink of audibility. So far as concrete noises went, the rats in the ancient partitions were the worst. (LOVECRAFT, 2013, p. 01).

Ao dizer *of other sounds – perhaps from regions beyond life* está aberta a fronteira para as possibilidades do mundo sobrenatural. Ou seja, razão/desrazão oscilando o tempo todo de forma constante ao longo de todo o conto. E ao final dos contos de Scott e Lovecraft não há explicação lógica: mecanismos literários como o desmaio, o sonho, a febre, a doença dos nervos não dissipam a névoa do medo e da hesitação; lá estão e lá permanecem.

Avançando agora nesta análise, discutirei outro fator que aproxima os contos *The tapestried chamber* e *The dreams in the witch house* da tradição da literatura gótica: o espaço.

b) o espaço:

Encontramos obras e mais obras teóricas a respeito do tempo. Entretanto, na bibliografia geral, é raríssimo encontrarmos um livro que aborde a questão espacial do ponto de vista teórico. Os poucos livros que têm como tema o espaço, centram-se, em sua maioria, na análise obras e não no desenvolvimento de uma teoria mais consistente sobre a questão da espacialidade na literatura (BORGES FILHO, Oziris. *Espaço & Literatura: Introdução à Topoanálise*, 2007).

A publicação de *Ulysses* (1922), de James Joyce (1882-1941), considerada a grande engenharia literária da modernidade, abarca de forma habilidosa os eixos temáticos e formais que envolvem a construção dessa intrigante experiência artística. Considerando que com os tempos modernos tudo pode e deve ser profundamente questionado, Joyce traz em *Ulysses*, em um primeiro plano, o discurso referencial “comum” e narra o cotidiano de um dia na vida da personagem Leopold Bloom (*Bloomsday*). No entanto, no segundo plano, questionando a literatura da “tradição”, há um deslocamento de Bloom das experiências hodiernas para embrenhar-se no turbilhão emocional que acontece do lado de dentro.

É justamente na “exploração” intensiva das profundezas da dicotomia consciência/inconsciência que tudo acaba por se transformar em uma experiência subjetiva: está, portanto, aberta a fronteira do fluxo de consciência em que a ordem cronológica e o tempo histórico serão “abolidos” para dar voz ao caos íntimo abismal do homem. Assim, a literatura do século XX privilegiará o tempo que já atormentava o homem desde os primeiros momentos da transição dos feudos para os burgos.

No entanto, como a arte de maneira geral movimenta-se em constante processo de autorreflexividade, a literatura contemporânea, principalmente nas últimas décadas, tem revisitado o estudo acerca da categoria do espaço enquanto elemento bastante significativo nas artes, principalmente na literatura. Portanto, em um contexto histórico, social e artístico contemporâneo, o espaço tem sido revalorizado, sendo deslocado da margem para o centro assim como tem acontecido com a literatura gótica ao longo dos anos. Ainda, há situações em que o próprio espaço é elevado à condição de personagem, pois dele emana uma força preponderante capaz, inclusive, de criar um elo de homologia entre o binômio espaço-personagem como é o “clássico” caso dos contos *The fall of the house of Usher* (1839), de Edgar Allan Poe (1809-1849), e de *A rose for Emily* (1930), de William Faulkner (1897-1962).

Foi tal contexto que incentivou o pesquisador Oziris Borges Filho a se debruçar em reflexões acerca da espacialidade literária cujo resultado revela-se na obra *Espaço & Literatura: Introdução à topoanálise*. Por meio da topoanálise, o pesquisador desenvolve não somente uma teoria acerca do espaço, mas, também uma metodologia de análise crítica que, a cada ano, tem se solidificado. Embora tenha partido dos estudos de Bachelard em seu conhecido *A poética do espaço*, bem como dos inúmeros teóricos que tratam do tema “espaço” na literatura e em outras esferas, Borges Filho articulou essas leituras e as ampliou de modo a constituir, então, a topoanálise: o estudo do espaço literário na obra literária. Para o pesquisador:

(...) Por topoanálise, entendemos mais do que o “estudo psicológico”, pois a topoanálise abarca também todas as outras abordagens sobre o espaço. Assim, inferências sociológicas, filosóficas, estruturais, etc., fazem parte de uma interpretação do espaço na obra literária (...). Portanto, a topoanálise, tal qual a entendemos aqui, é a investigação do espaço em toda a sua riqueza, em toda a sua dinamicidade na obra literária. O toponalista busca desvendar os mais diversos efeitos de sentido criados no espaço pelo narrador: psicológicos ou objetivos, sociais ou íntimos, etc. (BORGES FILHO, 2007, p. 33).

Deste modo, percebe-se que o estudioso amplia de fato o pensamento de Bachelard - que versa sobre a espacialidade íntima e psicológica - para criar então, como já dito, pressupostos teóricos e metodológicos que valoram sobremaneira a categoria espacial literária no que diz respeito à sua forma, ao seu construto da literariedade.

Para que essa valoração do espaço enquanto forma e conteúdo, a topoanálise propõe uma série de tópicos que devem ser analisados cuidadosamente para que o estudo do espaço seja desenvolvido de forma mais minuciosa possível. Esses tópicos são divididos em:

a) Introdução à topoanálise (Capítulo II da obra): as funções do espaço, espaço e enredo, topografia literária, a segmentação do texto, macroespaços, microespaços, cenário, natureza, ambiente e paisagem.

b) Perspectivas espaciais (Capítulo III da obra): as coordenadas espaciais, a espacialização, os gradientes sensoriais, a fronteira, o espaço lingüístico, as figuras de retórica, o espaço da narração e o espaço da narrativa, topopatia, toponímia.

Por meio de toda essa sistematização, vê-se que o mérito do estudioso é inegável porque - além de propor teórica e metodologicamente a topoanálise - também, reúne uma excelente e impecável bibliografia acerca do espaço. Não obstante, é a partir da publicação de seu livro que a espacialidade literária conquista seu lugar na contemporaneidade, incentivando inúmeros estudos no Brasil e no exterior. Articulando os resultados dessa notável pesquisa, tem-se, portanto, com a topoanálise, uma ferramenta valiosa para todos aqueles que entendem o espaço enquanto um elemento fulcral na literatura.

Transpondo essas ideias de Borges Filho para esta pesquisa, entendo ser essa a condição essencial da literatura gótica: estar atrelada ao espaço psicológico e físico de modo a influenciar personagens e leitores uma vez que não há enredo gótico que não se passe em uma igreja antiga, em um castelo, em uma casa, em um calabouço, em uma floresta, entre tantos outros espaços, lugares, ambientes e cenários. Da conjunção entre os espaços e as personagens, dos eixos formal e temático, é que o medo, o terror e o horror assombram a todos: personagens e leitores. Ou seja, a literatura gótica é espacial e, não poderia deixar, já que boa parte dessa tradição está profundamente vinculada às questões de construção artística do espaço; definitivamente este é o caso dos contos de Scott e de Lovecraft em discussão.

Desta maneira, acreditamos ser a topoanálise um caminho viável e pertinente para o entendimento dos múltiplos efeitos de sentidos que a literatura gótica enseja comunicar. Considerando principalmente a cuidadosa lapidação do espaço gótico nos contos escolhidos para esta discussão, a aproximação da escritura de Scott e Lovecraft torna-se pertinente, pois, nota-se que o trabalho minucioso desta categoria em *The tapestried chambre* e *The dreams in the witch house* visa justamente à autenticação dos efeitos de sentido fantasmagóricos e de terror que se sedimentam sob o viés da hesitação à moda todoroviana e, como já muito discutido ao longo deste texto, do medo.

c) Topoanálise do espaço gótico

No entanto, ressalta-se que a topoanálise, para ser de fato uma ferramenta mais precisa no que tange à estrutura da análise espacial de um texto da esfera gótica, é necessário que algumas modificações sejam empreendidas para que se chegue ao que entendo ser uma topoanálise do espaço gótico. Uma dessas modificações consiste em acrescentar, em um primeiro momento, um estudo criterioso e detalhado da presença de objetos e mobílias porque esses cooperam para o desenho de um cenário circunscrito, macabro e opressor. Tanto essa aproximação é interessante que Edgar Allan Poe já havia refletido sobre tal circunstância em seus textos críticos *The Philosophy of Furniture* (1840) e *The Philosophy of Composition* (1846). Para Camargo:

(...) Nesse texto [A filosofia do mobiliário – 1840], Poe descreve, sem perder a ironia e a crítica ferina que lhe são peculiares, um aposento ideal em termos de espaço, incluindo a decoração (mobiliário), a atmosfera e, como não poderia deixar de ser, uma personagem aristocrática, erudita e, geralmente, em profundo transtorno físico e psíquico. Na verdade, Poe, seguindo a tradição gótica inglesa e dos contos românticos alemães – *German Tales* – constrói uma poética do espaço gótico que ele aplica racional e objetivamente em seus contos e poemas os quais privilegiam esse elemento da estrutura narrativa sob a face gótica. (CAMARGO, Luciana Moura Colucci de. *A filosofia do mobiliário: por uma poética do espaço gótico*, 2007).

Neste excerto tem-se a concepção de que o espaço gótico é de fato uma situação diferenciada no que tange à espacialidade literária em textos de vertente gótica e, portanto, precisam de reflexões teóricas voltadas justamente para essa finalidade. Passo agora, portanto, às considerações críticas relativas à topoanálise do espaço gótico em *The tapestried chambre* e *The dreams in the witch house*. Entanto, devido ao recorte necessário para este estudo, os espaços escolhidos serão o castelo e a casa com seus respectivos objetos e mobiliário.

c1: Castelo e casa – construção e mobiliário

Em *The tapestried chambre*, o protagonista General Browne, por motivos de negócios, viaja para um condado e, ao chegar a uma cidadezinha, sente-se atraído por ela por causa da atmosfera inglesa e de uma majestosa igreja gótica. Mais a frente, a personagem avista um castelo:

(...) Upon a gentle eminence, nearly a mile to the southward of the town, were seen, amongst many venerable oaks and tangled thickets, the turrets of a castle as old as the walls of York and Lancaster, but which seemed to have received important alterations during the age of Elizabeth and her successor (...) Other points of view opened in succession—now a full one of the front of the old castle, and now a side glimpse at its particular towers, the former rich in all the bizarrerie of the Elizabethan school, while the simple and solid strength of other parts of the building seemed to show that they had been raised more for defence than ostentation. (SCOTT, 2013, p. 3 e 4).

Na citação, observa-se que o General também está atraído por aquela construção tão antigo quanto às muralhas da época da guerra entre as casas reais de York e Lancaster. No entanto, o que é importante ressaltar é a própria construção em si, pois evoca a figura do castelo que, de acordo com Botting (1996, p. 02 e 03), é o lugar principal dos enredos góticos por se relacionar com a atmosfera decadente e o passado feudal repleto de medo, superstições e barbarismos.

Mas, ao invés de sentir medo ou qualquer tipo de receio, Browne fica curioso sobre as possibilidades do que aquele castelo poderia conter:

Delighted with the partial glimpses which he obtained of the castle through the woods and glades by which this ancient feudal fortress was surrounded, our military traveller was determined to inquire whether it might not deserve a nearer view, and whether it contained family pictures or other objects of curiosity worthy of a stranger's visit, when, leaving the vicinity of the park, he rolled through a clean and well-paved street, and stopped at the door of a well-frequented inn. (SCOTT, 2013, p. 4).

Movido pela curiosidade, a personagem imagina se na propriedade poderia haver quadros ou objetos que pudessem merecer uma visita “mais de perto”. É esta possibilidade que conduz o General a investir em uma ida até lá e, também, oferece a perspectiva de se pensar como realmente os objetos e mobiliários podem ser parte intrínseca à constituição da espacialidade gótica tanto que a palavra “tapeçaria” é parte do título do conto que aqui se analisa.

Mais à frente, Browne tem uma agradável surpresa: o proprietário do castelo é o seu amigo dos tempos em *Eton College*, Lord Frank Woodville. Após as saudações iniciais e lembranças dos “velhos tempos”, Browne é conduzido enfim ao quarto das tapeçarias:

The young lord himself conducted his friend, General Browne, to the chamber destined for him, which answered the description he had given of it, being comfortable, but old-fashioned. The *bed* was of the *massive form* used in the end of the seventeenth century, and the *curtains of faded silk*, heavily trimmed with tarnished *gold*. But then the *sheets, pillows, and blankets* looked delightful to the campaigner, when he thought of his "mansion, the *cask*." *There was an air of gloom in the tapestry hangings*, which, with their worn-out graces, curtained the walls of the little chamber, and gently undulated as the autumnal breeze found its way through the ancient lattice window, which pattered and whistled as the air gained entrance. The toilet, too, with its *mirror*, turbaned after the manner of the beginning of the century, with a coiffure of *murrey-coloured silk*, and its hundred strange-shaped *boxes*, providing for arrangements which had been obsolete for more than fifty years, had an *antique*, and in so far a *melancholy*, aspect. But nothing could blaze more brightly and cheerfully than the two large wax *candles*; or if aught could rival them, it was the flaming, bickering fagots in the chimney, that sent at once their gleam and their warmth through the snug apartment, which, notwithstanding the general *antiquity* of its appearance, was not wanting in the least convenience that modern habits rendered either necessary or desirable. (SCOTT, 2013, p. 5 e 6, grifo nosso).

A descrição do aposento não deixa dúvidas: é um quarto antigo (*old-fashioned*) em que a combinação de objetos e mobília antigos (*antiquity*) cria uma atmosfera lúgubre e melancólica (*gloom, melancholy*), ajudando na sustentação dos efeitos de sentido de terror e na criação de uma prolepse espacial, pois já deixam o “alerta” de que alguma coisa ruim poderá acontecer no quarto das tapeçarias. Com isso, o leitor também já sente certa ansiedade à medida que tudo é narrado. Caso não fosse intencional obter tal efeito, não haveria tanto

esmero na descrição do aposento com ênfase no tipo de tecido, nas cores, no contraste entre claro e escuro. E uma das peças que mais cooperam para o tom soturno do quarto é tapeçaria. Neste instante é impossível não voltar ao texto *The Philosophy of Furniture* no trecho em que Poe discute a importância da tapeçaria:

Compreendem-se melhor os tapetes ultimamente do que nos dias antigos, mas ainda com muita frequência erramos em seus modelos e cores. A alma do aposento é o tapete. Dele se deduzem não só os matizes como as formas de todos os objetos circunvizinhos. Um juiz da lei comum pode ser um homem comum; um bom juiz de tapetes *deve ser* um gênio. (POE, 2006, p. 1005, grifo do autor).

Mais uma vez é possível perceber que a concepção do espaço gótico com todos seus detalhes não é obra do acaso e, muito menos é casual, a presença das tapeçarias, um artefato vital desde a época medieval em que as paredes dos castelos eram revestidas por imensas destas “narrativas” tecidas fio a fio. Aliás, a ligação entre o tecer tapete e o tecer literário é uma metáfora recorrente na crítica e Scott foi mesmo um bom juiz de tapetes.

Finalizamos essas considerações sobre *The tapestried chamber* confirmando a hipótese que toda a articulação entre espaço gótico e suas peculiaridades corroboram para que haja uma prolepse e a devida antecipação dos horrores, afinal foi nesse aposento que Browne passa uma noite infernal na presença de uma bruxa demoníaca, conforme já tratado acima.

Agora, com foco no conto *The dreams in the witch house*, já temos um alerta a partir do próprio título, o substantivo casa. Para Botting:

In later fiction, the castle gradually gave away to the old house: as both building and family line, it became the site where fears and anxieties returned in the present (...) In nineteenth-century Gothic fiction the trappings of aristocracy, the castles and counts, give away to narratives whose action centres on urban, domestic, commercial and professional figures and locales (...) The marvelous incidents and chivalric customs of romances, the descriptions of wild and elemental natural settings, the gloom of the graveyard and ruin, the scale and permanence of the architecture, the terror and wonder of the sublime, all become important features of the eighteenth-century Gothic novel (1996, p. 3, 6, 24 e 96).

A presença de tal substantivo coaduna-se com o pensamento de Botting, pois marca uma transição vital para o redimensionamento da literatura gótica no século XIX que é a substituição do castelo pela casa, principalmente quando o espaço geográfico da narrativa é relativo aos Estados Unidos da América em que a presença do castelo sugere um efeito contraditório em termos de verossimilhança. Como postula Botting, a ficção gótica do século XIX revela que a presença do urbano continua trabalhando com as questões primordiais do gótico que é o medo e ansiedade.

Portanto, temos um novo século, novas descobertas, novos postulados científicos e, claro, um novo posicionamento do homem frente a um mundo repleto de possibilidades desconhecidas. E *The dreams in the witch house* traz essas discussões uma vez que Gilman, o protagonista, é um jovem estudante de matemática profundamente interessado no pensamento intelectual de Euclides, Planck, Heisenberg, Sitter e Einstein. É da aliança entre o gosto pela matemática, pelas lendas fantásticas e magia ancestral que levam Gilman a alugar um quarto em uma casa bastante peculiar:

He knew his room was in the *old Witch House* – that, indeed, was he had taken it (...) She (Keziah) had told Judge Hathorne of *lines* and *curves* that could be made to point out directions leading through the *walls of space* to other spaces beyond, and had implied that such *lines* and *curves* were frequently used at certain meetings in the dark valley of the white stone beyond Meadow Hill (...) Gilman’s room was of good size but queerly irregular *shape*; the north wall slanting perceptibly inward

from the outer to the inner end, while the low *ceiling* slanted gently downward in the same direction. Aside from an obvious *rat-hole* and the signs of other stopped-ones, there was no access (...) to the space which must have existed between the slanting wall and the straight outer wall on the house's *north* side (...) When Gilman climbed up a *ladder* to the *cobwebbed* level loft above the rest of the attic he found vestiges of a bygone aperture tightly and heavily covered with ancient *planking* and secured by the stout *wooden pegs* common in *colonial carpentry* (...) He studied the timber and the plaster walls for traces of cryptic designs at every accessible spot where the paper had peeled, and within a week managed to get the eastern attic room where Keziah was held to have practiced her spells. (LOVECRAFT, 2013, p. 2).

A casa descrita como secular e mórbida (*centuried house, morbid*) no passado fora ocupada por Keziah, uma bruxa que fugira (no original, *whose flight*) da Cadeia de Salem por volta de 1692. Ao saber dessa estória, Gilman sente-se profundamente atraído por aquele lugar especialmente porque, em um dos relatos de Keziah na prisão, ela menciona sobre curvas e linhas na parede que podiam permitir o deslocamento para outros espaços. Aliás, ao longo de todo o conto, há discussão sobre a relação espaço e tempo, curvas, ângulos, equações, a existência de outras dimensões espaciais (a terceira e a quarta), criando, portanto, uma realidade multidimensional. Cabe aqui ressaltar, que o próprio Lovecraft tinha bastante interessado nessa temática e, claro, esse interesse fica bem evidente.

Com a citação acima, longa e necessária, percebe-se que o “quarto oriental” possui uma série de elementos que reforçam esta análise no sentido da importância dos objetos e mobiliário que podem somados a outras questões da topoanálise como os gradientes sensoriais (os sentidos), as coordenadas espaciais (tudo que envolve o posicionamento físico do espaço como alto, baixo, horizontal, vertical, etc.), a topopatia (relação sentimental, experiencial e vivencial existente entre personagens e espaço). Temos, portanto, contraste entre claro e escuro (dark/white), partes da construção (sótão, teto, buracos, paredes), as coordenadas espaciais (alto, baixo, norte, oriental) e objetos (escada, pregos, madeira, papel de parede).

Agora, considerando o conto em sua totalidade, ainda temos uma faca grotesca, ossos humanos de adultos e de crianças, ratos, mordidas, sangue, sons, prismas, labirintos, ilha, tapete, crucifixo de prata, livros antigos, poliedros, uma estatueta estranha, elementos químicos e cores diversas, entre tantas outras coisas; um conto perfeitamente calculado e concatenado que denota uma escritura alicerçada na genialidade, no exercício reflexivo sobre o fazer literário e, ainda, na construção de um espaço gótico em que a topoanálise é uma ferramenta essencial para que o mesmo possa ser compreendido em seus múltiplos efeitos e possibilidades crítica.

Assim, exatamente como em *The tapestried chamber*, confirma-se que a arquitetura do espaço gótico – em todas as dimensões topoanalíticas - em *The dreams in the witch house* enseja comunicar uma atmosfera coerente para a literatura gótica que, por meio de uma prolepse espacial, revela as entrelinhas do medo e dos fatos da narrativa. Na casa ou no castelo, as personagens Browne e Gilman são vítimas de horrores sequer imaginados em espaços em que a topofobia, a relação negativa entre personagem e espaço, é um artifício fulcral na construção de ambas narrativas.

Considerações finais

Como exposto ao longo deste estudo, a obra *The Castle of Otranto*, apesar de controvérsias acerca de sua literariedade e de sua má reputação, tem de fato o mérito de abrir a seara para os grandes escritores da vertente gótica e, claro, inaugurar, uma “poética” para esse tipo de literatura. Essa poética “nasce” da combinação cuidadosa e sedutora entre toda a sorte de criaturas estranhas (terrenas ou sobrenaturais) com lugares assombrados.

Neste sentido, os contos aqui analisados – *The tapestried chamber* e *The dreams in the witch house*, bem representam essa herança de uma poética do espaço gótico. Esse espaço favorece uma leitura por meio da toponálise borgeniana só que voltada única e exclusivamente para todas as peculiaridades que os textos góticos suscitam. Assim, é importante pensar na presença dos objetos e do mobiliário exatamente como o fez Edgar Allan Poe em *The Philosophy of Composition* em que já temos em 1840 a ideia de uma estilística (teórica e literária) específica para o entendimento da espacialidade gótica delineada, inclusive, para funcionar como prolepse de efeitos aterrorizantes.

Portanto, a junção entre a toponálise borgeniana e a filosofia do mobiliário poeana abre a possibilidade para o que neste estudo seja entendido como a toponálise do espaço gótico. Essa junção, até o momento, tem se mostrado bastante interessante afinal, como, reflete Cortázar (1993, p. 124), Poe sabe “introduzir num conto como se entra numa casa, sentindo imediatamente as múltiplas influências de suas formas, cores, móveis, janelas, objetos, sons e cheiros”. Ou seja, no castelo, na casa na floresta ou na cidade toda a articulação a toponálise do espaço gótico visa à obtenção de efeitos de sentidos para sedimentar a evocação do medo, mas, que respeita as releituras e as reatualizações de um mundo com suas intermináveis redes intertextuais, híbridas e moventes.

Referências bibliográficas

- BORGES FILHO, Ozíris. *Espaço & Literatura: introdução à toponálise*. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1996.
- CAMARGO, Luciana Moura Colucci. *A filosofia do mobiliário: por uma poética do espaço gótico*. In: Abralic - Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2008, São Paulo - SP. Eletrônico. Abralic: Abralic, 2008.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural em Literatura*. Tradução de Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- _____. *The dreams in the witch house*. In <https://archive.org/details/DreamsInTheWitch-house>. Acesso em 1 de dezembro de 2013.
- POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Tradução de Oscar Mendes. São Paulo: Nova Aguilar, 2006.
- SCOTT, Walter. *The tapestried chamber*. In <http://www.gutenberg.org/ebooks/1668>. Acesso em 1 de dezembro de 2013.
- VASCONCELOS, Sandra G. *A formação do romance inglês*. São Paulo: Hucitec/FAPESP, 2007.
- _____. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002.
- CORTÁZAR, J. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993.