

PARÓDIA PÓS-MODERNA E RIZOMA: O GÓTICO EM TRÂNSITO

Guilherme Copati¹
Adelaine LaGuardia²

Resumo: O gótico contemporâneo pode ser compreendido como um fenômeno que extrapola as fronteiras da literatura e invade outras formas de expressão artística (SPOONER, 2006). Por isso, sua dimensão de rizoma faz dele um gênero que relativiza o valor do cânone e subverte a ideia de origem que permeia a construção da historiografia literária. *Rebecca*, romance de Daphne du Maurier, é tomado como ponto de partida para uma análise da transfiguração do gótico literário em outros textos e em outras mídias. Apresentando-se sob o modelo rizomático de tradição, que a concebe em sua horizontalidade e inexistência ontológica, o romance faz do uso da paródia pós-moderna e do pastiche um meio de colocar em questionamento o processo de diálogo e subversão hierárquica que a pós-modernidade estabelece com a tradição.

Palavras-chave: Gótico contemporâneo. Pós-modernidade. Rizoma. Paródia pós-moderna. *Rebecca*.

¹ Mestrando em Letras — Teoria Literária e Crítica da Cultura, pela Universidade Federal de São João del-Rei, em Minas Gerais, Brasil; bolsista do Programa de Incentivo à Pós-Graduação — PIPG/UFSJ. Professor de Língua Portuguesa pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sudeste de Minas Gerais, Campus Barbacena. e-mail: jbcopati@yahoo.com.br

² Doutora em Letras — Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais, professora associada do Programa de Mestrado em Letras — Teoria Literária e Crítica da Cultura da Universidade Federal de São João del-Rei, em Minas Gerais, Brasil. e-mail: adelaine@ufs.edu.br

POSTMODERN PARODY AND RHIZOME: THE GOTHIC IN MOVEMENT

Abstract: The contemporary gothic can be understood as a cross-boundary phenomenon originating in literature and spreading towards other media (SPOONER, 2006). Therefore, its rhizomatic dimension allows it to question the values attributed to the literary canon and to subvert the ideas of origin which permeate the construction of literary historiography. Daphne du Maurier's *Rebecca* is taken as a starting point to analyze the transfiguration of the literary gothic into various texts and media. Presented as a rhizomatic model for tradition, conceived in its non-hierarchical structure which lacks a single ontology, *Rebecca* makes use of postmodern parody and pastiche in order to question the processes of dialogue and subversion of hierarchies that postmodernity establishes with tradition.

Keywords: Contemporary gothic. Postmodernism. Rhizome. Postmodern parody. *Rebecca*.

Este artigo discute algumas delimitações teóricas do que se compreende como "gótico contemporâneo", levando-se em consideração, especialmente, as atribuições da paródia e do pastiche que teóricos diversos têm apontado como aspectos centrais que caracterizam o gótico na contemporaneidade. A preleção teórica aqui desenvolvida problematiza sentidos atribuídos à contemporaneidade, desenvolvendo-se em observações a respeito de como o gótico pode se configurar como uma homenagem aos textos da tradição, ao passo que desestabiliza o valor do cânone e a precessão dessa mesma tradição. Em um diálogo rizomático com textos diversos, o romance *Rebecca*, de Daphne du Maurier (1981), será tomado como ponto de partida para a identificação de uma rede de obras as quais, literárias ou não, são marcadas

pela influência das convenções góticas, o que caracteriza outro aspecto do gótico contemporâneo: o cruzamento das fronteiras literárias para outras formas de representação artísticas e culturais.

Pensar a contemporaneidade em termos de uma poética implica compreendê-la como um conjunto de projeções, deslocamentos, desterritorializações e reorganizações da dinâmica cronológica e estética que marca a produção ficcional pós-moderna. Isso implica, ainda, uma revolução na própria ideia de diacronia, pautada, também, em uma revisão dos valores hierárquicos que constituem artifícios do poder para a manutenção de seu *status quo*. Entretanto, como afirmam Gilles Deleuze e Félix Guattari (2010), esse modelo em rizoma de contemporaneidade e de cronologia, de fato, independe de uma origem bem delimitada, é metamórfico e antigenealógico. Dessa forma, a historiografia literária e o valor do cânone são necessariamente relativizados por estruturas epistemológicas que ignoram a verticalidade das hierarquias e as questionam. A tradição literária, para a qual se dirige o texto pós-moderno em um movimento de autorreferenciação, passa a ser objeto de uma construção contemporânea não-linear que a concebe como ramificação no corpo rizomado da produção ficcional.

Por isso, refletir sobre a produção da narrativa gótica, durante o século XX, supõe uma perspectivação desse gênero, e mobiliza novos sentidos de contemporaneidade. Há que se considerar, nessa tentativa, dois pontos essenciais que compreendem o gênero de que tratamos. Em primeiro lugar, a ficção produzida em língua inglesa é, sem dúvida, amplamente distribuída em geografias diversas. Uma observação geral de estudos sobre o gênero gótico pode demonstrar que muito se tenta categorizar o gótico em termos de uma nacionalidade, ou de uma alteridade, marca a um só tempo de uma identidade e diferença relativa ao parâmetro do gótico inglês. Fala-se tanto em gótico inglês quanto em gótico nor-

te-americano, gótico canadense, gótico caribenho, gótico alemão ou irlandês, cada um dos quais constituído como forma de traduzir simbolicamente as ansiedades culturais geradas em função de conflitos geopolíticos em que seus territórios e culturas estejam envolvidos.

Em segundo lugar, há que se considerar sua complexidade do ponto de vista técnico, estético ou temático. Como observa Fred Botting (2005), em um dos mais clássicos estudos sobre o gênero, “a difusão de formas e figuras góticas ao longo de mais de dois séculos dificulta excepcionalmente a definição de uma categoria genérica homogênea” (op. cit., p. 09, tradução nossa), já que a profusão de narrativas centradas ora no terror ora no horror, ora no sublime ora no grotesco, ora no sobrenatural ora na ficção científica, constituiu uma trama, ou uma rede de referências, em que coexistem as narrativas oitocentistas clássicas e as histórias contemporâneas.

Como é que o gótico transitou e transita entre os espaços e valores de eras diversas, e que sentidos de contemporaneidade estão implicados nesse trânsito? Qual o aspecto mais comum aos textos do gótico na pós-modernidade? Em termos de convenções narrativas do gênero, onde estão as permanências e onde se observam as inovações, sejam elas temáticas, estéticas ou críticas? Poder-se-ia determinar um marco para o gótico moderno, um outro para o gótico contemporâneo, como tem sido uma prática cara à historiografia literária, ou a observação de um gênero absolutamente difuso, heterogêneo e complexo nos impede de construir uma reflexão sobre a própria noção de marco? E, uma vez questionada a própria validade dos marcos temporais, dada a sua fixidez e regularidade, que nos parecem distintas do fenômeno que se compreende como “gótico”, como desenvolver uma reflexão sobre um gênero literário constituído por si só de um conjunto de traços minimamente fixos e estáveis?

Estas são algumas das interrogações que têm marcado nossa pesquisa no campo da ficção gótica, em especial na contemporaneidade ou no âmbito do contexto cronológico-estético que convencionalmente denominamos “pós-modernidade”. A conceituação inequívoca da pós-modernidade é um desafio analítico ainda em construção, que aponta para a própria impossibilidade de apreensão teórica de um movimento embrenhado em diversos campos da expressão estética e do saber. A amplitude e densidade atribuídas à ideia de pós-modernidade são um fator complicador de qualquer tentativa de definição, daí Carlos Ceia (s.d.)³ afirmar que o conceito em questão é uma aporia terminológica. A pós-modernidade implica, em primeiro lugar, um radical descentramento das noções cronológicas que o termo dá a refletir, já que o prefixo “pós” denota um movimento em direção ao futuro, o que certamente conflita com a essência semântica do termo “modernidade”. Nesse caso, compreender a pós-modernidade como uma postura vanguardista ou futurística seria construir uma conceituação tendo como pauta um paradoxo epistemológico centrado nas noções cronológicas relacionadas aos sentidos da modernidade. Por outro lado, o prefixo “pós” poderia indicar uma ruptura e uma tentativa de abertura para novos paradigmas e para a construção de uma epistemologia retificadora e desconstrutora das verdades anteriormente instituídas. A noção de cronologia perderia para a de avanço, já que o prefixo poderia denotar a evolução do pensamento crítico, analítico e artístico.

Tendo como base essas discussões, inúmeros pensadores propuseram esquemas teóricos na tentativa de apreender o pós-moderno a partir de sua ontologia, em especial nos campos da crítica literária, da arquitetura e da arte, a partir dos anos 70 do século vinte, nos Estados Unidos. Entretanto,

³ Disponível em:
[http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink
&link_id=386&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=386&Itemid=2)

o escopo do conceito de pós-modernidade alimentou discussões em campos variados do saber, o que contribuiu para uma ampliação das possibilidades discursivas relativas à sua delimitação. Ainda que, inicialmente, o conceito tenha sido objeto de polêmicas intensas, podem-se apontar tentativas mais marcadamente bem-sucedidas de formalização que modificaram os paradigmas filosóficos a partir dos quais a ideia de pós-modernidade foi e tem sido apreendida.

Jean-Françoise Lyotard (2011), por exemplo, desenvolve observações acerca do estatuto do conhecimento e do poder nas sociedades denominadas pós-modernas, o que, sob seu ponto de vista, significa as sociedades informatizadas. Nessas sociedades, marcadas pelo desenvolvimento tecnológico que possibilita uma transmissão mais pragmática do conhecimento, o filósofo francês identifica uma deslegitimação das metanarrativas — narrativas abrangentes e grandiosas que balizam o modo como a sociedade observa a si mesma e desenvolve hierarquias de poder com base na transmissão de saberes. Nas sociedades pós-modernas, predomina a validação do discurso científico em detrimento dos saberes narrativos, embora os próprios discursos científicos já não sejam capazes de sustentar sua legitimidade por meio de uma pragmática da validação probabilística. A deslegitimação dos saberes narrativos e da pragmática científica, para Lyotard, são os principais aspectos que caracterizam a pós-modernidade.

Por sua vez, ao desenvolver uma perspectiva neomarxista, o crítico literário e teórico político Fredric Jameson (1985) denomina pós-modernidade uma determinadológica cultural, que ele associa aos desdobramentos do capitalismo nas sociedades contemporâneas, centrada em processos de unificação que impossibilitam diferenciar os limites entre discursos ou entre esferas do conhecimento. Ao contrário, o que a pós-modernidade presencia é a proliferação de discursos teóricos construídos a partir de elementos oriundos das

diversas ciências, o que leva à produção de saberes múltiplos e mais complexos, porque construídos em redes e correlacionados ao infinito. Ainda sob a marca da multiplicidade, Jameson propõe que a pós-modernidade em arte está qualificada pelo desgaste da distinção entre cultura erudita e cultura popular, que atende aos apelos da cultura de massa e anuncia processos de autorreferência na medida em que todos os discursos, dentre eles os artísticos, voltam-se para a compreensão de seus próprios elementos constitutivos, produzindo, em consequência, metadiscursos artísticos, críticos e teóricos (HUTCHEON, 1991).

Feita essa digressão fundamental para que se compreendam as dificuldades de apreensão teórica que circundam o termo “pós-modernidade”, e para que se apontem possíveis caminhos de leitura que o associem ao gótico, retornemos a este. Sandra Vasconcelos (2012) aponta que o gótico foi desde sempre um gênero fronteiro, sendo a hibridiz, fragmentação e multiplicidade aquilo que constitui sua própria razão de ser. Um gênero que habita o limiar. Construída sobre os limites entre o natural e o sobrenatural, o real e o imaginário, o moral e o desintegrado, ao mesmo tempo em que relativiza o funcionamento desses binarismos, a heterogeneidade, para Vasconcelos, não impediu que o gênero se desenvolvesse ao redor de alguns *topoi*, suas características centrais, as quais, reelaboradas ao gosto e necessidade de cada época e cultura, nos permitiriam pensar na prosperidade de vários momentos góticos ao longo dos séculos.

Por isso, postular o “gótico contemporâneo” nos leva a uma necessidade de reflexão sobre os próprios significados da noção de contemporaneidade, também sob uma perspectiva diacrônica, que não se limite ao recorte temporal dos últimos anos, ou do momento presente, mas que trate tal noção como um limiar de tempos e espaços vários, como uma construção em rizoma ou um devir fundamentado em um constante diálogo com a tradição. A pós-modernidade

parece, assim, ser uma feição adequada para se atribuir ao gótico, um gênero que procuraremos caracterizar como fragmentário, autorreferente, autorreflexivo, parodístico, consciente de seus mecanismos de funcionamento e de como acioná-los para construir e desconstruir enredos.

Para melhor compreender o quão complexa é essa discussão, faz-se importante notar que a própria ideia de um gótico contemporâneo reúne em si os termos de uma ambivalência essencial. Um dos ensaios seminais em torno do gótico, escrito por David Punter (1996) e intitulado *The literature of terror*, apresenta como uma característica central ao gênero o que o crítico literário denomina “barbarismo”: um retorno ao passado, uma exacerbação de seus valores como refúgio sagrado contra a turbulência e o desmoronamento que se presenciam tanto no presente do narrado quanto no contexto histórico do escritor. O gótico, um gênero bárbaro centrado na saudade do passado histórico, e a contemporaneidade, axioma máximo do tempo presente, assim pareciam pólos que se repelem.

Entretanto, o prefácio de *The castle of Otranto*, de Horace Walpole (1764), romance considerado o marco do gótico segundo a interpretação historiográfica de Fred Botting e Victor Sage (1990), apresenta, como proposta narrativa, a tentativa de mesclar duas formas estéticas: uma antiga, vinculada ao abuso da imaginação e da improbabilidade, e uma moderna, concebida como retrato da natureza ou cópia da realidade. Maria Conceição Monteiro (2004) complementa tal proposta ao observar que o barbarismo, a paixão pelo passado histórico e o constante retorno a ele, constituem uma forma de transgressão de limites espaciais e temporais, através da qual o ficcionista gótico logra “neutralizar as rupturas determinadas por mudanças excessivamente aceleradas, preservando assim a continuidade” (op. cit., p. 16). Seria, portanto, uma forma de manter uma conjuntura de poder ainda que apenas em nível simbólico ou imaginário, expres-

sar temores e desejos inexpressáveis, sublimar desejos inconfessos ou proibidos, ou refletir sobre uma conjuntura histórica responsável por ansiedades culturais.

Sage contribui com essa discussão, conceituando o gótico em termos de um arcaísmo ou uma fantasia sobre o passado histórico, que se insinua no momento presente como uma metáfora do confronto com a cultura do outro. Para além disso, poderíamos pensar o gótico como uma forma fantasiosa de elaborar a experiência da alteridade e mesmo a de esfacelamento que assombra a pós-modernidade, e que muito será expressa nas narrativas de fragmentação, nas quais impera a presença da figura do duplo.

Também para Catherine Spooner (2006), o gótico contemporâneo não está isento da imitação, ao contrário, funda-se sobre ela. Spooner opta por pensar o gótico como uma sequência de *revivals*, cada qual baseado em uma ideia fantasiada de um momento anterior. Segundo a autora, é central para o gênero a concepção exagerada desse construto piramidal, em que um texto referenda e reverencia seus anteriores. O gótico em textos contemporâneos surge, assim, como um comentário direcionado aos textos da tradição, sobrepujando-os, respeitosa e desconstruindo sua estruturação e sua elaboração estética e temática ao mesmo tempo em que se aproveita das convenções oferecidas por elas para recriá-las ao modo de um pastiche.

As noções de paródia e pastiche tornam-se, portanto, fundamentais para uma compreensão da problemática do gótico na contemporaneidade, em suas relações com os dilemas da tradição, de modo que se pode pensá-lo como um gênero que versa, sobretudo, sobre a dinâmica de sua inserção nessa tradição. Paródia e pastiche podem ser compreendidos como recursos textuais e criativos muito próximos, bastante adequados ao espírito pós-moderno que enfatiza o processo de criação da obra como seu tema central. Entre-

tanto, não há concordância absoluta entre teóricos quanto às diferenças entre tais recursos estéticos. Carlos Ceia (s.d.), por exemplo, conceitua a paródia como “um processo de imitação textual com intenção de produzir um efeito cômico”⁴, e o pastiche como “obras artísticas criadas pela reunião e colagem de trabalhos pré-existentes”⁵ (op. cit.). O que diferencia um do outro, segundo o autor, é a força de intervenção política da paródia, uma vez que o pastiche constitui um comentário elogioso sobre um autor ou estilo, livre de aparente intenção de questioná-los:

[a] paródia distingue-se do pastiche de um modelo preexistente por pressupor a ridicularização ou anedotização desse modelo, ao passo que o pastiche apenas se conforma com o decalque, sem qualquer intenção de interferir moral ou socialmente com o objeto decalcado (op. cit.).

Por outro lado, como este mesmo autor afirma,

o pastiche reveste-se de um caráter ambivalente, ao aproximar-se da paródia e da sátira, realizando-se num misto de homenagem, sublimando textos antecedentes por forma a mostrar a força e o prestígio da tradição canônica, e de provocação, subvertendo textos antecessores, uma forma de desqualificar o sistema de códigos vigentes (op. cit.).

Não se pode desprezar, assim, a interferência política do pastiche em desestabilizar a força do código e apontar seu caráter construído, inessencial e mutável, por meio de uma estratégia criativa que reside entre o elogio lúdico e a subversão do texto original.

⁴ Disponível em:
[http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink
&link_id=353&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=353&Itemid=2)

Impossível não pensar, também, no procedimento criativo da paródia como marca da pós-modernidade, segundo a visão de Linda Hutcheon (op. cit.). Para a pensadora, a paródia é a forma primordial por meio da qual a arte pós-moderna direciona uma reflexão ao exterior da obra, isto é, ao campo do político e do histórico, elementos basilares de toda produção ficcional. Partindo dessa premissa, Hutcheon afirma que

o pós-modernismo é um empreendimento fundamentalmente contraditório: ao mesmo tempo, suas formas de arte (e sua teoria) usam e abusam, estabelecem e depois desestabilizam a convenção de maneira paródica, apontando autoconscientemente para os próprios paradoxos e o caráter provisório que a elas são inerentes, e, é claro, para sua reinterpretação crítica ou irônica em relação à arte do passado (op. cit., p. 43).

Hutcheon assevera, portanto, que a paródia não necessariamente representa uma sátira direcionada ao texto original, como o quer Ceia, mas ambos concordam que a paródia está entre os procedimentos mais cabais da pós-modernidade em função de seu caráter autorreferencial.

Diversos estudiosos têm observado as relações entre o gótico, o pastiche e a paródia, aqui compreendida como intervenção política nos próprios caminhos da arte, produtora de um diálogo entre o passado histórico e o presente crítico, sendo esta uma função central em textos góticos de todos os tempos. Spooner acredita que “[o gótico] está profundamente preocupado com seu próprio passado, dependente autorreferente de traços de outras histórias, imagens familiares, estruturas narrativas, alusões intertextuais” (op. cit., p. 10, tradução nossa). Por sua vez, Sage observa que “em termos gerais [...] o gênero tem sido visto como um modo de pastiche, uma interminável reescrita de cenas e efeitos advindos da tradição literária” (op. cit., p. 25, tradução nossa). Resta

imaginar, portanto, como se dá a paródia do gótico em tempos atuais e quais mecanismos atuam para tornar viáveis novas formas de pastiche.

A contemporaneidade apresenta a emergência de novos meios de comunicação e interação, bem como de novas mídias, que rapidamente serão convertidos em formas de contar novas histórias, recontar as antigas ou misturar ambas. O rádio, o cinema, a televisão, a *internet*, progressivamente, trataram de se apropriar de textos escritos e convertê-los em novos, variados suportes⁵. Não foi diferente com o gótico — de fato, segundo Spooner (op. cit.), o gótico contemporâneo personifica a extrapolação das fronteiras disciplinares da literatura para todos os tipos de mídia, sendo caracterizado por uma construção em rede, para a qual contribuem tanto a ficção quanto a pintura, a arquitetura, a moda, a *body art*, a música, *cartoons*, eventos culturais, decoração de espaços interiores, dentre outras formas de criação e intervenção. Pode-se averiguar, assim, que essa construção em rede potencializou o procedimento parodístico, e, por vezes, o pastiche, a partir do momento em que ofereceu novas formas de intervenção criativa e reformulação da tradição literária, de modo a questionar seu valor enquanto cânone absoluto, bem como expor os dilemas que permeiam a tradição, quando atordoada pela sombra da arte de massa.

Uma das primeiras narrativas do século XX em que se pode observar o fenômeno da transfiguração do gênero gótico em textos diversos, e de sua apropriação por mídias variadas, é *Rebecca*, de Daphne du Maurier, publicado em 1938. Contrariando a premissa de David Punter (op. cit.) de que o gótico está intimamente ligado às viradas de milênio, o ro-

⁵ Em se tratando do gótico, os primórdios do cinema já revelavam uma tendência à adaptação de textos clássicos, como *Dracula*, *Frankenstein*, *Wuthering Heights*, *The turn of the screw*, dentre outros. De Daphne du Maurier, já foram adaptados diversos textos, além de *Rebecca: Jamaica Inn*, *The birds* e *Don't Look Now* são alguns exemplos.

mance de du Maurier, situado histórica e ficcionalmente no período pós-primeira guerra europeu, converteu-se em sucesso instantâneo de crítica e público, tendo sido rapidamente adaptado para o cinema, que contava com popularidade descomunal, por ninguém menos que Alfred Hitchcock, e tendo no elenco os celebrados Laurence Olivier e Joan Fontaine. O resultado: onze indicações ao Oscar no ano de 1940, recebendo a láurea de Melhor Filme daquele ano.

A permanência de *Rebecca*, seus personagens e seu enredo no imaginário popular contemporâneo atesta sua caracterização enquanto clássico moderno. Sem dúvida um dos mais influentes textos góticos jamais escritos, o romance de du Maurier trata de dar nova vida a convenções narrativas do gótico ao adaptar os *topoi* de espaço, tempo e personagens de tal gênero narrativo ao *zeitgeist* de seu tempo, expressivo das preocupações com a manutenção da família nuclear e com a reconstrução econômica e territorial no período entre guerras.

A narrativa de *Rebecca*, centrada na manutenção da família nuclear e da casa de família, funciona enquanto metáfora da nação, isto é, uma resposta ao momento histórico de seu tempo, o período que sucedeu à Grande Guerra,, quando a Europa há pouco vivenciara uma nova guerra e precisava enfrentar o fantasma da destruição, a decadência econômica da Inglaterra, a reorganização da vida familiar em função do retorno dos exércitos aos lares, esposas e filhos, o movimento de independência das mulheres resultante da imperiosa necessidade de ocupar os nichos trabalhistas até então exclusivos aos homens e a paranoia de perseguição. Manderley, a mansão de família em *Rebecca*, emerge como espaço simbólico da nação, ocupado por uma classe senhorial demoralidade e poderio decadentes. A não consumação e a inexistência de filhos provenientes de ambos os casamentos do senhor da casa, Maxim de Winter, sugere um temor central ligado ao repovoamento dos territórios europeus no período

pós-guerra, transformado em uma narrativa gótica em que a infertilidade, a sombra da criminalidade e o fantasma da primeira esposa assassinada constituem ameaças não apenas à manutenção da estabilidade familiar mas também à própria integridade da nação. Consequentemente, *Rebecca* direciona um olhar crítico sobre a conjuntura histórica da Europa pós-guerra e sobre a tradição literária a que se incorpora enquanto texto, e que procura desentronizar como construção paródica.

Pode-se postular que o romance de du Maurier já se encontra inserido à tradição literária, tendo sido mencionado por Joanna Russ (1985) como o verdadeiro inaugurador de um novo gênero narrativo que a estudiosa nomeia de “gótico moderno”.

Não tão góticos quanto aparentam, esses novos romances promovem o pastiche dos elementos centrais de *Rebecca* ao apresentarem uma heroína desamparada que suspeita que seu marido esconde um segredo, que bem poderia ser a intenção de assassiná-la. Ambientados em mansões que escondem funestos segredos, os exemplares do gótico moderno mesclam as convenções narrativas do gênero às do romance de Harlequin⁶, ainda que não com a mesma sutileza que se percebe nas páginas de *Rebecca*.

⁶ Ann Barr Snitow (1979) conceitua os romances de Harlequin como histórias de amor de leitura simples, envolvendo personagens cotidianas e desprovidas de complexidade social. Seu enredo, narrado do ponto de vista feminino, gira em torno das diferenças sexuais, da manutenção da virgindade e do culto fálico. As personagens masculinas, aparentemente misteriosas, estranhas e cruéis, revelam-se boas e paternas, desposando as personagens femininas que provaram sua honra em diversas situações. Segundo Modleski (op. cit.), os romances de Harlequin frequentemente misturam-se aos góticos e às novelas televisivas, já que os três gêneros parecem estar fundados sobre uma narrativa de amor e de mistério. Para a estudiosa, tais romances revelam um diálogo com a tradição gótica nas figuras de

Tania Modleski (2008) caracteriza o gótico moderno como um enredo semelhante ao de *Rebecca*, em que

[a] heroína chega a uma casa misteriosa, talvez como esposa, talvez em outra condição, e passa a desconfiar de seu marido, ou apaixonar-se por um homem misterioso que aparenta ser um tipo criminoso. Ela pode suspeitá-lo de ter assassinado sua primeira esposa [...] ou de intentar assassinar alguém mais, provavelmente ela própria. Ela tenta se convencer de que suas suspeitas são infundadas, de que, uma vez que ela o ama, ele deve ser digno de confiança, e de que ela terá falhado como mulher se não acreditar nele. (op. cit., p. 59, tradução nossa).

Já Russ acredita que o gótico moderno “assemelha-se [...] a um cruzamento de *Jane Eyre* a *Rebecca*” (op. cit., p. 95, tradução nossa) e que “muitos deles são anunciados como escritos ‘na tradição de Daphne du Maurier’, ‘na tradição gótica de *Rebecca*’ etcetera” (op. cit., p. 95, tradução nossa). De fato, *Rebecca*, por sua vez, inspira-se num dos textos góticos mais clássicos, *Jane Eyre*, ao apresentar uma heroína órfã errante que, recém-chegada a uma mansão aristocrática em franca decadência (ainda que aqui na condição de senhora, e, no romance de Brontë, na condição de preceptora), suspeita a presença fantasmagórica da primeira esposa do herói em cada canto da casa, como que um segredo sufocado entre as paredes, que certamente justifica o comportamento inexplicavelmente sorumbático do herói-vilão.

A presença assombrada da primeira esposa, aparentemente extinta pela intervenção das personagens masculinas, além de possibilitar uma leitura do posicionamento histórico das mulheres referentemente ao patriarcado até meados do século XX, funciona como o fantasma da domina-

Charlotte Brontë e de Jane Austen, a qual, segundo Sage (op. cit.), foi exímia leitora do gótico, tendo produzido uma paródia do gênero, intitulada *Northanger Abbey*, publicado postumamente em 1817.

ção masculina sobre personagens femininas até certo ponto independentes. É inegável o paralelo entre Jane, uma jovem de opiniões absolutamente avançadas para sua época, que almejava as mesmas liberdades e direitos então concedidos aos homens, e a narradora inominada em *Rebecca*, a qual, embora insípida, sobrepujada pela sombra de sua antecessora, efrequentemente comparada a ela, havia conhecido o mundo em suas viagens na condição de dama de companhia. Essa narradora, ainda que apresente a vocação para a liberdade, não é tão determinada quanto Jane Eyre, mas às vezes se mostratemperamental, e frequentemente passional, o que evidencia a existência de uma personalidade constantemente sufocada sob o peso de ser a sucessora de Rebecca.

A insinuação do fantasma de esposas anteriores desperta a paranoia em ambas as narradoras de *Rebecca* e *Jane Eyre*. Rebecca de Winter, a primeira esposa na narrativa de du Maurier, e Bertha Rochester, a primeira esposa de Mr. Rochester na narrativa de Charlotte Brontë, compartilham o fado da exclusão forçosa em função de sua inacessibilidade por parte de seus maridos. Rebecca, subtitulada “a mulher inesquecível”, é descrita como fria, mesquinha e devassa, o que leva Maxim, seu marido, a assassiná-la. Bertha Rochester, descobriremos no aclamado *Wide Sargasso Sea*, de Jean Rhys (2011), é melancólica, supersticiosa, traumatizada e dificilmentedecifrável, um prato cheio para o exercício da crueldade de seu marido, que a trancafia no sótão até que ela enlouqueça.

Percebe-se que as personagens e situações de *Jane Eyre* inspiram *Rebecca*, constituindo-se este em um pastiche daquele, realizado como um comentário elogioso sobre a tradição, e como uma reformulação dos paradigmas mais clássicos do enredo gótico, que se dão por meio de um gesto, sobretudo, político de sua autora. Du Maurier não apenas opera uma reformulação do romance gótico, como também reflete sobre a própria transitoriedade de suas convenções,

questionando a primazia do cânone e forçando sua abertura à intromissão dos romances populares. O próprio caráter provisório, elitista e antipopular do cânone fica evidenciado quando se pensa que muitos dos romances góticos hoje pertencentes ao cânone ocidental foram, à época de sua publicação, romances extremamente populares, e regularmente massacrados pela crítica, fato que se repete quando da recepção inicial dada a *Rebecca* (cf. HORNER e ZLOSNIK, 1998). O romance de du Maurier serve, assim, ao propósito político de desestabilizar o valor do cânone e evidenciar seu caráter interessado, por meio de uma leitura parodística da tradição.

Sem dúvida em função das estreitas relações entre as duas obras, *Jane Eyre* tem-se mostrado influência tão profícua quanto *Rebecca* no imaginário cultural contemporâneo, sendo objeto de reapropriação e reproduções contínuas. Este é um movimento autorreferente característico da pós-modernidade, que propicia a associada narrativa novecentista a elementos contemporâneos, como se pode observar na tirinha abaixo⁷⁸:

⁷ Disponível em: <http://litbrick.com/comic/jane-eyre-part-3/>

⁸⁰ *Thornfield Hall*. Mr. Rochester: Então você é a nova governanta? Por um momento achei que fosse uma feiticeira, dado o modo como assustou o meu cavalo. Jane Eyre: Oh, não, por Deus! Não fui aceita em Hogwarts. Político demais, sabe? Mr. Rochester: Sem dúvida! Creio que já conheceu a minha jovem enteada? Jane Eyre: Sim! Trata-se de uma senhorita maravilhosa! O senhor a educou muito bem! Mr. Rochester: Creio que sim. Só há um modo de um homem saber que criou bem a sua prole. *Gotham City*. Adèle Varens: De modo algum eu imaginava que minha vida seria assim. Jane Eyre: Nenhuma de nós duas, criança." Tradução nossa.



Jane Eyre, aqui associada a personagens emblemáticos da modernidade como Harry Potter e Batman, é plenamente introduzida como personagem contemporânea, posta em diálogo com elementos da cultura popular do século XXI, o que atribui a ela novas camadas de significação. O movimento de desconstrução mormente parodístico percebido no texto acima consiste em desentronizar a personagem clássica e o suporte clássico da literatura por meio do suporte popular das histórias em quadrinhos, de modo a satirizá-la e promover uma subversão estratégica de valores, ao mesmo tempo em que se contribui para a manutenção do romance de Charlotte Brontë no imaginário da contemporaneidade. A presença da personagem feminina de Adèle Varens, tutelada por Mr. Rochester na narrativa original, ocupando a posição heróica culturalmente atribuída ao masculino e metaforizada em uma versão feminina de Robin, o garoto prodígio, indica uma possível leitura contemporânea do processo de emancipação das mulheres ao longo do século XX, o qual, tendo se iniciado no século XIX, constitui uma das aspirações centrais de Jane Eyre e discussões mais fortemente presentes na obra das irmãs Brontë. O diálogo encenado por Adèle e Jane no quadrinho final da tira reforça as rápidas modificações históricas decorrentes das conquistas feministas, absolutamente surpreendentes sob o ponto de vista da mulher do século XIX. A influência do gótico nas histórias de Batman e de Harry

Potter, bem como na própria construção de *JaneEyre*, é, aqui, desapropriada por uma virada cômica, demonstrando como o gótico e o humor são dimensões suplementares (cf. HORNER e ZLOSNIK, 2005). O riso, alternativa ao nervosismo desperto pelo horror, é um dos instrumentos centrais pelos quais a paródia logra seu efeito desestabilizador e revolucionário também na pós-modernidade.

A influência de *Rebecca* estende-se para além das referências a *Jane Eyre* e à literatura em geral. Na música, o romance de Daphne du Maurier inspirou canções diversas, equalizando novas possibilidades de diálogo com a tradição. Canções como “Rebecca”, do álbum *Glossolalia*, do vocalista da banda de rock *Kansas* Steve Walsh (2000), que recorta a narrativa original para recontá-la sob o ponto de vista turbulento de um Maxim de Winter assombrado pelo fantasma da culpa:

I suppose I was the lucky one
Returning like a wayward son to Manderley
I'd never be the same
In empty halls we drank a toast
In sheets of rain I saw her ghost
And listened to the sea call out her name
I will be there for you, I will be there for you
Sad Rebecca said that she would always be there
Just for me
My Rebecca, I will be there too⁹

Trata-se de uma canção de *heavy metal*, estilo evidentemente influenciado pelo gótico na preferência por imagens e interpretações sombrias, vestimentas negras, temática

⁹ “Eu achei que fosse o sortudoRetornando a Manderley como o filho pródigo Mas eu jamais seria o mesmoEm salas vazias nós brindamosNa chuva eu entrevi o fantasma dela E ouvi o mar chamar seu nomeEu estarei ao seu lado, ao seu ladoA triste Rebecca jurara que estaria sempre ao meu lado. Minha Rebecca, ao seu lado eu estarei, também”. Tradução nossa.

ligada à morte e ao desamparo. Na canção de Walsh, Maxim expressa um desejo por Rebecca que pode ser compreendido como uma tentativa de substituí-la por uma nova esposa, ao que a narradora do romance de du Maurier se submete quando seguidamente procura transformar a si própria para melhor assemelhar-se à imagem idealizada da perfeita primeira esposa. A relutante transformação da narradora sem nome em Rebecca, recriada em estilo gótico nas imagens do duplo fantasmagórico contra o qual sua identidade será erigida, atenta para a dissolução de identidades coerentes e unificadas em tempos pós-modernos, e converte-se em ameaça à sobrevivência da personagem enquanto individualidade, acenando para as superstições de morte e aniquilamento que a imagem do duplo faz emergir. Na canção também intitulada “Rebecca”, do álbum *Something Real* da banda de rock *Meg & Dia* (2006), a resposta da narradora é a assunção da identidade de Rebecca e anulação de si em função do exercício da dominação masculina: “Max, you're so distraught/Perhaps, I'll help you out/Your wife was so much more than me/But I can be her now”¹⁰.

Rebecca localiza-se, portanto, a meio caminho de uma rede de referências que aconecta, a um só tempo, à tradição do gótico, em especial a *Jane Eyre*, a formas artísticas variadas, como a música, e por vezes contemporâneas, como *comic books*. Os movimentos da paródia e do pastiche, procedimentos criativos muito próximos, possibilitam a estruturação dessa rede de referências pós-moderna como pressuposto do gótico contemporâneo. O pastiche das convenções centrais da tradição que pode ser observado no romance de Daphne du Maurier — a heroína em perigo, os segredos de família, o duplo fantasmagórico, a mansão evocadora do castelo medieval — possibilita um comentário crítico sobre o valor do cânone, enquanto relativiza os pro-

¹⁰ “Max, você está tão transtornado/Talvez eu possa ajudá-lo/Sua esposa era muito mais que eu/Mas eu posso ser ela agora.” Tradução nossa.

cessos de eleição das obras canônicas e evidencia seu caráter interessado e parcial. A paródia desconstrutora e irônica direcionada aos textos da tradição, em especial por meio de gêneros textuais contemporâneos, por sua vez, produz possibilidades de reflexão sobre os caminhos da arte em suas relações com a história e o discurso, privilegiando o enfoque sobre a problemática do feminismo, do sujeito e da identidade fragmentada.

O gótico se apresenta, assim, como uma estrutura rizomada, em que coexistem multiplicidades e em que a hierarquia vertical que atribui valor diferenciado ao cânone inglês é constantemente subvertida em função da emergência de formas não-canônicas de reapropriação da tradição. A ideia de rizoma, desenvolvida por Deleuze e Guattari (op. cit.), abre caminhos para uma nova e possível visão sobre o processo de trânsito que o gótico contemporâneo protagoniza no campo da intervenção estética.

Emergindo de pontos dispersos, que apontam para uma nova cartografia do gótico e para uma retificação do valor de origem, o rizoma fundamenta temporalidades inaugurais e costura novas integrações entre textos e discursos cronologicamente dissonantes. Por isso, ainda que se afirme que o gótico em *Jane Eyre* tenha inspirado a criação de *Rebecca* ou se perceba a presença de ambas as obras no imaginário da contemporaneidade, também em formas de expressão artística que não a literária, a concepção de origem e a instauração de uma tradição partindo de um viés cronológico ignoram os procedimentos de heterogeneidade que se inscrevem no corpo do texto contemporâneo.

A tradição do gótico inglês transita, portanto, em novas temporalidades, na medida em que cada texto subsequente desterritorializa o anterior e o segmenta de forma a relativizar seu valor em uma hierarquia que empodera o cânone. Essa noção quase borgeana de tradição assume, na

contemporaneidade, um novo modo de refletir sobre o passado, apropriando-se do barbarismo dos textos clássicos como um retorno autorreferente à tradição. Construído como fenômeno de produção em massa, que se dispersa mediante diversas mídias, o gótico contemporâneo pode ser visto, para além das páginas da literatura, em sua influência na música popular, nas artes plásticas, no desenho, em histórias em quadrinho, e outras formas artísticas, sob a configuração furiosa e indomável do rizoma.

Como se vê, o gênero gótico encontra-se em constante mutação, assimilando inquietações de tempos e espaços variados, atento a modificações históricas e à emergência de novos gêneros narrativos, consciente do uso de suas convenções e da ordem estética que mobiliza sua criação, o que faz dele um gênero privilegiado para uma reflexão acerca da dimensão textual e crítica da pós-modernidade.

Referências:

AUSTEN, Jane. *Northanger Abbey*. United Kingdom : Penguin, 2006.

BOTTING, Fred. *Gothic*. London : Routledge, 2005.

BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. London : Penguin Classics, 1994.

CEIA, Carlos. Paródia. *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=353&emid=2. Acessado em: 10/03/2013.

CEIA, Carlos. Pastiche. *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=357&emid=2. Acessado em: 10/03/2013.

CEIA, Carlos. Pós-modernismo. *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=386&emid=2. Acessado em: 01/08/2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa (Trads.). Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

DU MAURIER, Daphne. *Rebecca*. Lígia Pinheiro Caiuby e Monteiro Lobato (Trads.). São Paulo: Abril, 1981.

REBECCA. Produção: David O. Sleznick. Direção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos, 1940. (125 min). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=2oLtU9Sj8yo>. Acessado em: 10/03/2013.

HORNER, Avril; ZLOSNIK, Sue. *Daphne du Maurier: writing, identity and the gothic imagination*. New York : Palgrave Macmillan, 1998.

HORNER, Avril; ZLOSNIK, Sue. *Gothic and the comic turn*. New York : Palgrave Macmillan, 2005. HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Ricardo Cruz (Trad.). Rio de Janeiro : Imago, 1991.

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. Vinícius Dantas (Trad.). *Novos estudos*, n. 12, p. 16-26, 1985.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Ricardo Corrêa Barbosa (Trad.). Rio de Janeiro : José Olympio, 2011.

MEG & DIA. Rebecca. In: *Something real*. United States : Doghouse Records, 2006. 1 CD. (36 min). Faixa 6.

MODLESKI, Tania. The female uncanny: gothic novels for women. In: *Loving with vengeance: mass-produced fantasies for women*. New York : Routledge, 2008. p. 51-76.

MONTEIRO, Maria Conceição. *Na aurora da modernidade: a ascensão dos romances gótico e cortês na literatura inglesa*. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.

PUNTER, David. *The literature of terror: a history of gothic fictions from 1765 to the present day*. London : Longman, 1996 (2 volumes).

RHYS, Jean. *Wide Sargasso Sea*. New York : Penguin, 2011.

RUSS, Joanna. Somebody's trying to kill me and I think it's my husband: the modern gothic. In: *To write like a woman: essays in feminism and science fiction*. Indiana : Indiana University Press, 1985. p. 94-119.

SAGE, Victor et. al. *The gothick novel*. Hong Kong : Macmillan Press LTD, 1990.

SNITOW, Ann Barr. Mass Market Romance: Pornography for Women is Different. *Radical History Review*, v. 20, 1979, p. 141-161.

SPOONER, Catherine. *Contemporary gothic*. London : Reaktion Books, 2006. TROUTMAN, John. *Jane Eyre (part 3)*. 2012. Disponível em: <http://litbrick.com/comic/jane-eyre-part-3/>. Acessado em: 10/03/2013.

VASCONCELOS, Sandra. Sentidos do demoníaco em José de Alencar. *Ilha dodesterro*, v. 62, p. 271-292, 2012.

WALPOLE, Horace. *The castle of Otranto: a gothic story*. Disponível em:

<http://books.google.com.br/books?id=1qtNAAAAMAAJ&pg=PR56&lpg=PR56&dq=the+castle+of+otranto+preface+second+edition&source=bl&ots=-lceGtu4JW&sig=Ge8Be2CUedFv3FQhgPso4SMzopk&hl=pt-BR&ei=q8iXTf_kMoWjtgeh5bGBDA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=6&ved=oCEUQ6AEwBQ#v=onepage&q=the%20castle%20of%20otranto%20preface%20second%20edition&f=false> Acessado em: 01/04/2011.

WALSH, Steve. Rebecca. In: *Glossolalia*. United States : Magna Carta, 2000. 1 CD (52 min). Faixa 10.