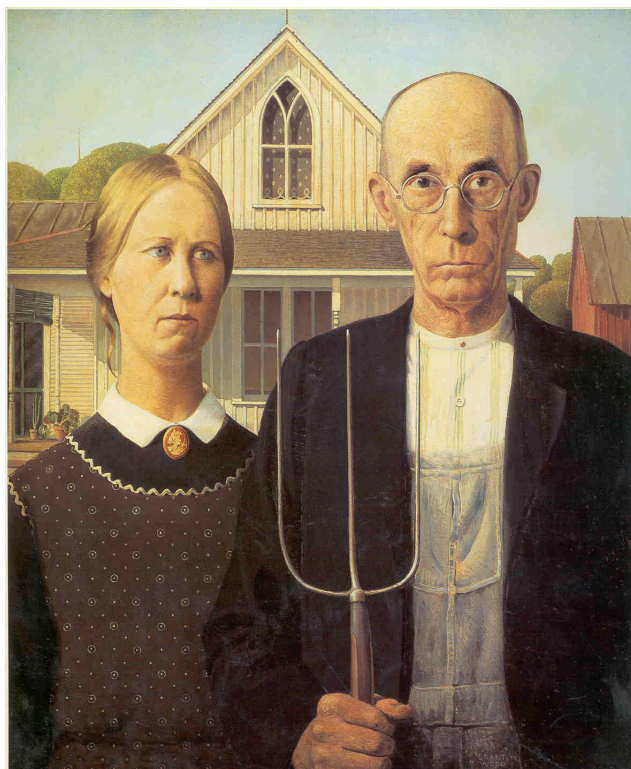


**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM
CRIAÇÕES LITERÁRIAS CONTEMPORÂNEAS**

Área de Especialização: Literatura Norte-Americana
Contemporânea

***A Família Gótica na Ficção de William
Faulkner, Thomas Harris e Anne Rice***



Grant Wood, *American Gothic*, 1930.

Benilde da Piedade Caldeira dos Santos Gaião

Orientadora: Professora Doutora Maria Antónia Lima

Évora, Outubro de 2010

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM
CRIAÇÕES LITERÁRIAS CONTEMPORÂNEAS**

Área de Especialização: Literatura Norte-Americana
Contemporânea

***A Família Gótica na Ficção de William
Faulkner, Thomas Harris e Anne Rice***

Benilde da Piedade Caldeira dos Santos Gaião

Orientadora: Professora Doutora Maria Antónia Lima

Aos meus pais

A Família Gótica na Ficção de William Faulkner, Thomas Harris e Anne Rice

Esta dissertação é um estudo que propõe revelar a complexidade e os paradoxos da família nas obras de três autores contemporâneos, William Faulkner: *The Sound and the Fury* (1929), *As I Lay Dying* (1930) e *Light in August* (1932), Thomas Harris: *Red Dragon* (1981), *The Silence of The Lambs* (1988) e *Hannibal Rising* (2006) e Anne Rice: *Interview with the Vampire* (1976) e *The Vampire Lestat* (1985). Este trabalho analisará a forma como estes autores desocultam o que convencionalmente deveria ser resguardado dos olhos do público, daí decorrendo o poder transgressor deste modo literário, evidenciado nos autores em questão. Ao expor os núcleos familiares, será fundamental reflectir na sua disfuncionalidade, no passado reprimido que “persegue” um presente condicionado pelo abjecto e repulsivo que paradoxalmente atrai o leitor. Devido à intemporalidade e universalidade do tema, serão estabelecidas relações entre estas obras e outras representações artísticas, tais como a pintura e o cinema.

The Gothic Family in the Fiction of William Faulkner, Thomas Harris and Anne Rice

This dissertation is a study that aims to reveal the complexity and the paradoxes of the family in the work of three contemporary authors, William Faulkner: *The Sound and the Fury* (1929), *As I Lay Dying* (1930) and *Light in August* (1932), Thomas Harris: *Red Dragon* (1981), *The Silence of The Lambs* (1988) and *Hannibal Rising* (2006) and Anne Rice: *Interview with the Vampire* (1976) and *The Vampire Lestat* (1985). This work will analyse the way these authors reveal what conventionally should be kept away from the eyes of the public, from this derives the transgressive power of this literary form, stressed on these authors. Showing the familiar units, it will be essential to think about its lack of functionality, in the repressed past that “haunts” a present conditioned by the abject and the repulsive, that in a paradoxical way attracts the reader. Due to the timeless and universality of the topic, it will be established connexions between these works and other visual arts, such as painting and cinema.

ÍNDICE

Resumo	5
--------------	---

Introdução	10
------------------	----

Capítulo 1. William Faulkner: os laços familiares como sinónimo de maldição em <i>As I Lay Dying</i>, <i>The Sound and the Fury</i> e <i>Light in August</i>.....	18
1.1. Desventura da Maternidade.....	19
1.2. A Realidade e a Insanidade	27
1.3. The “Sins of the Fathers”: Religião e Maldição, Sexualidade e Promiscuidade	31

Capítulo 2. Thomas Harris: Efeitos negativos provocados pelos traumas familiares em <i>Red Dragon</i>, <i>The Silence of the Lambs</i> e <i>Hannibal Rising</i>.....	36
2.1. Angústia e Identidade	36
2.2. A Inocência e a Experiência	43
2.3. Vítima e Carrasco	45

Capítulo 3. Anne Rice: A Família como força vampírica consumidora da humanidade do indivíduo em <i>Interview with the Vampire</i> e <i>The Vampire Lestat</i>.....	49
3.1. Indefinição: Vampirismo e Humanidade	50

A Família Gótica na Ficção de William Faulkner, Thomas Harris e Anne Rice

3.2. A Subversão da Religião56

3.3. Família: Ambiguidade e Inovação61

Conclusão.....68

Bibliografia73

Anexos78

Este trabalho nunca teria sido possível sem a orientação e apoio da Doutora Maria Antónia Lima. Incansável e inspiradora, devo-lhe muito. Pela sua dedicação e persistência, os meus agradecimentos.

O meu especial obrigado aos meus pais porque, mais uma vez, me deram a oportunidade de expandir o meu horizonte cultural e de crescer.

Um especial agradecimento ao meu marido e ao meu filho que sempre me deram todo o seu amor e apoio.

Importantes foram também todos os colegas de curso, “góticos” e não só, em especial a Vânia Matroca, com quem partilhei algumas das minhas alegrias, dúvidas e angústias.

A todos um muito obrigada.

INTRODUÇÃO

Esta dissertação incide sobre a família na ficção gótica americana e propõe-se abordar as perspectivas de três autores contemporâneos em relação a um tema que me parece pertinente e central na cultura norte-americana, que há muito se encontra inundada por ideais de família e de valores familiares, sendo esta instituição considerada fulcral na literatura desse país, como explica o psicoterapeuta infantil Adam Philips na introdução da obra *The Uncanny*, de Sigmund Freud.¹

Já o teórico Richard Davenport-Hines em *Gothic: Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*, vai mais longe ao defender que a obsessão da literatura gótica americana é a família, ou seja, os seus aspectos marcados pela disfuncionalidade e ruptura, responsáveis por perturbar as emoções e a paz doméstica². Os autores que me proponho estudar, William Faulkner, Thomas Harris e Anne Rice e as respectivas obras *The Sound and The Fury* (1929), *As I Lay Dying* (1930), *Light in August* (1932), *Red Dragon* (1981), *The Silence of the Lambs* (1988), *Hannibal Rising* (2006) *Interview with the Vampire* (1976) e *The Vampire Lestat* (1985) constituem um exemplo de como essa ordem ou norma familiar tida como ideal é constantemente transgredida, embora no final seja restabelecida e, por isso o seu valor seja reforçado. Dada esta complexidade, o gótico é o género que aprofunda e explora as emoções a um nível mais elevado visto que tem em atenção o não-convencional, como reflectem Robert K. Martin e Eric Savoy em *American Gothic*:

Granted, however, that any difference will be a matter of degree, I believe gothic is of all fiction's genres the one most intensely concerned with simultaneously liberating repressed emotions and exploring foreclosed social issues, since gothic presents most aggressively the range of outré emotions conventionally considered beyond the pale – incest, patricide familial dysfunction, archaic rage, homoerotic desire.³

Sendo estas emoções exploradas nas obras anteriormente referidas, será também interessante verificar a forma como a personalidade dos referidos autores surge

1 Sigmund Freud, *The Uncanny*, p. 26

2 Richard Davenport-Hines, *Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*, p. 11

3 Robert K. Martin and Eric Savoy, *American Gothic*, p. 23

indissociada da obra, o que de outro modo seria inconcebível, como comenta Italo Calvino no seu ensaio *Multiplicidade em Seis Propostas para o Próximo Milénio* no qual defende que não é possível uma obra que esteja “imune” à influência da personalidade:

Oxalá fosse possível uma obra concebida fora do *self*, uma obra que nos permitisse sair da perspectiva limitada de um eu individual, não só para entrar noutros eus semelhantes ao nosso, mas também para fazer falar o que não tem palavra, o pássaro que pousa no beiral, a árvore na Primavera e a árvore no Outono, a pedra, o cimento, o plástico...⁴

Também os autores escolhidos representam, através das suas obras, não apenas núcleos familiares disfuncionais, mas também colocam questões que nos levam a reflectir acerca da natureza do ser humano. Será esta boa ou má? Qual é o papel da família na orientação e protecção do indivíduo contra o mal, principalmente contra o mal que brota do interior? Claro que esta dicotomia Bem/Mal, (como qualquer outra) divisão implica o estabelecimento de limites, de fronteiras que demarquem o “território” de uma e de outra parte. Ao longo deste trabalho será evidenciada a forma como esta barreira se encontra esbatida e as características de uma e de outra “facção”, surgem amalgamadas nas obras que me proponho estudar. Nestas serão atentamente focados os núcleos familiares, pois estes enfatizam a importância de fronteiras, como afirma Anne Williams na sua obra *Art of Darkness*: “These family scandals also rather melodramatically call attention to the importance of boundaries: the literal and figurative processes by which society organizes itself, “draws the line”, declaring this “legitimate”, that not; this “proper”, that not; this “sane”, that not, rules and divisions of human life.”⁵

Assim, será interessante demonstrar a forma como a família surge representada e o modo como esta condiciona fortemente o passado e o presente dos indivíduos, projectando-se no seu futuro como uma inescapável assombração e maldição que lhes determina a sua vida psíquica invadida por tormentos, obsessões e psicopatologias, muitas vezes agravados pelo seu espaço físico e padrões políticos, religiosos e sociais.

Esta dissertação encontra-se dividida em três capítulos, constituindo cada um deles o estudo de três autores contemporâneos. A escolha das obras a analisar deve-se à sua pertinência e adequação em relação ao tema central deste estudo. O primeiro capítulo é dedicado a William Faulkner, pois este autor é fundamental para a abordagem do tema,

⁴ Italo Calvino. *Seis Propostas para o Próximo Milénio*, p. 145

⁵ Anne Williams, *Art of Darkness*, p. 12

dados que apresentam personagens que, ao depararem-se com situações de desespero extremo, expõem a essência do seu carácter e a degradação moral da família e da comunidade. Ao concentrarmo-nos nas obras de Faulkner, será interessante verificar as falhas de uma sociedade moderna em assegurar à figura feminina a mesma segurança económica e social atingida pelos homens e a implicação que daí decorre a nível familiar. Gostaria de destacar a análise das obras de Deborah Clarke, *Robbing the Mother: Women in Faulkner* (1994), de Irving Malin, *William Faulkner: An Interpretation* (1957) e de Noel Polk, *Children in the Dark House: Text and Context in Faulkner* (1998) porque reflectem de modo crítico e conciso a temática da família, da maternidade, do incesto e da sexualidade feminina. A crítica presente nas obras destes autores vai evidenciar não só as transgressões e subversões presentes em Faulkner, como vai também contribuir para que estas sejam observadas como abundantes em convenções sociais que devem ser criticadas e repensadas, sendo esta uma função do Gótico, como afirma Allan Lloyd Smith em *American Gothic Fiction*: “The Gothic deals with transgressions and negativity, perhaps in reaction against the optimistic rationalism of its founding era, which allowed for a rethinking of the prohibitions and sanctions that had previously seem divinely ordained but now appeared to be simply social agreements in the interest of progress and civic stability.”⁶

No segundo capítulo, “Thomas Harris: Efeitos negativos provocados pelos traumas familiares em *Red Dragon*, *The Silence of the Lambs* e *Hannibal Rising*”, sobressai a ideia da indefinição do bem e do mal, da corrupção da inocência dos indivíduos e da sua mutação em seres absolutamente ameaçadores para a sociedade e capazes de perpetrar actos horrendos como o assassinio e o canibalismo. Os *serial killers* são nestas obras vítimas de uma família abusadora ou ausente e de uma sociedade insensível. Tendo a cultura norte-americana um fascínio pelo assassino em série, autores como Kendall R. Phillips em *Projected Fears: Horror Films and American Culture* (2005), Philip L. Simpson em *Psycho Paths: Tracking the Serial Killers through Contemporary American Film and Fiction* (2000) e Judith Halberstam em *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters* (1995) estão muito presentes neste segundo capítulo pois, para além de permitirem uma compreensão da figura do *serial killer* na cultura e literatura norte-americana, vão concluir ser o papel da família um factor decisivo na personalidade

⁶ Allan Lloyd Smith, *American Gothic Fiction: An Introduction*. p. 5

destes assassinos e comungar com uma ideia muito central no modo gótico: a de que qualquer ser humano pode cometer actos monstruosos porque, mesmo que nos inspirem terror e repulsa, acabam por nos atrair inevitavelmente. Em *Love to Hate: America's Obsession with Hatred and Violence* (2002), Jody M. Roy é muito elucidativo neste aspecto: “No crimes inspire our rage and terror like the patterned murder sprees known as serial killings. Like animals in the wild, serial killers stalk their victims. Like demons, serial killers subject their victims to hellish ritual torments. Yet serial killers are neither animals nor demons: they are humans. Serial killers are of “us” no matter how rigorously we deny them.”⁷

No terceiro e último capítulo, intitulado “Anne Rice: A família como força vampírica consumidora da humanidade do indivíduo em *Interview with the Vampire* e *The Vampire Lestat*”, tal como o nome indica, vai incidir na figura ambígua do vampiro e na forma como a autora o representou nestas obras e quebrou tabus, revelando emoções muito primitivas no ser humano se considerarmos estes seres como autênticos predadores, ainda que dotados de sentimentos e emoções humanas, daí a sua complexidade. Anne Rice apresenta-nos um vampiro muito humanizado, que consequentemente sente, ama e sofre como qualquer um de nós. Em *Writing Horror and The Body: The Fiction of Stephen King, Clive Barker, and Anne Rice*, Linda Badly considera estas obras de Rice uma forma catártica da autora se libertar das experiências dolorosas causadas pelas mortes da sua mãe e da sua filha e, assim tornam-se uma espécie de ressurreição dos seus traumas familiares.⁸ Segundo Anne Williams na sua obra *Art of Darkness, A Poetics of Gothic* (1995) para além das características que conferem potencial gótico ao vampiro, esta figura ambígua representa “o outro”: “Clearly, the vampire represents “the other”. It is associated with the supernatural, medieval superstition, and the distant lands. Its bloodstucking habits, its monstrously unnatural mode of reproduction, and, as “undead”, its ontological ambiguity (in short, its systematic violation of boundaries) have powerful Gothic potential.”⁹ A figura do vampiro encontra-se directamente relacionada com esta temática da família gótica na medida em que nas obras em questão é-nos apresentada pela autora uma alternativa à família tradicional, especialmente se atentarmos no núcleo familiar composto por Lestat,

⁷ Jody M. Roy, *Love to Hate: America's Obsession with Hatred and Violence*, p. 89

⁸ Linda Badly, *Writing Horror and the Body: The Fiction of Stephen King, Clive Barker, and Anne Rice*, p. 107

⁹ Anne Williams, *Art of Darkness, A Poetics of Gothic*, p. 21

Louis e Claudia. A este respeito, na obra *Writing Horror and the Body: The Fiction of Stephen King, Clive Barker, and Anne Rice*, Linda Badly afirma: “ Together Lestat, Louis and Claudia compose a parody of the nuclear family”.¹⁰ Para além desta alternativa que é proposta por Rice e que sugere relações de homossexualidade, incesto e pedofilia, a autora vai também usar a figura do vampiro como representação do outro, do passado que nunca morre e que a qualquer momento pode tornar-se mais vivo do que nunca. É o que acontece, por exemplo com Lestat que, após ter sofrido uma tentativa de assassinato por parte dos “filhos”, Louis e Claudia, regressa.

Esta dissertação visa ainda estabelecer relações pertinentes entre os conteúdos temáticos das obras e outras artes (pintura e cinema) que também representaram este tema de forma tão actual, e intemporal. Tais relações reforçam não só o vínculo entre a arte e a literatura, mas também a importância da imagem. Este tema é rico e abrangente neste aspecto uma vez que se encontra universalmente reflectido em figuras mitológicas (Édipo, Cronos e Medeia, por exemplo) e bíblicas (como Caim), cujos episódios estão marcados pelo incesto, parricídio e fraticídio, crimes que também figuram nas obras a analisar na presente dissertação.

Em termos mais específicos, são abundantes os elementos que retratam a unidade familiar na sociedade norte-americana, pondo a nu a sua instabilidade. Louis Gross na sua obra *Redefining the American Gothic* (1989) fala-nos dessa inquietude e desse terror que, ao invés do que acontecia anteriormente, centra-se no interior:

One of the most important themes in modern horror films is the nature of the traditional family. Robin Wood, in his brilliant “Introduction to *The American Nightmare* indicates the extent to which all modern horrorfilms derive from that seminal Gothic text, *Psycho* (1960). The significance of Hitchcock's film is that it relocates the Monster/Other from outer space where it had dwelt through the fifties' spate of science fiction invasion narratives, to inner space.¹¹

Tal como sugere Louis A. Gross, em *Psycho* (1960) de Alfred Hitchcock, o foco de terror está localizado no pacato hotel onde assistimos à influência nefasta da figura materna (que em muito se assemelha à obsessão representada pelo autor Thomas Harris e desenvolvida por Jame Gumb em *The Silence of The Lambs* e Francis Dolarhyde em *Red*

¹⁰ Linda Badly, *Writing Horror and the Body: The Fiction of Stephen King, Clive Barker, and Anne Rice*, p. 110

¹¹Louis A. Sass, *Redefining the American Gothic*, p. 76

Dragon pela mãe e avó, respectivamente), *The Omen* (1976), que aborda o tema da adoção e da tentativa de parricídio (episódios que fazem parte da obra de Rice, precisamente no núcleo familiar composto por Lestat, Louis e Claudia), *Twin Peaks* (2002), *The Amityville Horror* (1979) e o romance de Truman Capote *In Cold Blood* (1965), ao centrarem-se em assassinatos (fictícios e verídicos) envolvendo a família chamaram a atenção e suscitaram interesse e consternação à sociedade norte-americana. Esta inquietação da opinião pública deve-se também à presença de um acontecimento sinistro dentro de uma comunidade tranquila e aparentemente pacífica. Também Thomas Hooper retratou a presença do mal na quinta da família Hewitt, no Texas em *Chain Saw Massacre* (1974). Assim, pode-se estabelecer um paralelismo entre estas obras e as seleccionadas como objecto de estudo nesta tese, uma vez que Faulkner, Harris e Rice exploraram este conceito de “wilderness” (não só referente ao meio ambiente, mas também à natureza do ser humano) associando a paisagem rural americana à contaminação da identidade e à transformação da inocência do indivíduo em pecado e depravação. A este respeito é elucidativa a explicação de Peter N. Carroll em *Puritanism and The Wilderness: The Intellectual Significance of the New England Frontier, 1629-1700* : “Since wilderness areas possessed none of the trappings of Christian civilization and, indeed, contained specific temptations for the Christian man, historical Christianity interpreted the wilderness as a state or symbol of sin.”¹²

Assim, neste sentido é importante referir a obra de Grant Wood, *American Gothic*, 1930 (figura 1). Ao evocar uma certa nostalgia, uma vez que se encontra contextualizado num ambiente rural, neste quadro transparece a rectidão de um carácter puritano visível no rosto das duas personagens, mas também uma certa imagem de desapontamento e de constrangimento face à realidade. Ao ter como pano de fundo a casa que detém especial importância neste estudo, este quadro estabelece um paralelo com as obras de Faulkner, Harris e Rice pela concordância entre os temas abordados, principalmente na figura masculina que, ao estar um pouco mais próxima de quem observa a pintura, sugere uma sobreposição em termos sociais do homem em relação à mulher. A forma como segura na forquilha, não transmite apenas o valor do trabalho, pois este instrumento é também considerado um instrumento satânico. Portanto, a expressão do lavrador pode ser

¹² Peter N. Carroll, *Puritanism and the Wilderness: the Intellectual Significance of the New England Frontier, 1629-1700*, p. 62

interpretada como uma resposta de defesa a uma ameaça muito real. Estando a obra impregnada de elementos que sugerem a vida doméstica e familiar, será pertinente interrogarmo-nos do que seria o lavrador capaz para defender a sua casa e família do mal? Mas o que fazer se o mal está no interior do indivíduo e contamina a casa e a família?

Esta ideia de contaminação está também muito presente em *Carpenter's Gothic* (1985) de William Gaddis. O título da obra refere-se a um estilo arquitectónico gótico de habitação, na qual coabitam personagens estereotipadas que contribuem para um esboço muito preciso dos valores decadentes da identidade nacional norte-americana. Nesta obra, tal como nas obras dos autores estudados, é visível essa contaminação das personagens pelo espaço que as rodeia e pelas convenções sociais e contexto político do país. Podemos deduzir que a casa e a família não são o refúgio do terror, mas o seu foco de desenvolvimento, como afirma Louis A. Sass em *Redefining the American Gothic*: “As a mode of perception, it (Gothic) sees terror as the governing principle of existence and institutions as the family, the church, and the state as the custodians of oppression”.¹³

Sendo o género gótico repleto de contradições, o tema da família gótica apresenta mais uma contradição: a opressão e a salvação, o mal e a cura. Embora sejam muitas vezes a fonte do mal, os laços familiares tentam ser também a salvação do indivíduo. Tal é visível na obra cinematográfica de Roman Polanski, *Rosemary's Baby* (1968) que foi um enorme êxito ao chamar a atenção para a reconciliação de uma mãe com o filho, mesmo sabendo que ele é o filho de Satanás. A maternidade é uma força muito poderosa e nas obras estudadas na presente dissertação este poder será evidenciado em personagens como Gabrielle em *The Vampire Lestat* e Madeleine em *Interview with the Vampire*, ambas impelidas para a maldição da vida eterna pela aproximação aos filhos.

Em *The Exorcist* (1973), William Friedkin apresenta-nos uma família monoparental disfuncional. É talvez na falta de um acompanhamento mais atento por parte da mãe, que a pequena Regan se torna uma vítima do demónio Pazuzu. Nesta eterna luta entre o mal e o bem, o indivíduo torna-se impotente em manter-se mentalmente são se não tiver uma sólida base familiar e espiritual.

É o que acontece com Regan. Um contexto cultural desolador, se tivermos em conta que a acção do filme decorre numa época negra da história dos Estados Unidos da América manchada pelo conflito armado no Vietnam, unido a uma apatia egoísta da

¹³ Louis A. Sass, *Redefining the American Gothic*, p. 89

família, em que cada membro está cada vez mais centrado em si próprio, torna o indivíduo uma vítima fácil da possessão demoníaca ou um instrumento do mal (como acontece com as personagens dos autores estudados). Na obra *Hostage to the Devil: The Possession and Exorcism of Five Contemporary Americans*, Malachi Martin é muito claro:

Our cultural desolation a kind of agony of aimlessness coupled with a dominant self-interest is documented for us in the desintegration of our families. In the breakup of our educational system. In the disappearance of publicly accepted norms of decency in language, dress and behavior. In the lives of our youth, everywhere deformed by stunning violence and sudden death; by teenage pregnancy; by drug and alcohol addiction; by disease; by suicide; by fear. America is graduably now the most violent of the so-called developed nations of the world.¹⁴

Estes são apenas alguns exemplos de como a unidade familiar é fulcral para o equilíbrio entre os dois pólos Bem/Mal, e fracassa (como veremos que fracassa, tanto nas obras escolhidas para análise, como noutras que serão mencionadas ao longo desta dissertação) e negligencia este compromisso, então tudo o resto é falível, como defende Irving Malin em *New American Gothic*: “Because the family is usually considered a stable unit, new American Gothic tries to destroy it – the assumption is that if the family cannot offer security, nothing can.”¹⁵

14 Malachi Martin, *Hostage to the Devil: The Possession and Exorcism of Five Contemporary Americans*, p. 13

15 Irving Malin, *New American Gothic*, p. 50

1. WILLIAM FAULKNER: OS LAÇOS FAMILIARES COMO SINÓNIMO DE MALDIÇÃO EM *AS I LAY DYING* E *THE SOUND AND THE FURY* E *LIGHT IN AUGUST*.

O presente capítulo reflecte um sombrio retrato da América invocando, de forma clara e inequívoca, a importância do passado na história desta nação. A maldição gerada no seio familiar, facto que transparece genuinamente nas obras estudadas, alastra-se e molda todas as esferas da vida política e social. Em *As I Lay Dying*, *The Sound of The Fury* e *Light in August*, William Faulkner expõe, descobre e revela, de forma crua e verdadeira, a essência da identidade do indivíduo, a sua fraqueza e ambiguidade.

Este retrato não poderia ser mais autêntico se tivérmos em conta a melancolia e o carácter de quem conviveu proximamente com os negros acontecimentos do Sul, os quais deixaram as suas inevitáveis marcas na identidade nacional. Referindo-se às atitudes e características presentes no Sul, o autor Robert E. Spiller, na sua obra *A Time of Harvest: American Literature 1910-1960*, explica: “ Among these attitudes are the sense of failure, which comes from being the only group of Americans who have known military defeat, military occupation, and seemingly unconquerable poverty; America’s classic symbol of injustice, the enslavement and then the segregation of the Negro; and the sense of frustration, which comes from the consistent inadequacy of the means at hand to wrestle the problems to be faced, whether they be poverty, racial intolerance, or the preservation of a historical past rich in tradition.”¹⁶

Considerando estes dados, as obras de Faulkner serão analisadas tendo em conta os seguintes aspectos ou sub-capítulos: *A Desventura da Maternidade*, *A verdade e insanidade*, e *The Sins of The Fathers: Religião e Maldição*, *Sexualidade e Promiscuidade*. Nestes três sub-capítulos, respeitando o núcleo temático de cada um, será posta em evidência a importância da identidade familiar na esfera nacional, amaldiçoada e decadente, tal como defende Irving Malin em *William Faulkner: An Interpretation*: “ If blood descent determines who belongs to America (and whom America belongs to), then the family gains primacy as the ultimate ground of national identity”.¹⁷

16 Robert E. Spiller, *A Time of Harvest: American Literature, 1910-1960*, p. 83

17 Irving Malin, *William Faulkner: An Interpretation*, p. 71

1.1. A Desventura da Maternidade

Anne Williams na sua obra *Art of Darkness* é muito esclarecedora acerca da figura materna na literatura gótica: “In reality, the mother as *mater*, material, matrix, and the repression of that element by western culture might well be regarded as the source of the several notoriously 'Gothic' emotions – horror and the terror above all.”¹⁸ Estas emoções negativas abundam e são caracterizadoras das “mães” presentes nas obras de Faulkner, *As I Lay Dying*, *The Sound and The Fury* e *Light in August*. As personagens Dewey Dell, Addie, Caroline Compson e Lena Grove apresentam um ponto em comum: uma experiência de vida que evidencia a maternidade enquanto algo amargo e desventuroso, desprovido de sentimentos recíprocos e verdadeiros de amor, de alegria, de satisfação e de cumplicidade.

Tanto o percurso de Lena Grove e de Dewey Dell, enquanto mães, situa-se num estado embrionário (principalmente o desta última), se atendermos ao facto de que o leitor acompanha a gestação das personagens ao longo da narrativa. Embora haja alguma semelhança entre Lena e Dewey, uma vez que ambas foram abandonadas pelos pais dos filhos que esperavam, Lucas Burch e Lafe, elas enveredam por caminhos diferentes, tornando-se curiosa a forma diferenciada como Faulkner trata a mesma temática.

Lena é a jovem apaixonada e ingénua que confia e assume o filho como fruto do amor que a uniu a Lucas, acreditando que este iria aceitá-lo filialmente. São as personagens que com ela convivem e o leitor que, desde o início da obra, percebem que a realidade é totalmente diferente. Assim, no primeiro capítulo, o autor desvenda-nos de forma breve e conclusiva um episódio marcante da vida de Lena: “When she was twelve years old her father and her mother died, in a log house of three rooms and a hall, without screens, in a room lighted by a bugswirled kerosene lamp, the naked floor worn smooth as old silver by naked feet.”¹⁹ A morte dos pais no momento em que mais necessitava, ou seja, na transição para a idade adulta, é aliada à ideia de uma certa instabilidade, se atentarmos na breve descrição que é feita da casa da família que transmite uma sensação de algo frágil e susceptível de ser corrompido. Anne Williams a esse

¹⁸ Anne Williams, *Art of Darkness*, p. 11

¹⁹ William Faulkner, *Light in August*, p. 5

respeito esclarece: “The walls of the house both defend it from the outside world (“A man’s home is his castle”) and hides the secrets it thereby creates. The structure embodies the principles of cultural order.”²⁰ Embora inicialmente Lena se demonstre confiante de que ela e Lucas poderiam formar uma família, todo o contexto da obra e os comentários das outras personagens são esclarecedores do contrário e a criança esperada, ao invés de uma bênção é nada mais do que um fardo, como reflecte Armstid: “The woman had now gone on, slowly, with her swelling and unmistakable burden.”²¹

Estabelecendo uma relação entre a pintura e a literatura, Lena tem muito em comum com a figura feminina criada por Gustav Klimt em *Hope I*, 1903 (figura 2), onde surge uma mulher nua ostentando um proeminente ventre em gestação. A nudez e magreza da sua imagem sugerem uma certa fragilidade, associada à condição da mulher desde então até aos nossos dias. No entanto, a abundante cabeleira ruiva cor de fogo, faz transparecer uma inequívoca sensualidade que o leitor também pode deduzir na obra de Faulkner na passagem em que Armstid reflecte que Lena não usava aliança de casamento e na opinião pejorativa do irmão acerca desta: “He called her a whore.”²² Como podemos ver, o nascimento de uma criança é abençoado ou amaldiçoado, dependendo de a mãe ser ou não casada. A este respeito, Anne Williams, na sua obra *Art of Darkness*, comenta: “Giving birth is one female function which society cannot entirely sublimate or deny, though patriarchies have traditionally repressed this truth by strict regulation of the conditions under which women have access to maternity.”²³

Prosseguindo a análise da obra de Klimt, é de particular importância ter em atenção as figuras cadavéricas que contrastam com a figura feminina, o que sugere que o título *Hope I*, seja uma mera ironia do pintor, pois segundo a explicação de Gilles Néret, na sua obra intitulada *Klimt*: “Seguramente tanto o título do quadro, como o próprio corpo, sem pudor, imagem da feminilidade perfeita, é um hino à vida e à carne. Contudo, os elementos que estão em redor desse corpo não são eles também representações da noite e da morte?”²⁴ Tal como a mulher da obra de Klimt, Lena é caracterizada ao longo da narrativa num estado ilusório de graça, de esperança, sendo totalmente alheia ao mal real

20 Anne Williams, *Art of Darkness*, p. 44

21 William Faulkner, *Light in August*, p. 7

22 *Ibidem*, p.6

23 Anne Williams, *Art of Darkness*, p. 128

24 Gilles Néret, *Klimt*, p. 45

que a rodeia, ou seja ao infortúnio de estar só, de ter sido abandonada e da sua busca por Lucas, mantendo-se numa inquietante tranquilidade : “Her face wakes, serene, slow, warms.”²⁵

Também abandonada por Lafe, o pai do filho que espera, Dewey Dell vivencia uma situação muito semelhante, embora reaja de forma oposta a Lena. Como cruamente constatou MacGowan: “You got something in your belly you wish you didn’t have.”²⁶ É essa rejeição que tenta pôr em prática ao planear um aborto. Embora esta palavra não seja pronunciada ao longo da obra, ela é, por diversas vezes, sugerida. Na obra *Angustia*, 1932 (figura 3), do pintor catalão Salvador Dali podemos descobrir pontos convergentes com a situação de Dewey Dell. A figura feminina criada por Dali ajusta-se a esta personagem de Faulkner, não só pelo título da obra que poderia também resumir o estado de espírito de Dewey: “I feel like a wet seed wild in the hot blind earth”²⁷, mas também por outros dados significativos. A figura de Dali, mostra-se nua, a contemplar um céu negro que se aproxima, numa solidão aparente, uma vez que do lado direito uma sombra ameaça aproximar-se. Também Dewey Dell pressente uma sombra que a observa, ou seja, Darl, que conhece e de certo modo invade o terrível segredo da irmã. No corpo representado em “Angustia” há dois aspectos que merecem particular atenção: a perna mutilada e o ventre, formado por rosas. As rosas vermelhas, que na cultura popular são símbolo de amor e paixão, sangram. Esse é de facto o desejo de Dewey Dewell, sangrar através do aborto o ser que traz no ventre. Uma mulher completamente só, abandonada pelo pai do filho que espera e a viver uma situação familiar de extrema decadência e pobreza económica e moral, não estará também mutilada, como a figura de Dali? Como poderá uma mulher, com o estigma de ser mãe solteira, caminhar por entre a sociedade hipócrita da época? Dewey Dell intimamente sabe disso e procura interromper a gravidez.

O sombrio tema do aborto é indiscutivelmente actual e universal e foi tratado de forma magistral pela pintora Paula Rego, que produziu uma série de obras dedicadas a este tema. Nelas assistimos a uma relação pertinente entre a pintura e a literatura, uma vez que a artista se inspirou na obra de Eça de Queirós, *O Crime do Padre Amaro* tendo demonstrado de forma crua , tal como Faulkner, a dificuldade de a mulher saber lidar com

25 *Ibidem*, p. 14

26 William Faulkner, *As I Lay Dying*, p. 231

27 *Ibidem*, p. 58

as consequências indesejadas da sua própria sexualidade. Nos trabalhos, deixados sem título (figura 4, figura 5 e figura 6) encontramos alguns pontos convergentes com as obras de Faulkner, não só pela intenção de Dewey Dell em pôr termo à vida que carrega no ventre, como também pela crítica social que está implícita. Embora em *As I Lay Dying*, o autor sugira que o aborto de Dewey Dell não foi realizado, temos tal como nos quadros de Paula Rego, um retrato do anti-social dentro de uma sociedade repressora (seja esta norte-americana ou portuguesa), onde o mal indesejado resulta da complexidade do indivíduo, que o tenta sempre esconder, uma vez que este não pode ser admitido em sociedade.

Se em *Light in August*, Lena transita de um estado esperançoso e sonhador para a frustração e o desencanto, em *As I Lay Dying*, Dewey Dell manifesta desde o início uma aversão e rejeição do estado em que se encontra. Estas duas personagens constituem assim um exemplo, não da representação de um amor materno ideal, mas da própria relação entre a sexualidade feminina, a dor e a sua própria identidade. Tais elementos encontram-se também presentes no quadro *Birth* (figura 7), da pintora Paula Rego, já anteriormente citada na presente tese. Neste quadro, o filho ou a criança, não surge bem delineado ou marcado, ao invés disso, é apenas um conceito, um símbolo. Esta representação também é visível em Lena e Dewey, pela especificidade das circunstâncias em que são mães, e também pelo facto de que não é conhecido nas obras o nome das crianças, o que sugere uma espécie de reabsorção da identidade destes seres pelo corpo materno, aspecto que também é evidente na obra de Paula Rego, como explica Fiona Bradley em *Paula Rego*: “This is not a privileged mother-love, but rather the link between childbirth and sex, pain and a reassessment of identity.”²⁸

Para além de Lena Grove e Dewey Dell, acedemos nas obras de Faulkner, *The Sound and the Fury*, e *As I Lay Dying* a outros exemplos que ilustram a desventura da maternidade. Encontramos na voz de Addie em *As I Lay Dying*, um pensamento relativo ao nascimento de Cash que traduz o conceito de maternidade, que é aplicável também a outras personagens de *The Sound and the Fury*, como Caroline Compson e Caddy: “When he was born I knew that motherhood was invented by someone who had to have a word for it because the ones that had the children didn’t care whether there is a Word or not.”²⁹

28 Fiona Bradley, *Paula Rego*, p. 43

29 William Faulkner, *As I Lay Dying*, p. 159

Para Addie ou Caroline, ser mãe é um dever como outro e a maternidade é uma palavra semelhante a tantas outras, desprovida de significado, de valor sentimental ou emocional. Poderiam achar-se ambas reflectidas na obra de Picasso *A Mãe e o Filho*, 1921 (figura 8). Se atentarmos na imagem, apercebemo-nos de que a criança está bem aconchegada no colo da mãe e não parece carecer de cuidados. O seu conforto contrasta com o desalento da mãe, com a tristeza do seu olhar. Também Addie e Caroline se destacam por uma maternidade desprovida dos laços que normalmente caracterizam a relação entre a mãe e o filho. Não há um envolvimento íntimo e verdadeiro, mas o cumprimento de um papel, de uma obrigação. Esta falta de cumplicidade que se pode atribuir às personagens referidas anteriormente está também patente na obra de Schiele, *Mãe e Dois filhos* (figura 9). Note-se as faces rosadas das crianças e as cores garridas e alegres do seu vestuário, que contrastam com a palidez e magreza do rosto da mãe, onde são evidentes sinais de tristeza e de angústia enfatizados pelo fundo negro que circunda as três figuras.

Estes sentimentos estão bem presentes em *The Sound and The Fury*. O capítulo “April Sixth 1928” é muito elucidativo em relação à personalidade de Caroline, pois esta faz considerações acerca da maternidade, quando assume: “But it’s my place to suffer for my children, she says. I can bear it.”³⁰ É esta a única função de uma mãe, o sofrimento. Tal transparece tanto na obra de Picasso como na de Schiele e pode ser também aplicada a Addie em *As I Lay Dying*, uma vez que, para Addie, a maternidade é encarada com apatia. É esta mensagem de vazio que nos é também transmitida nas obras dos pintores referidos anteriormente e reforçada pelo título *The Sound and The Fury*, que deriva do discurso de Macbeth acerca da vida, sendo esta igualmente desprovida de significado: “Life's but a walking shadow, a poor player,/that struts and frets his hour upon the stage/And then is heard no more.It is a tale/Told by an idiot, full of sound and fury/Signifying nothing.”³¹

Tanto Addie como Caroline constituem também um exemplo estereotipado da mãe que assume a preferência por um dos seus filhos: Jewel e Jason, respectivamente. Tal não é o mais correcto do ponto de vista moral ou ético. Ao não ser filho de Anse, Addie sente Jewel como se fosse unicamente seu e Jason é, segundo Caroline “a true Bascomb”³². Esta personagem vai ainda mais longe ao confessar que agradece a Deus o facto de, ao ter

30 William Faulkner, *The Sound and Fury*, p. 187

31 William Shakespeare, *Macbeth*, p.101

32 William Faulkner, *The Sound and the Fury*, p. 134

perdido um filho, este ter sido Quentin e não Jason. Faulkner apresenta-nos assim um cenário caracterizado não só pela preferência mas também pela rejeição da mãe em relação aos outros filhos.

Em *Light in August* essa preferência e rejeição verificam-se também de forma semelhante se considerarmos a América a “mãe” de todos os seus cidadãos. Em *Leaves of Grass*, Walt Whitman no seu poema *By Blue Ontario's Shore* dirige-se à Pátria Americana, usando o vocativo e chamando-a de mãe, indaga-se: “America isolated yet embodying all, what it is finally except myself?”³³ Como se deduz no poema de Walt Whitman, qualquer nação, e neste caso mais específico a América, é caracterizada por elementos físicos, o que se traduz num espaço geográfico ou territorial e por elementos espirituais abstractos, ou seja, a comunidade afectiva, sentimental e cultural e tal como as mães de Faulkner, a América revelou-se uma mãe negligente e impotente em proteger e cuidar dos seus filhos.

No seu conhecido discurso de 28 de Agosto de 1963, Martin Luther King idealiza a relação entre os filhos da América, brancos e negros, afirmando que esta deveria ser marcada pela fraternidade. Esse sonho, como o assume Luther King, só se tornaria real com o fim das injustiças sociais e tal poderia ser conseguido através da persistência, da calma e da coragem, nunca através da revolta e da violência. Joe Christmas em *Light in August* é o exemplo que ilustra de forma clara o contrário do que Martin Luther King defendeu. Ainda que se questione: “Just when do men that have different blood in them stop hating one another?”³⁴, Christmas é uma personagem caracterizada pela instabilidade emocional e pela agressividade, marcas que se podem deduzir pela sua orfandade a nível biológico e a nível social, uma vez que a mãe América nunca o aceitou.

Assim, em *Light in August* temos um retrato muito claro dessa incapacidade da América amar os seus filhos por igual. Na obra assistimos a duas realidades sobrepostas: os negros e os brancos e a sua relação hostil desprovida de fraternidade. Este contraste, evidenciado na referida obra de Faulkner está muito bem representado no trabalho fotográfico de Arthur Rothstein (figura 10), onde a austeridade do rosto da mulher branca se opõe à imagem cansada e sofrida da rapariga negra, pobre mas bela. A respeito desta fotografia, James Guimond, na sua obra *American Photography and the American Dream*, comenta: “Our awareness that this girl is beautiful, as well as poor, is enhanced by the

33 Walt Whitman, *Leaves of Grass*, p. 275

34 William Faulkner, *Light in August*. P. 102

contrast between her face and the faded image of the white woman in the newspaper that faces her like a strange, distorted mirror”.³⁵

Como a América, enquanto mãe, não ama os seus filhos do mesmo modo, como poderiam estes conviver como irmãos? Também as personagens de Faulkner, Addie e Caroline ao falharem neste aspecto, ao assumirem preferências por um dos filhos, vão de certo modo implicar que a relação entre eles não seja pacífica e seja marcada por ressentimentos e conflitos.

Se considerarmos a nação americana como a mãe de todos os seus cidadãos, verifica-se que a desventura da maternidade é uma situação comum, não apenas nas obras de Faulkner, como também nas obras de outros autores norte-americanos, cujas ideias se traduzem na falha da América em conduzir os seus filhos, da mesma forma que o apoio das mães presentes nas obras de Faulkner foi insuficiente e medíocre. Na obra *The Fall of America, Poems of These States, 1965-1971*, Allen Ginsberg chama a atenção quanto à decadência dos valores morais do seu país e à sua impotência em proteger e guiar todos os seus filhos. No seu poema, *Ecologue*, denuncia logo de início: “In a thousand years, if there’s history, America’ll be remembered as a nasty little country”.³⁶ A hostilidade deste país centra-se sobretudo no seu papel activo em conflitos armados e nas injustiças sociais. Ao longo do referido poema, o autor é mais explícito: “Broken legs in Vietnam/ Eyes staring at heaven,/ Eyes weeping at earth!/ Millions of bodies in pain!/ Who can live with this consciousness/And not wake frightened at sunrise?”³⁷

Também Kurt Vonnegut em *Slaughterhouse 5*, elabora um retrato sombrio do panorama social e político americano e da sua participação na II Guerra Mundial. O autor, ao atribuir à sua obra o sub-título *The Children’s Crusade, a Duty-Dance with Death* evidencia o percurso dos soldados americanos, a sua juventude e o desamparo a que foram sujeitos por uma nação pouco maternal. Ao longo desta obra, é inúmeras vezes lembrada a fragilidade destes filhos da América, tornados soldados. Quando recorda os episódios de guerra, Billy desabafa com o seu companheiro Bernard O’Hare: “We had been foolish virgins in the war, right in the end of childhood.”³⁸ Apesar de ter sobrevivido à guerra, Billy fica com marcas profundas, o que é percebido indirectamente na canção entoada pelo

35 James Guimond, *American Photography and the American Dream*, p. 6

36 Allan Ginsberg, *The Fall of America, Poems of These States, 1965-1971*, p. 154

37 *Ibidem*, p. 154

38 Kurt Vonnegut, *Slaughterhouse 5*, p. 11

quarteto num evento social: “The load’s too heavy for our poor backs.”³⁹ A América revela-se então uma mãe que, não só despreza os seus filhos na sua fase mais crítica (final da infância), como os traumatiza ao “convidá-los” para uma irrecusável dança com a morte.

Um convite semelhante foi também imposto por Addie, na obra *As I Lay Dying*, quando insiste que deveria ser sepultada em Jefferson e as consequências que daí advêm, ou seja, a difícil passagem pela ponte e o incêndio do celeiro. Estes acontecimentos, embora perigosos, não provocaram a morte física de Anse ou dos filhos, mas trouxeram-lhes consequências profundas. Darl, embora se imponha contra a ideia de fazer a viagem, submete-se a ela porque não tem poder para firmemente a contrariar. Em relação a Darl, Irving Malin na sua obra *William Faulkner: An Interpretation*, conclui: “He is an intellectual in an environment ruled by physical power and decay”.⁴⁰

Neste aspecto, Darl assemelha-se a Billy em *Slaughterhouse 5*. Enquanto Darl resiste às situações mais adversas, sucumbindo à decadência moral da família, Billy deixa-se gravemente afectar pela sociedade americana, desprovida de autênticos valores familiares ou fraternos. Em relação a este aspecto, Thomas F. Martin vai ainda mais longe ao comentar: “Vonnegut portrays a nation that has betrayed its founding principles of democracy, justice and opportunity for all.”⁴¹

A América, enquanto mãe negligente, pode rever-se também na personagem de Faulkner, Caddy, uma vez que ela própria se destitui da sua função de mãe e sujeita a filha Quentin à influência negativa de Jason. Este, em várias passagens da obra recorda a si próprio que Quentin é a sua própria carne e sangue, mas tal não o impede de a desrespeitar, roubando-lhe o cheque enviado pela mãe. Na obra *The Sound and The Fury*, ela surge na narrativa enquanto a irmã de Quentin, Maury/Benjy e Jason, no entanto acaba por assumir uma função materna em relação aos irmãos, uma vez que estes dependem dela, quer seja de forma emocional ou económica, enquanto se distancia da própria filha, Quentin.

Ainda que não se possa considerar Caddy uma mãe exemplar, em termos de acompanhamento e orientação da filha, é o facto de se tornar mãe que determina e condiciona o percurso da família e principalmente dos irmãos. Toda a acção da obra se

³⁹*Ibidem*, p. 109

⁴⁰Irving Malin, *William Faulkner: An Interpretation*, p. 17

⁴¹Thomas F. Marvin, *Kurt Vonnegut: A Critical Companion*, p. 113

centra na sua presença e ausência. A este respeito, na sua obra *Robbing the Mother: Women in Faulkner*, Deborah Clarke é muito clara: “As both presence and absence, Caddy determines the fate of the Compson family.”⁴²

A lição magistral que se depreende da obra de Faulkner e que a que se chega do presente capítulo é a seguinte: o que é fundamental mas extremamente difícil de se atingir é o equilíbrio entre essa ausência e presença, entre a orientação e a autonomia, seja esta a nível biológico, seja ao nível da relação entre a pátria e os cidadãos. Tanto as mães de Faulkner como a América não se realizaram plenamente porque não souberam conjugar os seus interesses e a sua condição com as necessidades dos filhos transmitindo-lhes o verdadeiro espírito da união e da estabilidade.

1.2. A Realidade e a Insanidade

Ao longo dos tempos, a insanidade mental e a loucura surgem associadas à diminuição ou desaparecimento total da faculdade racional orientadora dos actos humanos, tal como explicou Louis A. Sass no início da sua obra *Madness and Modernism – Insanity in the Light of Modern Art, Literature, and Thought*: “Madness is irrationality, a condition involving decline or even disappearance of the role of rational factors in the organization of human conduct and experience: this is the core idea that, in various forms but with few true exceptions, has echoed through the ages.”⁴³ Se a razão e a sensatez são as qualidades essenciais a um ser humano para ser mentalmente são, então a ausência destas é o que classifica as personagens de Faulkner, Maury/Benjy, Darl e Joe Christmas como loucas, uma vez que a sua forma de agir se afasta frequentemente do senso comum.

O capítulo “April Seventh, 1928”, ao ser narrado por Maury/Benjy é abundante em elementos que corroboram a alienação da personagem face a um tempo e espaços concretos, devendo o seu papel na obra ser analisado em função da relação que estabelece com os que o rodeiam. Essa relação é traduzida em termos emocionais e não através da linguagem, factor que também o distingue das outras personagens tidas como mentalmente sãs, como explica Noel Polk na sua obra *Children in the Dark House: Text and Context in*

⁴² Deborah Clarke, *Robbing the Mother: Women in Faulkner*, p. 22

⁴³ Louis A. Sass, *Madness and Modernism – Insanity in the Light of Modern Art, Literature, and Thought*, p. 1

Faulkner: “Benjy, then, exists as much as outside of space as outside of time. He has no language, since language can exist only at pinpointed cruxes where word-sound and referent become one by mutual agreement between gender and receiver.”⁴⁴

No entanto, apesar desta falta de interacção linguística e racional, é Benjy o único que se apercebe da mudança de Caddy, após esta ter perdido a virgindade. Benjy associa o estado de pureza da irmã ao odor das árvores: “Caddy smelled like trees in the rain”⁴⁵ do mesmo modo que pressente a doença, a decadência e a morte através do olfacto, como o próprio assume: “I could smell the sickness”⁴⁶. Percebemos através desta secção que as memórias de Maury/Benjy são fiáveis em termos de registo e percepção dos acontecimentos. Apesar de serem apresentadas de uma forma aliatória e descoordenada, tal remete-nos para a personalidade do irmão “retardado” de Caddy.

Em *Future, Present, Ethics and/as Science Fiction*, Michael Pinsky defende que: “Personality is unified by a grounded system of memory.”⁴⁷ Se reflectirmos nesta afirmação, é compreensível a ligação que se estabelece entre a personalidade desequilibrada de Maury/Benjy e as memórias que ele nos apresenta, sendo estas nomeadamente relacionadas com a família, principalmente com Caddy, a sua presença maternal e protectora e mais tarde a sua ausência, o seu despertar para a sexualidade, que é um preâmbulo para o declínio e a decadência dos Compson.

Também Darl em *As I Lay Dying* é o único que ao pressentir a decadência, neste caso física, materializada pelo corpo em decomposição da falecida mãe, se deixa afectar profundamente. O acto de Darl incendiar o celeiro não deve ser visto como o resultado de loucura, mas de sentimentos mais elevados. Foi o amor extremo pela mãe que fez com que tentasse evitar a todo o custo a humilhação causada pela repugnância que o seu corpo em decomposição causava. Embora esta personagem se tenha demonstrado genuína para a família, acaba por ser traída por esta da forma mais cruel, pois é desprezada e marginalizada. O último monólogo de Darl reflecte a perda da sua identidade, causada pelo trauma, referindo-se a ele próprio na terceira pessoa: “Darl is our brother, our brother Darl. Our brother Darl in a cage in Jackson where, his grimed hands lying in the quiet

44 Noel Polk, *Children in the Dark House: Text and Context in Faulkner*, p. 102

45 William Faulkner, *The Sound and the Fury*, p. 14

46 *Ibidem*, p.50

47 Michael Pinsky, *Future, Present, Ethics and/as Science Fiction*, p. 44

interstices, looking out he foams.”⁴⁸

Este é um claro exemplo de como a percepção da realidade e o sentimento de revolta e de injustiça afectaram esta personagem. Apesar de ter marcas de loucura, Darl continua a ter uma percepção mais definida da realidade do que os outros membros da família, uma vez que todos seguem o seu percurso absorvidos nos seus problemas, ignorando-o. Apenas Cash faz uma reflexão que se torna fundamental: “But I ain't so sho that ere a man has the right to say what is crazy and what ain't. It's like there was a fellow in every man that's done a-past the sanity or the insanity, that watches the sane and the insane doings of that man with the same horror and the same astonishment.”⁴⁹ Através deste excerto, torna-se claro que a barreira entre a loucura e a sanidade é muito ténue e condicionada por convencionalismos ditados pelo que é socialmente aceitável.

Da mesma forma, na obra *Light in August*, Joe Christmas comete actos de loucura e violência ditados pela percepção de que nas suas veias corre sangue branco e negro. Tal como Darl e Benjy, Joe carece de referências a nível familiar com as quais comungue e se identifique, daí a sua crise de identidade. Ao contrário das outras personagens, as relações de Joe não são estabelecidas a nível familiar, embora sejam igualmente pautadas por erupções de loucura e violência.

Logo no orfanato, Christmas é hostilizado por Miss Atkins quando este presencia o seu envolvimento sexual com o médico se refere a ele como louco: “I think he is crazy.”⁵⁰ Apesar de ser só uma criança de cinco anos e não ter uma ideia exacta do que representava o envolvimento da dietista com o médico, é o ter assistido, embora acidentalmente, a esse acontecimento, que vai determinar os actos mais significativos no percurso desta personagem: a saída abrupta do orfanato, o posterior assassinato de McEachern, o seu pai adoptivo e, de uma forma geral, a forma como se relaciona com as mulheres. Todos estes laços são marcados pela irracionalidade e pela loucura associada também a uma identidade ambígua. De forma mais ou menos evidente, tal também acontece com Maury/Benjy de *As I Lay Dying* e Darl de *The Sound and The Fury*.

Se esta relação entre a identidade e a insanidade se traduz em Maury/Benjy por uma limitação das capacidades racionais e a posterior alteração do seu nome como forma de tentar suprimir a consciência familiar do seu estado demente, em Darl encontramos o

48 William Faulkner, *As I Lay Dying*, p. 242

49 *Ibidem*, p. 226

50 William Faulkner, *Light in August*, p. 57

oposto, uma vez que ao longo da obra percebemos que age com ponderação, pois segundo Cora Tull: “Except Darl. It was the sweetest thing I ever saw.”⁵¹. É um único acto de desespero que, incompreendido e julgado pela família, vai determinar o seu destino. Ao incendiar o celeiro, Darl vai, de certo modo, renunciar à identidade da família ao mesmo tempo que se distancia destes, culminando o seu percurso em solidão e loucura.

Em Joe Christmas é também posta em evidência, de forma muito veemente esta relação, nem sempre antagónica, entre a identidade e a insanidade. Ao longo da obra, percebemos esta personagem como totalmente desprovida de referências familiares e, o que é ainda mais grave, de elementos que o ajudem a compreender a sua origem. No final do Capítulo 11, esta personagem admite que desconhece quem são os seus pais, embora tenha a certeza que sangue negro lhe corre nas veias. Esta identidade ambígua, evidenciada também pelo seu próprio nome, é responsável pelos actos de loucura que dão sempre origem a situações de violência, principalmente contra as mulheres.

Também na mesma obra, o Reverendo Hightower é mais um exemplo de uma carência dos elementos necessários à construção de uma identidade sólida face a uma realidade absurda. Obcecado com o passado da família durante a Guerra Civil, Hightower orientou a sua vida em função disso e quase no final da obra, confessa que viveu com fantasmas: “They were the house he dwelled within them, within their dark and allembreaching and patient aftermath of physical betrayal.”⁵²

Qualquer uma das personagens anteriormente referidas desenvolve o seu percurso de forma isolada das outras personagens, embora se chegue à conclusão de que a sua insanidade ou loucura é simplesmente uma sensibilidade e um poder de reacção muito mais apurado do que o das restantes personagens, tal como afirmou Linda Bayer-Berenbaum em *The Gothic Imagination*: “Madness is often portrayed as a highly developed sensitivity to a reality that normal people are too dull to perceive”⁵³. É esta sensibilidade e percepção altamente desenvolvida que provoca uma rejeição, repulsa e desconexão das personagens em relação ao mundo exterior. Elas, libertam-se da negatividade que este transmite, através de actos mais ou menos violentos. Sendo os mesmos incompreendidos pela sociedade, são interpretados, não como um efeito ou reacção catárquica, mas como atitudes criminosas ou loucas, esquecendo-se de que é a

⁵¹William Faulkner, *As I Lay Dying*, p. 20

⁵²William Faulkner, *Light in August*, p. 191

⁵³ Linda Bayer- Berenbaum, *The Gothic Imagination*, p. 38

própria realidade e, no caso das personagens de Faulkner, a debilidade ou inexistência do apoio familiar, que provoca esse efeito ou reacção, como comentou Wolfgang Kayser na sua obra, *The Grottesque*: “We are unable to orient ourselves in the alienated world, because it is absurd.”⁵⁴

1.3. *The Sins of The Fathers*: Religião e Maldição, Sexualidade e Promiscuidade

Nas obras de Faulkner, a noção de pecado assume uma dimensão ambígua, relativa e humana, sendo que as personagens mais marcadas por vínculos religiosos são frequentemente ridicularizadas. Na obra *As I Lay Dying*, a moribunda Addie faz uma consideração muito lúcida e pertinente acerca do pecado ao concluir que esta palavra é como o vestuário que usamos perante o mundo e, tal como o amor ou o medo, são apenas palavras, sons. Addie, opõe-se na obra, de forma veemente a Cora Tull e a Whitfield, cujas ideias acerca do pecado e da salvação são marcadas pela hipocrisia e o descrédito.

Cora Tull, que sempre pautou a sua forma de agir por preceitos religiosos, tece críticas à vida familiar de Addie, no entanto os seus conceitos de fé, pecado e salvação são vazios e desprovidos de lógica e coerência. Tal também acontece com Whitfield que, ao contrário de Addie, não assume o seu pecado perante o mundo. Após reclamar ter lutado com o demónio e ter vencido, decidindo por isso contar a verdade acerca da sua relação com Addie, logo se arrepende assim que descobre que esta já faleceu. Enquanto Addie, no seu monólogo admite os seus pecados, revelando uma vida interior tenebrosa mas honesta, Cora e Whitfield orientam a sua acção por valores éticos decadentes e hipócritas.

Há alguns pontos semelhantes entre o relacionamento destas personagens e o amor proibido entre Hester Prynne e o Reverendo Dimes, retratado por Nathaniel Hawthorne em *The Scarlet Letter*. Ambos Whitfield e Dimes, enquanto homens de Deus, sucumbiram à tentação de um relacionamento carnal e, resultante deste nasceram duas crianças: Jewel e Pearl. Sendo ambas extremamente amadas pela mãe, suportam o estigma social de serem crianças ilegítimas. Este facto é muito claro se atentarmos nos pensamentos de Hester em

⁵⁴ Wolfgang Kayser, *The Grottesque*, p. 185

relação à sua filha: “ God, as a different consequence of the sin which man thus punished, had given her a lovely child, whose place was on that same dishonored bosom, to connect her parent forever with the race and descent of mortals, and to finally a blessed soul in heaven.”⁵⁵

Ainda que a rejeição seja mais evidente na obra de Hawthorne, há aqui uma contradição entre o que é aceitável em termos religiosos e sociais e a faceta real e humana do indivíduo,: “ Mother and daughter stood together in the same circle of seclusion from human society”⁵⁶, em Faulkner essa rejeição é mais subtil, uma vez que é sugerida pelo autor através da caracterização indirecta das personagens. O pecado tal como é concebido em termos religiosos e sociais, principalmente aquele que é cometido por gerações anteriores, paira sobre as gerações seguintes, amaldiçoando-as. Segundo as considerações religiosas, o pecado mais marcante é aquele associado à sexualidade, apresentando a obra de Faulkner vários exemplos válidos.

Em *As I Lay Dying*, Addie e a sua filha Dewey Dell e Caddy em *The Sound and The Fury* sucubem ao apelo de uma relação carnal, da qual resultam descendentes. Tendo Jewel resultado de uma infidelidade, sendo o filho que Dewey traz no ventre o fruto de uma relação fugaz e Quentin não conhece o pai, todas estas personagens têm em comum o mesmo pecado: o acto sexual, que ao ser praticado fora dos vínculos matrimoniais, é classificado de promíscuo e passível de ser recriminado. Também em *Light in August*, as personagens Bobbie Allen, Lena, Milly Hines, Joanna Burden e Miss Atkins têm relações muito marcadas pela sexualidade, o que mais do que criticado, é absolutamente condenável. Em *Carrie* de Stephen King, encontramos um comentário de Margaret White que traduz de forma muito veemente esta relação amaldiçoada entre a mulher e a sua própria sexualidade, abordada sob um ponto de vista religioso: “ And Eve was weak and loosed the raven on the world, Momma continued, and the raven was called Sin and the first Sin was Intercourse. And the Lord visited Eve with a Curse, and the Curse was the Curse of the Blood.”⁵⁷

Esta maldição do sangue é uma metáfora intimamente relacionada com o corpo feminino, isto se tivermos em atenção a menstruação e o parto, mas não só. É uma maldição que une os que são da mesma carne e sangue. Em *The Sound and the Fury* temos

⁵⁵ Nathaniel Hawthorne., *The Scarlet Letter*. p. 75

⁵⁶ *Ibidem*, p. 80

⁵⁷ Stephen King, *Carrie*, p. 24

esta ideia muito presente, uma vez que é recordado a Jason, no capítulo “April Sixth 1928” que Quentin, é sangue do seu sangue: “Remember she's your own flesh and blood.”⁵⁸

Igualmente relacionados por laços de sangue estão os irmãos Caddy e Quentin. A sua relação incestuosa dá origem à morte. É essa transgressão moral associada a uma inversão de papéis sociais que dita o suicídio de Quentin, como explica Harold Bloom em *William Faulkner's The Sound and The Fury*: “In Quentin's world young men lose their virginity as soon as possible, but their sisters keep their virginity until they are married. The reversal of this situation in the case of Quentin and Candace makes Quentin think that his sister has assumed the masculine and he has assumed the feminine role.”⁵⁹

Em conformidade com esta concepção de pecado, incesto e morte está a abordagem de John Milton ao tema. Na sua obra *Paradise Lost*, a advertência de Rafael a Adão é muito clara porque o seu amor por Eva é muito marcado pelo desejo sexual, o responsável pela insensatez. A Morte ao resultar de uma relação incestuosa entre o Demónio e o Pecado, filha deste, enquadra-se na relação entre os irmãos Quentin e Caddy, se tivermos em conta o fascínio que Caddy exerce sobre o irmão e a impotência deste em enfrentar e superar a ideia promíscua do incesto, optando pelo suicídio. Vejamos que, quando Quentin confessa ao pai o seu acto incestuoso, este acaba por considerar a promiscuidade como algo natural e por isso inevitável, uma vez que classifica a pureza e castidade como estados contrários à natureza humana: “Purity is a negative state and therefore contrary to nature.”⁶⁰

Religiosamente amaldiçoada, esta relação entre a sexualidade e a morte é muito característica na literatura gótica, como referiu Linda Bayer-Berenbaum em *The Gothic Imagination*: “Gothic literature is characterized by an intricate interplay between eros and thanatos, to which the confrontation with pain serves as catalyst.”⁶¹ Nessa relação incestuosa, Quentin, tal como outras personagens de Faulkner, não conseguiu controlar os seus impulsos mais negros, uma vez que nasceram com ele e foram-se expandindo no seio de uma família moralmente decadente que não os soube suprimir ou conter. O mesmo se verifica em *Light in August*. A personagem Joe Christmas, de trinta e três anos, assume no capítulo 11 que desconhece quem seriam os seus pais, vivendo uma vida de certo modo

58 William Faulkner, *The Sound and the Fury*, p. 154

59 Harold Bloom, *William Faulkner's The Sound and The Fury*, p. 11

60 William Faulkner, *The Sound and the Fury*, p. 97

61 Linda Bayer-Berenbaum, *The Gothic Imagination*, p. 38

nômade e mantendo uma relação com a prostituta Bobbie Allen. Estes são pontos coincidentes entre esta personagem e Jesus Cristo, que surgem reforçados se atentarmos também no seu invulgar nome de “Christmas”.

Desta forma, Faulkner critica implicitamente a religião cristã, associando-a subtilmente à violência e promiscuidade através desta personagem. Na focalização interna seguinte torna-se muito clara a associação entre Christmas e a promiscuidade, sinónima do pecado que é transmitido de pais para filhos: “He ought to stay away from bitches. He can't help himself. He was born too close to one.”⁶² Em concordância com este aspecto, parece-me pertinente observar atentamente a obra de Marx Ernst, *The Virgin spanking the Infant Jesus in front of three witnesses*, 1926 (figura 11). Nesta obra, o manto azul da Virgem cai, revelando um sensual vestido vermelho que evidencia as formas femininas do seu corpo, transmitindo uma imagem inequivocamente erótica. Ao contrário da comum etérea imagem da Virgem Maria, com traços de delicadeza e inocência, que acolhe o seu filho Jesus, o pintor retrata-a de outra forma: como uma mãe que não deixa de ser mulher e que, sem sublimar os seus impulsos, castiga violentamente o seu filho, enquanto as testemunhas assistem indiferentes.

Ernst, tal como Faulkner em *As I Lay Dying*, *The Sound and the Fury* e *Light in August*, inova e transgride com uma mensagem inequívoca de religião maldita, vazia e desprovida de conteúdo. Personagens como Cora Tull, Whitfield, Hightower e Dilsey ilustram de forma veemente a incapacidade e impotência da doutrina ou família cristã em orientar os seus filhos, também Bruegel na pintura *A Parábola de Cegos*, 1568 (figura 12), em que um cego tenta guiar os outros, o esforço das personagens atrás referidas é em vão, inútil porque não conseguem “ver” o que há para lá das suas limitações. Como explica Rose-Marie e Rainer Haigen em *Bruegel, A Obra de Pintura*: “Este quadro intitula-se A Parábola dos Cegos, referindo-se à parábola de Cristo dirigida aos Fariseus: se um cego guia outro cego, os dois caem num buraco.”⁶³

Tal como os cegos de Bruegel, as personagens de Faulkner marcadamente religiosas tentam, no caminho do bem, ser justos, no entanto a sua limitação é evidente e não constituem influência para as restantes que optam pelo incerto, pelo desconhecido. Acerca da limitação humana, Italo Calvino comentou em *Ponto Final, Escritos sobre a*

⁶²William Faulkner, *Light in August*, p. 89

⁶³Rose Marie e Rainer Hagen, *Bruegel, A Obra de Pintura*, p. 81

Literatura e a Sociedade: “Os raros homens justos: limitados e justos, justos enquanto limitados: como dizemos nós que não ousamos pretender ser justos mas nos esforçamos por não sermos limitados, nós já tão identificados com o nosso incerto estado que não queremos trocá-lo por nenhum outro.”⁶⁴

⁶⁴Italo Calvino, *Ponto Final, Escritos sobre Literatura e Sociedade*, p. 129

2. THOMAS HARRIS: EFEITOS NEGATIVOS PROVOCADOS PELOS TRAUMAS FAMILIARES EM *RED DRAGON*, *THE SILENCE OF THE LAMBS* E *HANNIBAL RISING*.

Nas obras de Thomas Harris, é magistral e inequívoco o papel da infância e da família na formação da personalidade do indivíduo e consequentemente nos seus actos. Está subjacente, nas personagens principais, uma ideia de trauma passado e posterior transfiguração e isolamento do indivíduo. Nos anos 80, com a ajuda do agente reformado do FBI Robert Ressler, o autor acede aos processos de *serial killers* tais como Edmund Kemper, Richard Chase e Ed Guein e inspira-se nestes para a configuração de Hannibal Lecter, Francis Dolarhyde e Buffalo Bill. Segundo Stephen J. Giannangelo, em *The Psychopatology of Serial Murder: A Theory of Violence*, a infância é crucial para a revelação do lado obscuro da sua personalidade. A este respeito, o autor anteriormente citado refere: “Childhood is when these killers develop their obsessive and distorted view of their own identities and their ever increasing need for control”⁶⁵ As obras de Harris, *The Silence of the Lambs*, *Red Dragon* e *Hannibal Rising* não só estão em conformidade com esta afirmação como também vão enfatizar a influência no indivíduo de uma orientação familiar deficiente ou inexistente na formação do indivíduo.

O referido autor, como qualquer outro autor gótico contemporâneo, não é declarativo. Ao invés, representa os aspectos terríveis da existência humana, a sua fraqueza e mediocridade, num sentido catártico. Como nada se limita ao que é literalmente dito, a significação da obra será analisada mediante alguns aspectos que considero fundamentais, tendo em conta a temática principal da presente tese.

2.1. Angústia e Identidade

O teólogo e psicoterapeuta Eugen Drewermann apresenta uma ideia muito clara acerca da angústia, do mal e da identidade, a qual me parece adequada para introduzir o

⁶⁵ Stephen J. Giannangelo, *The Psychopatology of Serial Murder: A Theory of Violence*, p. 27

presente subcapítulo:

À superfície, não é certamente fácil perceber que a raiz do mal é a angústia. Na maior parte das vezes mesmo, só a psicanálise (ou um profundo poder de compreensão humana) permite revelá-la como factor decisivo causador de deformações psíquicas e processos de desenvolvimento doentios que, em certas circunstâncias, se manifestam numa determinada acção criminal. Mas um olhar mais atento permitirá encontrá-la sempre, não só na transgressão accidental de uma determinada norma neste ou naquele aspecto, mas onde o mal que alguém faz resulta de toda a sua personalidade e é a expressão do seu ser. O caminho entre a angústia original e a acção final concreta pode ser muito sinuoso, mas todo o mal que caracteriza na essência aquele que o executa acaba sempre por se poder atribuir à angústia.⁶⁶

Esse é um ponto em comum que liga personagens que à partida são opostas. Buffalo Bill, Clarice Starling, Francis Dolarhyde, Will Graham e o próprio Hannibal Lecter são descritos como alguém que anda numa busca constante. Em todas as obras de Harris, isto parece bastante evidente. Há uma caracterização indirecta destas personagens, embora esta se apresente de uma forma dúbia, incompleta e imprecisa. Enquanto Clarice tenta atingir a realização pessoal através da captura de Buffalo Bill, porque acha que se conseguir salvar a vida de Catherine Martin, consegue *silenciar os cordeiros*, ainda que seja momentaneamente, como comentou Lecter em *The Silence of the Lambs*. O resgate de Martin representa o cessar da angústia de Starling, uma vez que a agente assume a dor e angústia de todas as vítimas, como se estas sensações fossem as suas próprias.

Porque a dor e angústia lhe parecem tão próximas, Clarice tenta de todos os modos proteger as vítimas. Como não há proximidade maior do que aquela traduzida pelos laços fraternos, a agente refere-se a Kimberly, uma das vítimas de Buffalo Bill, como *Kimberly her sister*⁶⁷. Esta ideia é reforçada se atentarmos nos pensamentos de Starling, em relação a outra vítima do *serial killer*: “She wondered if Catherine tried to please her father when she was little. She wondered what Catherine was doing when they came and told her that her father was dead, of a heart attack at forty-two. Starling was positive Catherine missed him. Missing your father, the common wound, made Starling feel more close to this woman.”⁶⁸ No contexto educativo e social, apesar das diferenças abismais que separam estas duas personagens, há um momento de dor e angústia que é comum, que as une e que vai, inequivocamente, marcar a identidade destas personagens: a morte do pai.

Clarice confessa a Hannibal Lecter que essa foi a pior recordação da sua infância.

⁶⁶Eugen Drewermann, *A Angústia e a Culpa*, p. 146

⁶⁷Thomas Harris, *The Silence of the Lambs*, p. 334

⁶⁸*Ibidem*, p. 238

Nas obras de Harris em estudo, a morte ou desaparecimento abrupto de entes familiares marca e transforma de forma indelével a personalidade e a própria identidade das personagens. Em *The Silence of The Lambs*, temos breves retratos da difícil infância de Clarice e da humanidade quase divina desta personagem, uma vez que reúne o amor, espírito de sacrifício, compaixão e piedade. Ela é a imagem suprema do Bem, tal como a descreveu William Blake no seu poema *The Divine Image*: “And all must love the human form/ In heathen, turk or jew/ Where Mercy, Love & Pity dwell/ There God is dwelling too.”⁶⁹

No lado do Bem, Clarice e Graham vão assim contrapor-se a Buffalo Bill, Francis Dolarhyde e Hannibal Lecter. Contudo, na obra *Red Dragon* são parcas as referências à infância de Graham embora estas deixem entrever igualmente grandes momentos de sofrimento, pois o autor, referindo-se ao pai de Graham, esclarece: “He died five months later, when Willy was six”.⁷⁰ As personagens Graham e Clarice são a prova de que, apesar dos momentos traumáticos, o ser humano detém a capacidade de superá-los e construir uma identidade em comunhão com a comunidade ou sociedade que o rodeia, tal como defende Stephen J. Giannangelo em *The Psychopathology of Serial Murder: A Theory of Violence*: “The temptation is great to consider a person’s history of violence as the main precursor to further violence. However, not every child that is abused becomes a serial killer, just as not every child who is abused develops a multiple personality.”⁷¹

A reforçar esta teoria, encontramos também o comentário de Kendall R. Philips, em *Projected Fears: Horror Films and American Culture*: “Finally, and perhaps most importantly, Starling and Bill both are portrayed, at least at times, as victims of a brutal, insensitive society, and it is this abusive society that places them on their collision course.”⁷² Enquanto Clarice constrói uma identidade baseada no controlo de traumas familiares, concentrando toda a sua forma de agir na aceitação e cooperação com a sociedade, embora esta lhe tenha sido por vezes hostil, as personagens Hannibal Lecter, Jame Gumb e Francis Dolarhyde pensam e agem de um modo totalmente oposto. O mal interior presente em cada uma destas personagens deriva de um confronto com algo exterior que não conseguem controlar (o meio familiar e social disfuncional) e é isso que

69 William Blake, *Selected Poems*, p. 18

70 Thomas Harris, *Red Dragon*, p. 155

71 Giannangelo, Stephen J. *The Psychopathology of serial Murder: A Theory of Violence*, p. 23

72 R. Kendall Philips, *Projected Fears: Horror Films and American Culture*, p. 154

vai influenciar a forma como percebem o real e constroem a sua identidade.

Apesar destas divergências, ao atentarmos na relação de Hannibal Lecter e de Clarice Starling, percebemos que estas personagens têm mais em comum do que possa parecer, já que ambas estão presas à memória do passado de uma infância dolorosa. É significativo o facto de Hannibal ajudar Clarice em troca de algo: “In return of information about Buffalo Bill demands that Starling tell him her nightmares, her most awful memories of childhood, her darkest fears.”⁷³ Para Clarice se libertar, resgatar Catherine e assim atingir a paz vai ter de trazer à superfície as recordações tenebrosas que a oprimem. Se para a agente, a única forma de catarse é combater o mal, evitando mais assassinios e assim silenciar os cordeiros, para Hannibal Lecter (e para os outros *serial killers* das obras de Harris), o momento crucial de libertação e construção de identidade coincide com o assassinio.

Buffalo Bill constrói essa identidade através do crime, ou seja, do acto de matar, como explica Kendall R. Philips na sua obra *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*: “To him murder becomes a mean of transformation. Systematically abused as a child, Bill, in contrast to Starling, seeks an identity in the absence of community.”⁷⁴ Este acto serve um único propósito para esta personagem: a transformação. A própria mutação constitui uma obsessão para ele: “Gumb became obsessed with moths and butterflies and the changes they go through.”⁷⁵ A larva que dá origem a uma bela borboleta é a metáfora por excelência de que tudo é possível, o feio sofre uma metamorfose e transforma-se em belo. Essa beleza e perfeição para Buffalo Bill está centrada na figura materna pois ele anseia, através da pele das suas vítimas, assumir a identidade da sua mãe, que desde cedo o abandonou. Enquanto prepara a sua “indumentária”, comenta: “Mommy’s gonna be so beautiful!”⁷⁶

Esse é um aspecto muito importante e que considero ter sido negligenciado na transposição da obra *The Silence of the Lambs* para o cinema, autoria do realizador Jonathan Demme, uma vez que, no filme é-nos transmitida a ideia de que Jame Gumb é uma personagem alucinada, a tocar o limite da aberração. Na obra de Harris temos uma alusão que vai justificar a identidade criminosa de Buffalo Bill. Ainda que, ao longo da

73 Judith. Halberstam, *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, p. 164

74 PhKendall R. Philips, *Projected Fears: Horror Films and American Culture*, p. 156

75 Thomas Harris, *The Silence of the Lambs*, p. 412

76 *Ibidem*, p. 330

obra tenhamos alguns excertos que indicam a infância conturbada da personagem, desde o alcoolismo e abandono da mãe, até à sua passagem por lares de acolhimento e ao assassinato dos avós pelo próprio, é quase no final de *The Silence of the Lambs* que se torna mais evidente a posição do autor: “ At last two scholarly journals explained that this unhappy childhood was the reason he killed women in his basement for their skins. The words crazy and evil do not appear in either article.”⁷⁷

À semelhança de Jame Gumb/Buffalo Bill que construiu a sua identidade numa base de dor, escolhendo o caminho do crime, o mesmo se pode dizer de Francis Dolarhyde. Indesejado e rejeitado pela própria mãe logo desde o seu nascimento, é criado pela avó com uma rigidez e severidade extrema. Dolarhyde deixa-se dominar completamente, tanto pela figura austera da avó como pelo mítico dragão vermelho, assumindo a identidade quer de um, quer de outro. Esta fusão imaginária ou platónica de Francis na figura da avó materna e do dragão assemelha-se a outra bem mais real (ainda que de forma tentada): a de Gumb e a figura materna. Tal remete-nos para um conceito muito importante no gótico: o grotesco, uma vez que este vai unir esferas que são aparentemente consideradas incompatíveis, como por exemplo a fragmentação da própria identidade do indivíduo. Tal desintegração coincide e deriva também da instabilidade do mundo exterior e da impotência da família em orientá-lo e protegê-lo. O autor Wolfgang Kayser na sua obra *The Grottesque in Art and Literature* reflecte acerca da definição do termo fazendo referência a estas características: “ To be sure, many of the essential ingredients of the grotesque – the mixture of heterogeneous elements, the confusion, the fantastic quality, and even a kind of alienation of the world – may be found, however vaguely defined, in Schlegel’s *Gesprach*. But one aspect is definitely lacking: the abysmal quality, the insecurity, the terror inspired by the desintegration of the world.”⁷⁸

Como já foi referido anteriormente, devido a esta incapacidade ou dificuldade de orientação, o indivíduo e as personagens de Harris em particular, procuram construir a sua identidade fora da esfera familiar. Este aspecto encontra-se subtilmente evidenciado no início do capítulo 32 da obra *Red Dragon* onde existe uma informação crucial que foi desprezada na obra cinematográfica homónima de Brett Ratner. Apesar da constatação de que as famílias de Chicago oscilavam entre a tensão e o medo, uma vez que tudo indicava

⁷⁷ *Ibidem*, p. 411

⁷⁸ Wolfgang. Kayser, *The Grottesque*, p. 51, 52

que *Tooth Fairy* voltaria a matar, o ambiente era composto, segundo o autor, por dois elementos que à primeira vista pareciam opostos: "Fascination and Horror."⁷⁹

Essa sensação mista, traduzia-se em medo e euforia, manifestando-se num aumento significativo das audiências dos filmes de terror e no fabrico e venda de t-shirts com a mensagem irónica: "The Red Dragon is a One-Night Stand"⁸⁰. Este excerto constitui um exemplo de como o feio, o abominável e o moralmente repulsivo pode ser atractivo, o que nos remete para o conceito de Sublime, tal como o teorizou Burke no século XVIII. A ideia subjacente no capítulo vai de encontro à explicação de Anne Williams em *Art of Darkness*: "Anything that threatens our existence is capable of evoking terror and hence the sublime".⁸¹ Embora exista ameaça e terror, a população sente um misto de fascínio e exaltação pelo que me parece pertinente referir a reflexão feita por Umberto Eco em *História da Beleza*, a qual considero uma resposta adequada à reacção das famílias de Chicago: "Burke afirma que não é capaz de explicar as verdadeiras causas do Sublime e do Belo, mas, de facto, a pergunta que faz a si mesmo é: como é que o terror pode ser deleitável? E a sua resposta: quando não está demasiado perto."⁸²

Esta atracção pelo terrível representada nas obras de Thomas Harris remete-nos não só para a ideia de que este autor rejeita certos contextos ilusórios de beleza mas também afirma a sua intenção de ser fiel ao real e por isso inevitavelmente ao feio e repulsivo. É sem dúvida no real que o autor se baseia, o que é absolutamente legítimo, como reflectiu a este respeito Martin Heidegger em *A Origem da Obra de Arte*: "A origem da obra de arte é a arte. Mas o que é a arte? A arte é real na obra de arte. Por isso, procuramos, antes de mais a realidade da obra."⁸³ Um exemplo que valida a teoria de que a arte é indissociada do real e da identidade do artista é a passagem de *Hannibal Rising*, no final do capítulo 20, em que o jovem Hannibal Lecter movido por algo inconsciente, perde a noção do que está a concretizar: "Toward dawn he stopped forcing; he quit pushing, and simply watched what his hand revealed to him."⁸⁴

O desenho revelador é simplesmente o prenúncio do primeiro acto cruel de Hannibal: o assassinato de Paul Momund, o talhante. Verificamos assim como o mesmo

79 Thomas Harris, *Red Dragon*, p. 286

80 *Ibidem*, p. 286

81 Anne Williams, *Art of Darkness*, p. 76

82 Umberto Eco, *História da Beleza*, p. 291

83 Martin, Heidegger, *A Origem da Obra de Arte*, p. 30

84 Thomas Harris, *Hannibal Rising*, p. 118

processo pode ser em simultâneo criativo e destrutivo. A angústia e o ódio de Hannibal que se vai concretizar no seu primeiro crime é decisivo porque ele, tal como os outros *serial killers* de Harris, não sente remorsos ou arrependimento, não há uma reflexão ou análise do crime e das suas consequências, mas sim a construção da identidade da personagem a partir desse acto sangrento, repetindo-o ao longo do seu percurso. O acto de matar é para esta personagem uma fuga dos fantasmas do passado que frequentemente o visitam em sonhos.

Os fantasmas que atormentam os psicopatas de Harris são também a força invisível que os impulsiona a cometer actos ilícitos que, como constatamos, provocam na sociedade, piedade e terror. Esses sentimentos obscuros são, sem dúvida, caracterizadores da identidade de uma nação, como afirma Jody M. Roy em *Love to Hate: America's Obsession with Hatred and Violence*: “Americans, in particular, developed a fascination with both and imagined stories about serial killers.”⁸⁵ A América tem, infelizmente, na sua história um exemplo muito semelhante de como o assassinio aterroriza e fascina. Esse exemplo corresponde a um nome: Charles Mason.

Considerando que Charles Mason fundou uma comunidade que propunha escapar às convulsões sociais e políticas de um país onde mais do que nunca tudo era questionado, levou os seus seguidores a cometer actos hediondos que chocaram a população norte-americana: o assassinio da actriz Sharon Tate, esposa do realizador Roman Polanski e quatro amigos do casal, na noite do dia nove de Agosto de 1968, assim como o assassinio do casal Rosemary e Leno Labianca, na noite seguinte. Após as primeiras e naturais impressões de choque e revolta contra o acto em si, Mason e os seus seguidores depressa se tornaram um ícone da cultura popular, influenciando outros artistas sobejamente conhecidos no meio musical norte-americano, tais como os Guns n' Roses e Marilyn Mason.

À semelhança da personagem *Tooth Fairy*, Mason cativou a comunicação social norte-americana, o que constitui uma prova irrefutável de como os valores sociais e éticos que deveriam ter sido inculcados no seio familiar e social estavam decadentes. Apesar da angústia subjacente e da rejeição dos crimes, eles são banalizados e até apreciados, isto porque a formação moral do indivíduo carece de verdadeiras referências que o ajudem a construir a sua identidade enquanto ser humano e cidadão. Não foi ao acaso que a comunidade criada por Mason, facilmente confundida com qualquer outra comunidade

⁸⁵ Jody M. Roy, *Love to Hate: America's Obsession with Hatred and Violence*, p. 90

hippie comum na época, se apelidava de *Mason Family*. Tal como o verdadeiro suporte de uma família, o seu líder procurava dar apoio moral aos seus membros, cuja família biológica era (e não por mera coincidência) disfuncional.

Tal como a realidade familiar de Hannibal Lecter, Francis Dolarhyde e Jame Gumb, também os núcleos familiares dos envolvidos no famoso caso Tate-LaBianca, (Linda Kasabian, Tex Watson, Susan Atkins, Patricia Krenwinkel, Leslie Van Houten, Tex Watson e o próprio Charles Mason), são impotentes, incapacitados de compreender ou orientar. Então a forma de superar essa angústia subjacente é construir a identidade em algo alternativo: o crime e a morte.

2.2. A Inocência e a Experiência

Segundo William Blake, a inocência e a experiência são os dois estados contrários da alma humana. As obras de Thomas Harris, *The Silence of The Lambs*, *Red Dragon* e *Hannibal Rising*, vão ao encontro deste conceito de Blake. A inocência, correspondendo à infância, é indubitavelmente moldada pelas relações familiares que se estabelecem.

Em *The Silence of The Lambs* temos uma importante ilustração relação entre a inocência e a experiência, que se traduz no próprio título da obra. Através da sua luta contra o mal, mais precisamente, pelo resgate de Catherine Martin, Clarice espera restabelecer a própria paz perdida, o acalmar dos seus terrores nocturnos, como deduz Hannibal Lecter na referida obra: “Do you think, if you caught Buffalo Bill yourself and if you made Catherine all right, you could make the lambs stop screaming, do you think they’d be all right too and you wouldn’t wake up again in the dark and hear the lambs screaming?”⁸⁶ É através da sua experiência que Clarice Starling tenta salvar os inocentes. Referente a este episódio, o salvamento de Hannah, a jovem égua foi iniciado, embora de forma indirecta, por um momento assustador: a matança dos cordeiros e os sons agonizantes, que acordaram a jovem Clarice e a impulsionaram a agir. Esta experiência é muito semelhante à que a personagem vivencia quando tenta capturar Bufallo Bill. Todas as vítimas anteriores a Catherine e respectivas famílias obterão alguma paz se o assassino for detido. As vítimas

86 Thomas Harris, *The Silence of the Lambs* p. 264

são os inocentes cordeiros cuja matança, ao chamar a atenção da agente, impele-a a procurar o agressor e a impedir que este perpetue novos crimes. Se a agente Starling salvar Catherine, os gemidos dos cordeiros irão parar, embora momentaneamente, porque o silêncio, a paz interior é um bem a ser conquistado, como explicou Hannibal a Clarice: “You’ll have to earn it again and again, the blessed silence.”⁸⁷

Nas obras de Harris, não há mais clara imagem de inocência roubada do que o assassinio de Mischa, o qual iria deixar no jovem Hannibal marcas profundas. É através dos sonhos de Hannibal que o leitor se vai apercebendo da crueldade a que foram sujeitos os pais e a irmã desta personagem, bem como os efeitos que estes trágicos acontecimentos provocaram no carácter do psicopata. Harris foi magistral em criar um negro prelúdio de *suspense*, uma vez que os negros acontecimentos, que antecedem o assassinato e canibalismo de Mischa, em tudo apontam para o fatídico destino desta personagem e daquele que é mais ligado a ela: o seu irmão.

Parece assim pertinente termos presente a seguinte descrição: “They put into the fire the Lecter family album and Mischa’s paper toys, her castle, her paper dolls.”⁸⁸ Se considerarmos o fogo como símbolo da destruição e da condenação, torna-se claro o que vai suceder. É a vida de Mischa, uma criança inocente (representada pelos seus brinquedos) que está em causa, mas não só: essa experiência avassaladora vai moldar a racionalidade de Hannibal. Como escreveu William Blake no seu poema *Auguries of Innocence*: “The Child’s toys & the Old Man’s Reasons/ Are the Fruits of The Two Seasons.”⁸⁹ Destruídos os brinquedos, metáfora da infância e a inocência, os frutos da idade adulta também estarão ameaçados.

Foi a experiência traumática da perda da família e principalmente do desaparecimento de Mischa que manchou a inocência de Hannibal e “nublou” ou adormeceu a sua racionalidade transformando-o num ser monstruoso. Tal como retratou Goya na sua obra *O sono da razão produz monstros*, 1797 (figura 13) a ponderação, a sensatez e a racionalidade são essenciais ao ser humano, uma vez que o desaparecimento destas qualidades vai sempre implicar o aprisionamento em si próprio ou numa prisão física. Hannibal, quando iniciou o seu percurso criminoso, foi aconselhado pelo inspector Popil: “Temper is a useful but dangerous gift. Use judgment and you will never occupy a

87 *Ibidem*, p. 420

88 Thomas Harris, *Hannibal Rising*, p. 71

89 William Blake, *Selected Poems*, p. 100

cell like this.”⁹⁰

A relação entre a perda de inocência e a experiência do aprisionamento é também referida no poema de Blake anteriormente citado: “A Robin Red breast in a Cage/Puts all heaven in a Rage./ A Dove House fill’d with doves & Pigeons/ Shudders Hell thro’ all its regions.”⁹¹ Se considerarmos as aves e, mais concretamente a pomba como símbolo da paz e atendermos à explicação de Michael Ferber em *A Dictionary of Literary Symbols*: “A bird in a cage, or hooded or clipped might stand for any trapped or exiled person”⁹², verificamos que os psicopatas de Harris, presentes nestas obras, Hannibal Lecter, Francis Dolarhyde e Jame Gumb, se assemelham às aves referidas nos versos de Blake.

Inicialmente, qualquer uma destas personagens inicialmente aparenta uma ideia de fragilidade, de inocência que as torna insuspeitas, o que contribui para fomentar o fascínio em torno dos *serial-killers*, porque eles, na sua dicotomia inocência/ experiência, podem ser qualquer cidadão americano. A este respeito Jody M. Roy, na sua obra *Love to Hate: America’s Obsession with Hatred and Violence*, referiu: “Like demons, serial killers subject their victims to hellish ritual torments yet serial killers are neither animals nor demons: they are humans. Serial killers are one of “us” no matter how rigorously we deny them.”⁹³

Esta teoria vem comprovar como os pólos aparentemente opostos, tais como o Bem e o Mal, a Inocência e a Experiência, no género gótico, estão contidos um no outro, existindo uma contaminação de conceitos que surgem indissociáveis. Consequentemente, estas obras de Harris são também importantes pela sua dimensão ética.

2.3. Vítima e Carrasco

Na obra *Hannibal Rising*, é referida uma obra de arte de Caravaggio, *O Sacrifício de Isaac* que, não só serve de pretexto para reforçar o interesse de Hannibal pela pintura, mas também para alertar para o papel inútil e fracassado da religião. Quando foi questionada se Deus teria ordenado a Abraão para matar Isaac com a pretensão de o comer, Lady Murasaki respondeu que não, porque o anjo intervém a tempo. Hannibal, devido à

90 Thomas Harris, *Hannibal Rising*, p. 113

91 William Blake, *Selected Poems*, p. 77

92 Michael Ferber, *A Dictionary of Literary Symbols*, p. 27

93 Jody Roy, M. *Love to Hate: America’s Obsession with Hatred and Violence*, p. 89

experiência devastadora que teve, é mais pessimista (ou realista!?): “Not always.”⁹⁴

Assistimos assim à expressão da mais profunda desolação de uma época: o descrédito da religião, a evidência da sua inutilidade, na ausência da resposta de salvação. Vejamos que, em ambas as obras do pintor (de 1596 e de 1603, figuras 14 e 15, respectivamente) o anjo, cuja mão detém a mão de Isaac, tem uma aparência mais humana que divina, o que pode significar que o crime, o mal, no caso de se poder evitar, não seria evitável devido à intervenção da religião. Na obra *Hannibal Rising*, a família Lecter não foi salva a tempo, em *The Silence of The Lambs* e *Red Dragon*, os “anjos” também têm claramente uma identidade humana: Clarice Starling e William Graham.

Hannibal Lecter foi vítima, não apenas da guerra, mas também da injustiça e impunidade que permitiu aos assassinos de Mischa interagirem e reagirem livre e activamente contra a sociedade. Ao longo de *Hannibal Rising* são dados indícios de que há uma possibilidade de “recuperação” do indivíduo face ao dano que lhe fora causado: a destruição da família. Isso é posto em evidência, quando Hannibal é procurado e acolhido pelo tio e a sua esposa, Lady Murasaki. Contudo, tal não aconteceu porque, como observou o Inspector Popil, na referida obra: “War crimes do not end with the war, Hannibal.”⁹⁵ Em concordância com esta afirmação está o percurso da personagem, os pesadelos que o atormentam e, inevitavelmente, o seu modo de agir.

Em comparação, constatamos que o mesmo se passa com outros *serial-killers* de Harris, Jame Gumb e Francis Dolarhyde. Vítimas de uma infância infeliz, o seu sofrimento não terminou, quando chegados à idade adulta. Ambos, tal como Lecter, são constantemente visitados por recordações do passado, as quais não conseguem controlar e que lhes trazem a dor de uma forma muito viva, muito presente. A este respeito, Oscar Wilde comentou no ensaio *De Profundis*: “Suffering is a very long moment. We cannot divide it by seasons. We can only record its moods, and chronicle their return. With us time itself does not progress. It revolves. It seems to circle round one centre of pain.”⁹⁶

Esse núcleo de dor é facilmente identificável em cada uma das obras em questão. Em *Hannibal Rising*, o Inspector Popil apresenta-o sucintamente: “You were orphaned in the war. You lived in an institution, living inside yourself, your family dead.”⁹⁷ À

94 Thomas Harris, *Hannibal Rising*, p. 180

95 *Ibidem*, p. 143

96 Oscar Wilde, *The Complete Works of Oscar Wilde*, p. 345

97 Thomas Harris, *Hannibal Rising*, p. 143

semelhança de Lecter, também Jame Gumb e Francis Dolarhyde viveram na solidão, como se pode depreender dos excertos seguintes: “Gumb’s grandparents retrieved him from an unsatisfactory foster home when he was ten, and he killed them two years later.”⁹⁸ e “Near the end of his fifth year, Francis Dolarhyde had his first and only visitor at the orphanage.”⁹⁹

Torna-se óbvio que as personagens ao serem vítimas da solidão, insegurança e instabilidade relacionadas com a ruptura familiar e sendo a sociedade uma entidade hostil e incapaz de orientar as personagens, elas facilmente se rebelam contra essa mesma comunidade, tornando-se uma espécie de carrasco da mesma. Note-se que, não há em nenhuma das obras de Harris uma referência de que, após o acto de matar, Lecter, Jame e Francis experimentem sensações de alegria, realização pessoal ou de triunfo. Ao invés disso podemos presenciar uma certa satisfação melancólica de uma necessidade muito primária para estas personagens. No que diz respeito à relação entre vítima e carrasco, parece-me oportuno estabelecer uma semelhança entre a obra de Caravaggio *David segurando a cabeça de Golias*, 1605-1606 (figura 16) e o percurso dos psicopatas nas obras de Harris.

Tal como eles, também David não está triunfante, aparentando um semblante carregado de angústia. Não deveria David ser representado exultante? Ao matar Golias, David é carrasco, mas também vítima da própria comunidade (ainda que, de forma involuntária, o tenha levado a cometer tal acto), mas não só, porque também se pode deduzir que terá a consciência de que matar outrem é condenável. Ao derrotar o gigante Golias, o jovem David destronou também de forma simbólica o poder, a arrogância e a vaidade, características inerentes à esfera social em que se integrava. É perante a mesma ideia de sociedade, indiferente e hostil, que Hannibal, Jame e Francis sucumbem, embora se rebelem de forma impotente contra ela.

A sociedade americana é também, de forma simultânea e complementar, vítima e carrasco, podendo esta dualidade ser representada pelo jovem David e pelo gigante Golias. Como sabemos, os valores éticos dessa sociedade estão entorpecidos e decadentes. Este facto é também corroborado por outras obras, tais como *Slaughterhouse 5*, de Kurt Vonnegut que destaca a forma como a América conduziu os seus “filhos” durante a II Guerra Mundial. Como o sub-título indica, *The Children’s Crusade, a Duty-Dance with*

⁹⁸ Thomas Harris, *The Silence of the Lambs*, p. 412

⁹⁹ Thomas Harris, *Red Dragon*, p. 234

Death, os jovens soldados americanos foram afastados de quem deveria zelar pela sua segurança e integridade física e moral, ou seja, a família e a nação. Como tal não acontece, confrontam-se com a morte, senão física, a morte como extinção da sua humanidade. Vonnegut foi bem claro, na voz da sua personagem Howard W. Campbell, um americano que fez parte da propaganda alemã, ao referir-se aos seus compatriotas da seguinte forma: “They do not love one another because they do not love themselves.”¹⁰⁰

Tal como Vonnegut, também Harris nas obras *The Silence of the Lambs*, *Red Dragon* e *Hannibal Rising*, deu exemplos válidos de que a América é uma mãe negligente para os seus “filhos”, os cidadãos americanos. Este facto torna-se evidente se atentarmos nos factos que assombraram a história americana ao longo dos séculos: o massacre dos índios, o comércio de escravos, a guerra civil, o conflito no Vietnam, a guerra no Iraque, entre outros. Como comenta a este respeito, Leslie A. Fiedler em *Love and Death in the American Novel*: “How could one tell where the American Dream ended and the Faustian nightmare began.”¹⁰¹

Os *serial killers* de Harris, vítimas da sociedade e da família que os desprezou e maltratou, vão insurgir-se contra esta, tornando-se o seu carrasco, sentindo assim uma sensação de poder. Esta sensação de supremacia, sendo fugaz tende a repetir, ou seja, Lecter, Gumb e Dolarhyde voltam a matar. A carência de valores familiares e sociais (uma vez que a sociedade deve ser considerada como uma família no sentido mais abrangente do termo), faz com que o indivíduo se torne incapacitado de agir em conformidade com a sua humanidade e manifeste o seu lado negativo. Como afirma William Blake em *Auguries of Innocence*: “A Dog starv’d at his Master’s Gate/ Predicts the ruin of the state.”¹⁰² Como um animal domesticado, dependente de amor e orientação, o indivíduo carente destes valores, pode representar a ruína e decadência. Contudo, não se deverá cair em generalizações, uma vez que as personagens Clarice Starling e William Graham, tendo vivenciado traumáticas experiências familiares, não foram carrascos da sociedade, mas ao invés traçaram nela um sensato caminho de equilíbrio e harmonia. Por isso, será assim pertinente a conclusão de William Blake, no poema anteriormente citado, *Auguries of Innocence*: “Some are born to sweet delight/ Some are born to Endless night”¹⁰³.

100 Kurt Vonnegut, *Slaughterhouse 5, or The Children’s Crusade, a Duty-Dance with Death*, p. 81

101 Leslie A. Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, p. 143

102 William Blake, *Selected Poems*, p. 77

103 *Ibidem*, p. 80

3. ANNE RICE: A FORÇA VAMPÍRICA CONSUMIDORA DA HUMANIDADE DO INDIVÍDUO EM *INTERVIEW WITH THE VAMPIRE* E *THE VAMPIRE LESTAT*

O vampiro é talvez o maior representante da ambiguidade que caracteriza o gênero gótico. Tendo experienciado a morte, ele ultrapassa-a e continua a viver. Mata e com essa morte pode gerar uma nova vida. Ao contrário do envelhecimento dos mortais, o decorrer do tempo aumenta e estimula as suas capacidades físicas e mentais. A respeito desta criatura, Linda Bayer-Berenbaum comenta em *The Gothic Imagination*:

The vampire is neither death or alive; he is both. Further, the vampire is neither human nor divine but a combination of the two; he is a spirit incarnate in life, not all-powerful, yet not mortal. Like the saint or savior, he is all-suffering, a perverted Christ figure who offers the damnation of eternal life in this world rather than the salvation of eternal life in the death. Life after death has been transposed into a living death.¹⁰⁴

É devido não só à ambiguidade atrás referida, mas também à contínua violação de limites físicos e morais, que o vampiro detém uma forte conotação gótica, tal como explica Anne Williams na sua obra *Art of Darkness*: “Clearly, the vampire represents *the other*. It is associated with the supernatural, medieval superstition, and distant lands. Its bloodsucking habits, its mounstrosly unnatural mode of reproduction, and, as *undead*, its ontological ambiguity (in short, its systematic violation of boundaries) have powerful gothic potential”.¹⁰⁵

São estas características paradoxais que serão exploradas neste capítulo, focando sobretudo o papel da família como elemento que destrói e vampiriza a energia das personagens das obras de Anne Rice, *Interview with the Vampire* (1976) e *The Vampire Lestat* (1985).

104 Linda Bayer-Berenbaum, *The Gothic Imagination*, p. 35

105 Anne Williams, *Art of Darkness*, p. 21

3.1. Indefinição: Vampirismo e Humanidade

A dúbia fronteira entre a vida e a morte sempre foi tida em conta pelos autores e criadores góticos. É muito elucidativa a explicação de Edgar Allan Poe no conto *The Premature Burial*: “The boundaries which divide Life from Death are at best shadowy and vague. Who shall say where the one ends, and where the other begins?”¹⁰⁶ Esta ambiguidade é também visível na criação do artista plástico Hans Ruedi Giger, *Landscape XVIII* (figura 17) É possível discernir com exactidão se os recém-nascidos estão vivos, mortos, acordados ou adormecidos?

O vampiro, tal como estas figuras de Giger, estando em companhia dos demais da sua espécie, para além da ambiguidade da sua forma, como já foi referido, faz transparecer uma ideia de isolamento, abstracção e apatia. Domina em ambas as personagens uma calma inquietação, reforçada pela complexidade e indefinição dos seres e pela solidão em que estão mergulhados. Os bebés de Giger e os vampiros de Rice, partilham uma semelhança fraternal inequívoca e reflectem o abandono a que foram sujeitos. Estão ambos entregues a si próprios e a um caminhar solitário desde o nascimento (e renascimento). Onde está a presença maternal ou paternal que supostamente guia e reconforta?

Nestas obras ela mostra-se inválida ou inexistente. Por isso predomina a ideia do incompleto, um conceito muito frequentemente representado no género gótico, como explica Linda Bayer-Berenbaum em *The Gothic Imagination*: “The attraction to irregularity stems from an attraction to the incomplete; what is not whole, not self-contained or balanced, is more prone to motion or change, to the dynamism that characterizes Gothic art forms.”¹⁰⁷ Compreendemos assim porque os bebés de Giger surgem como que mutilados. Essa mutilação também é visível nos vampiros de Rice, e a nível emocional esta ruína é muito evidente nas personagens de Louis, Claudia e Lestat, que estão constantemente desesperados por respostas acerca da sua condição.

Tal como o narrador de *The Imp of the Perverse*¹⁰⁸, os vampiros de Rice, que representam na perfeição a dualidade bem/mal através do conflito entre a sua sobrevivente ligação à humanidade e a sua nova forma, são também vítimas da perversidade, do mal, por

106 Edgar Allan Poe. *Selected Tales*, p. 322

107 Linda Bayer-Berenbaum, *The Gothic Imagination*, p. 28

108 Edgar Allan Poe, *Selected Tales*, p.132

isso o seu percurso (que é a metáfora do percurso da América do século XX) revela-se difícil e atormentado. Para termos uma ideia mais clara da natureza deste percurso, basta reflectirmos sobre o conselho de uma mulher vampira que acompanhava Armand em *The Vampire Lestat*: “Good-bye, brave child, she cried. Ride the Devil’s Road as long as you can”.¹⁰⁹ Nesta metáfora concentra-se uma ideia-chave da obra. O vampiro, tal como o ser humano, tem uma estrada a percorrer, o caminho que fica para trás acaba por persegui-lo porque, tal como uma criança, muitos dos actos cometidos são ingénuos, instintivos e irreflectidos. Nas obras de Rice o vampiro traça o seu caminho com alguma humanidade, enquanto o ser humano movido pelo seu instinto de perversidade inata, assume características vampírescas. Perde a sua humanidade e consoante a natureza das suas intenções surge ao mundo sob várias formas, revestido de falsidade, enganos e disfarces. Assim, a humanidade é uma condição de certo modo marcada pela indefinição e ambiguidade, mas ainda assim deverá ser valorizada em detrimento da eternidade.

Encontramos em Brian J. Frost, em *The Monster with a Thousand Faces: Guises of the Vampire in Myth and Literature*, uma explicação importante sobre o vampirismo e a humanidade, que nos remete também para a família: “By the beginning of the historical era the vampire was a well-established denizen of the demon world, appearing in a variety of guises. Records left by the ancient Assyrians and Babylonians confirm that vampirish demons were a great menace to the people of those times.”¹¹⁰ Para além da variedade de formas que pode assumir este ser, o autor refere ainda que uma das primeiras vampiras teria sido Lilith, a primeira mulher de Adão. Ao mencionar Lilith, dotada de juventude, beleza e voluptuosidade, facilmente poderíamos associar esta personagem a Gabrielle, mãe de Lestat, uma vez que, possuem as mesmas características, pois são ambas insubmissas, abandonam o lar e vagueiam pelo mundo espalhando a destruição e morte. Se Lilith foi a primeira mulher, e não Eva, não será ela a mãe de toda a humanidade e de quem herdámos a tendência inata para o mal que transforma o nosso mundo interior e exterior num lugar caótico?

O nosso planeta é apelidado por Lestat de *Savage Garden* mas Marius vai ainda mais longe, quando conclui: “The mind of each man is a Savage Garden”¹¹¹ Coincidente com esta opinião, está a composição poética de Emily Dickinson, *Ghosts*, que reflecte:

109 Anne Rice, *The Vampire Lestat*, p. 233

110 Brian J. Frost, *The Monster with a Thousand Faces: Guises of the Vampire in Myth and Literature*, p. 5

111 Anne Rice, *The Vampire Lestat*, p. 465

“One need not be a chamber to be haunted,/ One need not be a house; / The brain has corridors surpassing/ Material place.”¹¹² O mundo agreste e hostil e a tendência inata do homem para o mal são ainda agravados por outro factor mais relevante: a falta de apoio e segurança. Estes deveriam, primeiramente, ser facultados pela família. Como tal não acontece, o ser humano vagueia neste *Savage Garden* incompleto ou mutilado. Como os vampiros, ele está condenado a uma constante morte na vida e sente a sua instabilidade e dúvida traduzida nas palavras de Marius: “We have no place”¹¹³ O lugar de cada um no mundo, o seu percurso e as suas acções remetem sempre para a família porque esta é a sua base. Tal como a um edifício, a base sustenta-nos. Se esta for débil, a instabilidade pode dar origem a um desmoronamento, parcial ou até total. Anne Rice demonstra, através das suas personagens, a importância do papel da família e dos efeitos negativos que esta pode provocar.

Sendo as obras *Interview with the Vampire* e *The Vampire Lestat* pertencentes ao género gótico, a ambiguidade já referida anteriormente manifesta-se também em termos dos laços ou estruturas familiares apresentadas. Logo desde o início da obra *The Vampire Lestat*, é notável a forte ligação entre Lestat e a sua mãe. Este vínculo vai para além do dizível e do convencional, uma vez que unidos pela consanguinidade, Gabrielle gerou Lestat dando-lhe uma vida mortal de receios, decepções e angústias que soube resolver. Prestes a morrer, é Lestat que ao assumir o papel de progenitor, oferece-lhe a vida imortal, propondo-se guiá-la e ensinando-lhe tudo o que sabe. Porém estes ensinamentos foram escassos, cedo se revelaram insuficientes, tendo o resultado, sido fatalmente decepcionante: “She had become a pure predator”.¹¹⁴ Esta inversão de papéis está também patente nas figuras de Akasha e Enkil, uma vez que Marius se refere aos pais de todos os vampiros como *Those who must be kept*. Subentende-se assim que os filhos, *The Children of Darkness*, são responsáveis por amar e guiar os seus criadores.

Porém, revela-se infrutífera ou até nula a orientação de Lestat, tanto em relação a Gabrielle como em relação aos seus outros “filhos”: Louis e Claudia. Não é possível transmitir estabilidade e equilíbrio quando o caos interior triunfa. Nestas obras de Anne Rice, *Interview with the Vampire* e *The Vampire Lestat* vemos que todas as personagens que assumem um papel de criador ou progenitor não são bem sucedidas nesta função. Contudo,

112 Emily Dickinson., *Selected Poems*, p. 32

113 Anne Rice, *The Vampire Lestat*, p. 465

114 *Ibidem* p. 165

não podemos atribuir a falha ou frustração das personagens (e do ser humano) apenas à incapacidade da família no cumprimento do seu papel orientador já que, mesmo que esta seja eficiente, o indivíduo tende a seguir o caminho do mal.

Lestat e Louis assistem desiludidos à desobediência e declínio dos seres que criaram, tal como sucede a Victor Frankenstein que, ao criar um monstro que se rebela contra os seus ensinamentos e cujas atitudes danosas não consegue evitar ou reparar, confessa:

No human being could ever passed a happier childhood than myself. My parents were possessed by the very spirit of kindness and indulgence. We felt that they were not the tyrants to rule our lot according to their caprice, but the agents and creators of all many delights which we enjoyed. When I mingled with other families I distinctly discerned how peculiarly fortunate my lot was, and gratitude assisted the development of filial love¹¹⁵.

Gabrielle enquanto mortal, apesar da empatia e intimidade com este, não consegue libertar-se da força opressora do seu marido que os devasta moralmente, a ambos. Esta libertação só irá ocorrer com a imortalidade. Mas essa vai significar também um desprendimento e um acentuar da sua maldade. Gabrielle acaba por mais uma vez abandonar o filho quando, na euforia da sua nova forma, parte e o deixa na solidão.

Lestat também erra quando cria Louis porque apenas procura alguém com quem dividir a sua dor e angústia. Este erro torna-se ainda mais grave quando ambos dão a vida eterna a Claudia, que tal como Gabrielle, usa a sua condição feminina, sinónimo de fragilidade e doçura para atrair as suas vítimas. Louis, apesar de ser apresentado com características mais humanas, vive numa eterna condenação de si próprio, submerso em dúvida, culpa e remorso, acabando também por cometer um grande erro quando torna Madeleine um ser semelhante uma vez que esta via em Claudia, “A child who can’t die”¹¹⁶ e a menina, cuja mãe tinha morrido, tentava encontrar em Madeleine um amparo, uma mãe eterna que decerto nunca a iria abandonar. Claro que conceber um filho (seja da forma mais convencional ou não) como um analgésico ou cura para feridas do passado nunca poderia resultar e ambas perecem.

Este sentimento de dor causado por algum acontecimento familiar passado e que se tenta ultrapassar da forma menos adequada no seio da família é pois muito recorrente no género gótico e é sem dúvida uma transposição do mundo real. Embora tais actos possam

115 Mary Shelley, *Frankenstein*, p. 36

116 Anne Rice, *Interview with the Vampire*, p. 289

ser profundamente inconscientes, e tenham uma função sem dúvida catárquica, estão destinados a falhar. Curiosamente, um exemplo em que a arte e a literatura comungam no seu carácter de libertação de desejo irracional, inconsciente e reprimido é todo o trabalho do pintor catalão. Segundo o autor Gilles Néret, “Dali procurou abrir a porta ao irracional. Não acolher senão as imagens que marcam, sem procurar saber porquê.”¹¹⁷ O pintor, tal como Rice, viveu uma experiência intimamente relacionada com a morte, o sofrimento e a catarse, pois o irmão do pintor morreu de meningite, ainda criança três anos antes de ele nascer. Os pais, desesperados, só encontraram alguma paz aquando do nascimento do pintor, que por isso foi chamado de “Salvador”. Incompreendido pelo pai, que rejeitava a sua dedicação às artes (encontramos o mesmo género de conflito entre Lestat e o seu pai), desenvolveu um amor enigmático e obsessivo pela mãe, chegando mesmo a representá-lo na obra *O Enigma do Desejo – Minha mãe, minha mãe, minha mãe*, 1929 (figura 18).

Note-se que nesta obra de arte surge imponente uma espécie de monumento ruinoso e irregular que, embora pouco definido, parece ser a figura central que se destaca. Por detrás vislumbra-se apenas um cenário aparentemente calmo e desértico. Áridas, ambíguas e incompletas são também as relações familiares retratadas nas obras *Interview with the Vampire* e *The Vampire Lestat*. A Salvador Dali foi-lhe suprimido o afecto da mãe que faleceu. A sua obra representa o desejo de algo que muito cedo lhe foi roubado e que é expresso como um pedido, um apelo, um chamamento, logo o subtítulo do quadro: *Minha mãe, minha mãe, minha mãe* que podemos ler nas cavidades da formação geolítica. Encontra-se assim neste quadro (tal como nas obras de Anne Rice citadas) uma relação íntima entre o amor e a morte que é estabelecida pela imagem que parece representar a face do pintor que jaz numa extremidade. São visíveis formigas que surgem do seu rosto inerte, o que sugere decomposição e podridão. Podemos ver também a cabeça de leão, a figura de um velho e parte de um corpo feminino. A respeito destas imagens parece-me muito pertinente a interpretação de Cathrin Klingsohr-Leroy na sua obra *Surrealismo*: “O agressivo leão e o velho de cabelos brancos parecem ser as duas faces do pai. Ele foge do seu filho, que se agarra a ele com medo, alheio ao punhal que o seu pai lhe crava nas costas. (...) Quase como algo saído de um conto de fadas, esta figura feminina parece possuir a perspectiva da libertação, permitindo que a criatura escravizada que está no chão

117 Gilles Néret, *Dali*, p. 16

se liberte das algemas do medo e da obsessão.¹¹⁸ A complexidade, indefinição e instabilidade do meio familiar em assegurar ao indivíduo uma formação emocional plena vai conduzi-lo à sua deterioração e degradação moral e até física. Esta decadência física e moral presente na arte (nomeadamente em correntes como o Expressionismo e o Surrealismo) e a literatura gótica provocam estados mentais que, embora repelentes são profundamente atractivos. Na obra *Haunted Tales of The Grotesque*, no artigo *Reflections on the Grotesque*, Joyce Carol Oates afirma relativamente a este assunto: “In a more technical sense, art that presents “horror” in aesthetic terms is related to Expressionism and Surrealism in its elevation of interior (and perhaps repressed) states of the soul to exterior status.”¹¹⁹

As relações familiares em *Interview with the Vampire* e *The Vampire Lestat* partilham a mesma ideia de solidão, de isolamento, de devastação de sentimentos presente na obra de Dali, como se estes estivessem sujeitos à erosão do tempo e do seu efeito. Essa espécie de erosão transparece nos remorsos sentidos por Louis pela morte do seu irmão Paul. Esta culpa vai agir no seu interior da mesma forma que as intempéries do deserto actuam sobre a figura de *O Enigma do Desejo- Minha mãe, minha mãe, minha mãe* (1929), desgastando-o profundamente como podemos confirmar: “I could not forgive myself. I felt responsible for his death”¹²⁰ Depreende-se também que os seres, quando partem, são insubstituíveis e, conseqüentemente, quando estes se ausentam para sempre ficamos sós, entre ruínas, daí o nosso deserto interior. Lestat cria Louis, porque vê a imagem de Nicholas, pois segundo ele: “Shortly after reaching the colony, I fell fatally in love with Louis, a young dark-haired bourgeois planter, graceful of speech and fastidious of manner, who seemed in his cynicism and self-destructiveness the very twin of Nicholas”.¹²¹ O resultado foi decepcionante, quer para um quer para o outro.

De forma semelhante, também Madeleine tenta encontrar em Claudia a filha que perdeu e esta anseia um afecto maternal, uma vez que pressente que Louis está prestes a abandoná-la para acompanhar Armand. Mas aquela que parecia ser a solução mais sensata revela-se desastrosa. Estes são apenas exemplos de como as obras de Anne Rice tentam decifrar e valorizar o sentido da humanidade e enfatizam a importância do ser humano,

118 Cathrin Klingsohr-Leroy, *Surrealismo*, p. 36

119 Joyce Carol Oates, *Haunted, Tales of the Grotesque*, p. 307

120 Anne Rice, *Interview with the Vampire*, p. 12

121 Anne Rice. *The Vampire Lestat*, p. 497

uma vez que ele é único, logo insubstituível. A própria autora, escassos anos antes da criação das obras, tendo perdido a mãe e a filha e após se afundar no álcool, entendeu que a forma de ultrapassar a sua dor não seria procurar quem substitua os seres que perdeu, mas sim uma forma de catarse que a liberte da dor resultante da sua perda. Assim, para se libertar do seu trauma, compôs a personagem Louis, como explicou Linda Badly em *Writing Horror and the Body: The fiction of Stephen King, Clive Barker, and Anne Rice*: “The vampire Louis provided a mask for articulating the complex experience of growing up in New Orleans and the deaths of her mother (from alcoholism) and five-year-old daughter, Rice told Katherine Ramsland. As Louis, she was able to touch painful realities. Through Louis eyes, everything became accessible.”¹²²

Depois de nos concentrarmos no percurso errante das personagens que procuram através da tentativa de transformar o outro num ser diferente, apenas com o intuito de substituir ou preencher a sua lacuna emocional, Rice apresenta uma alternativa válida que consiste na reflexão dos nossos actos e na valorização da humanidade como tentativa de libertação e superação da dor. O que parece ser um acto absolutamente razoável e justificável provoca acções imprevistas e incontroláveis. Por exemplo, é totalmente compreensível, enternecedor e comovente a passagem em que, confrontado com a possibilidade da morte da mãe, Lestat recusa-se a aceitar este facto e evita-o: “I drove my teeth into her, feeling her stiffen and gasp, and I felt my mouth grow wide to catch the hot flood when it came”¹²³. No desespero e agonia de ver partir quem mais ama, podemos condená-lo ou em vez disso tentar compreender os seus actos?

3.2. A Subversão da Religião

Nas obras de Anne Rice percebemos como é difícil definir a fronteira entre o bem e o mal, o correcto e o incorrecto e comentar acerca da culpa e da justiça. A esse respeito, até a orientação católica se revela insuficiente. Não obtendo uma resposta acerca da fé, Lestat ainda na sua forma humana, procura um padre mas também não é esclarecido: “I went to

122 Linda Badly, *Writing Horror and the Body: The fiction of Stephen King, Clive Barker, and Anne Rice*, p. 107

123 Anne Rice, *The Vampire Lestat*, p. 157

the village priest and demanded did he really believe the Body of Christ was present on the altar at the Consecration. And after hearing his stammered answers, and seeing the fear in his eyes, I went away more desperate than before”¹²⁴. Em *Interview with the Vampire*, a personagem Louis vai ainda mais longe, quando reconhece que: “People who cease to believe in God or in goodness altogether still believe in the evil. I don’t know why. No, I do indeed know why. Evil is always possible.”¹²⁵

Qualquer uma destas personagens procurou apoio e respostas no seio da família e após esta se ter revelado impotente para o fazer, vão procurar um refúgio numa esfera familiar universal: a família católica. Também ela falha e é no contexto desse fracasso que Anne Rice vai apresentar o vampirismo como uma alternativa ao cristianismo. Também a autora, aquando do seu encontro devastador com a morte da sua mãe e filha, teria procurado alívio e consolo na doutrina cristã e teria esta sido em vão, infrutífera? David Punter, em *A Companion to the Gothic*, é muito esclarecedor: “For Rice’s characters, vampirism is an alternative religion in a world which Christianity has disappointed. Theirs is a contemporary response to the emptying of sacred values and beliefs”.¹²⁶

Esta ideia da incapacidade da igreja em responder à ansiedade dos que a ela recorrem, não é original em Rice. Torna-se, pois, pertinente fazer uma breve referência a duas obras que julgo fundamentais, que são *The Castle of Otranto*, de Horace Walpole e *Dracula*, de Bram Stoker. Na primeira, após a morte accidental de Conrad, Manfred, seu pai, decide casar com Isabella que, repudiando profundamente a ideia, refugia-se na igreja e implora por auxílio: “She addressed herself to every saint in heaven, and inwardly implored their assistance.”¹²⁷ Este apelo é infrutífero porque, apesar de Manfred não ter sido bem sucedido nos seus intentos, tal é fruto da recusa do Frade Jerome em matar Theodore, pois reconhece-o como seu filho. É importante salientar aqui dois aspectos fundamentais: a salvação de Isabella não se realizou mediante auxílio divino e, apesar de Jerome não ter concretizado os seus intentos assassinos, o facto de ser um membro da igreja não o impediu de ser um instrumento do mal.

Em *Dracula* de Bram Stoker, encontramos inúmeros apelos de várias personagens ao poder divino. É, no entanto no capítulo III, *Jonathan Harker's Journal*, que merecem

124 *Ibidem*, p. 57

125 Anne Rice, *Interview with the Vampire*, p. 16

126 David Punter, *A Companion to the Gothic*, p. 172

127 Horace Walpole, *The Castle of Otranto*. p. 37

especial atenção as desesperadas, embora sensatas, palavras de Jonathan aquando se sentiu prisioneiro no imponente castelo do conde Dracula : “ Bless that good, good woman who hung the crucifix round my neck! For it is a comfort to me whenever I touch it. It is odd that a thing which I have been taught to regard with disfavour and as idolatrous should in a time of loneliness and trouble be of help. It is that there is something in the essence of the thing itself, or that it is a medium, a tangible help, in conveying memories of sympathy and comfort?”¹²⁸ Creio que a resposta está implícita ao longo da obra, pois embora Jonathan e as outras personagens implorassem pela ajuda de Deus, Lucy morreu e os efeitos do mal materializado na obra pelo conde Dracula, propagaram-se.

Estas duas obras comungam com *Interview with the Vampire* e *The Vampire Lestat* no facto de que todas elas reforçam a ideia de que o mal é inato e acaba sempre por prevalecer porque a família e, de um modo mais geral, a sociedade, tem um papel impotente e vazio na orientação do indivíduos. Os sentimentos religiosos não são de verdadeira fé e devoção, mas, tal como acontece em *The Castle of Otranto* e *Dracula*, são o resultado das ansiedades e frustrações pessoais das personagens. A este respeito, Edward J. Ingebreetsen em *Maps of Heaven, Maps of Hell: Religious Terror as Memory from the Puritans to Stephen King*, é muito claro: “From 1630 till the present, American religious sentiment has been compounded partly of personal anxieties, civic sensibilities and by pragmatic social needs.”¹²⁹ Assistimos em *The Vampire Lestat* à intenção de Lestat em ingressar numa ordem religiosa, tendo este desejo sido frustrado pela sua família e foi a partir daí que se verificou a decadência desta personagem. Se atentarmos nas palavras de Armand em *Interview with the Vampire*, entendemos que se o mal existe, este foi igualmente criado por Deus, como Armand explica a Louis: “(...) if you believe God made Satan, you must realize that all Satan's power comes from God and that Satan is simply God's child, and that we are God's children also. There are no children of Satan, really.”¹³⁰

Tendo em conta de que os valores relativos à família, biológica ou cristã, estão decadentes ou simplesmente não existem, não me parece pertinente considerar a culpa de Lestat como tal. O comentário de Frederich Nietzsche em *A Genealogia da Moral* está totalmente de acordo com o comportamento desta personagem e o de Louis: “ O sentir-se

128 Bram Stoker, *Dracula*, p. 40

129 Edward J. Ingebreetsen, *Maps of Heaven, Maps of Hell: Religious Terror as Memory from the Puritans to Stephen King*, p. 193

130 Anne Rice, *Interview with the Vampire*, p.253

alguém culpado e pecador, não prova que na realidade o esteja, como sentir-se alguém bem não prova que na realidade esteja bem. Recordem-se os famosos casos de bruxaria; naquela época os juízes mais humanos acreditavam que havia culpabilidade; as bruxas também acreditavam; contudo, a culpabilidade não existia”.¹³¹ Penso que, do mesmo modo, a culpabilidade também não existisse nos actos de Lestat, embora as consequências destes tenham sido nefastas, as intenções não foram malévolas. Qualquer Deus em qualquer religião, pode de certa forma ser considerado um tirano, pois estabelece com o crente uma relação de senhor/escravo. Assim essa relação nunca poderia ser dócil, como comenta S.T. Joshi em *Atheism: A Reader*: “Religion does not teach self-reliance, independence, manliness, courage, self-defence. Religion makes God a master and man his serf. The master cannot not be great enough to make slavery sweet.”¹³²

Esta ideia enquadra-se nas obras de Rice se atentarmos nas personagens que poderiam ser comparadas com Deus, ou seja, Lestat e Louis, pois têm poder sobre a vida e a morte. Apesar da culpa destas personagens ser muito discutível, como foi referido anteriormente, vão, como qualquer Deus em qualquer religião, dominar e infligir sofrimento e dependência aos seres que criam. Assim, tal como as personagens de Rice, qualquer entidade divina e a relação que estabelece com os seres criados, é marcada pela ambiguidade e pela fuga ao que é convencionalmente estabelecido. A este respeito, Oscar Wilde em *The Soul of Man under Socialism*, comenta: “Jesus knows this. He rejected the claims of family life, although they existed in his day and community in a very marked form. *Who is my mother? Who are my brothers?* he said, when he was told that they wished to speak to him. When one of his followers asked leave to go and bury his father, *Let the dead bury the dead*, was his terrible answer.”¹³³ O nascimento e a morte de alguém ligado a nós (por laços de sangue ou não) significa também o despontar e o cessar de manifestações da nossa personalidade até então ocultas ou adormecidas.

Mais ainda, se atentarmos na figura de Jesus Cristo e reflectirmos sobre o seu renascimento da morte, tal como o vampiro, compreendemos melhor as intenções de Anne Rice nestas obras. É imperativo, para o ser humano, viver com tais crenças espirituais. Nicolas assim o afirma em *The Vampire Lestat*: “ But can men live without these beliefs?

131 Friedrich Nietzsche, *A Genealogia da Moral*, p. 91

132 S. T. Joshi, *Atheism: A Reader*, p. 127

133 Oscar Wilde, *The Complete Works of Oscar Wilde*, p. 358

Nicolas asked almost sadly. Can children face the world without them?”¹³⁴ Nesta passagem, Nicolas e Lestat recordam a ida ao sítio onde bruxas foram executadas na fogueira. Enquanto que a mãe de Lestat lhe explicou que estas tinham sido vítimas da superstição, a mãe de Nicolas mostra-se satisfeita, uma vez que, segundo a fé católica elas eram responsáveis por danos e mortes. Podemos perceber a injustiça cometida em nome da religião e o efeito que tal teve na mente de Lestat, ainda criança: “ No wonder I had screamed and screamed”¹³⁵

Assim, Cristo voltou do mundo dos mortos (tal como o vampiro) para nos salvar ou condenar em seu nome? Será válida a imposição da religião ao indivíduo praticamente desde que este nasce se a fronteira entre o bem e o mal se encontra frequentemente esbatida, impossível de delinear? Na obra de Rice percebe-se como são vazios os ensinamentos religiosos, já que são desprovidos de verdade e existindo uma cumplicidade ou convivência entre a igreja cuja doutrina é falaciosa e a família porque esta promove e fomenta tais enganos. Chegado à idade adulta, o indivíduo tal como as personagens de Rice, é confrontado com a terrível verdade de que o seu lado obscuro será triunfante e de forma mais ou menos acentuada o irá dominar. A mesma ideia de prevalência do mal sobre o bem, está bem patente na obra de Hans Ruedi Giger intitulada *Satan*, (figura 19). Nesta imagem vemos uma figura demoníaca segurando na mão Cristo pregado na cruz como se fosse uma fisga e estivesse prestes a lançar algo numa espécie de vingança ou brincadeira infantil. Nesta negra figura de Giger podemos ver os vampiros de Rice e o ser humano em geral que revela e deixa imperar o seu lado mais tenebroso e lança contra outros o fruto da sua maldade perante a impotência de um Deus derrotado e inútil. Sendo o mal muito mais poderoso porque reside em nós, é inútil apelar ao auxílio divino, como comentou o simbolista francês Marcel Schwob em *A Cruzada das Crianças*: “ Deus não se manifesta. Assistiu Ele o seu filho no Jardim das Oliveiras? Não o abandonou Ele na sua angústia suprema? Oh, que loucura pueril é invocar o seu socorro! Todo o mal e todas as provações residem apenas em nós!”¹³⁶

134 Anne Rice, *The Vampire Lestat*, p. 47

135 *Ibidem*, p. 48

136 Marcel Schwob, *A Cruzada das Crianças*, p. 64

3.3. Família: Ambiguidade e Inovação

Note-se que, quando Lestat vampiriza a sua mãe, esta passa não só a ser sua “filha”, no sentido de ser uma criação sua, como os laços mãe-filho de antes se esbatem, o que vai contribuir para acentuar a ambiguidade desta relação. O própria passagem em que se dá a morte física e transformação da mãe de Lestat, sugere um clima erótico e uma amálgama de emoções: “And jetting up in to the current came the thirst, not obliterating but heating every concept of her, until she was flesh and blood and mother and lover and all things beneath the cruel pressure of my fingers and lips, everything I have ever desired”¹³⁷. A este respeito, Brian J. Frost na sua obra *The monster with a thousand faces: Guises of the Vampire in Myth and Literature*, esclarece: “Rice’s use of the vampire paradigm enables her to break taboos and to tap in to primal emotions”¹³⁸.

É a partir do momento em que Lestat concede a vida eterna à mãe que as suas emoções mais primárias e reprimidas surgem à superfície. Ele deixa de a ver como sua mãe e passa a vê-la como uma mulher bela, uma deusa, o amor da sua vida. Por isso deixa de a chamar mãe e passa a dirigir-se a ela como *Gabrielle*. Isto torna-se muito explícito quando afirma: “The only woman I had ever loved”¹³⁹ ou “I went to kiss her again and she didn’t stop me. We were lovers kissing”¹⁴⁰. Encontramos assim indícios de uma relação marcada pelo incesto, pela sensualidade e pelo desejo.

Estes sentimentos também surgem em *Interview with the Vampire* na relação entre Louis e Claudia. Louis assume-se claramente como o criador ou pai de Claudia, a criança vampiro, uma vez que lhe deu a vida eterna e não só, pois esforça-se por orientá-la, como explica: “ And all this time, I was educating Claudia, whispering in her tiny seashell ear that our eternal life is useless to us if we did not see the beauty around us, the creation of mortals everywhere”¹⁴¹. Apesar de paternal, a relação entre Claudia e Louis ultrapassava estes limites: “ Father and Daughter. Lover and Lover”¹⁴².

Como vemos, são determinantes no género gótico estas relações marcadas pelo

137 Anne Rice, *The Vampire Lestat*, p. 157

138 Brian J. Frost *The Monster with Thousand Faces: Guises of the Vampire in Myth and Literature*, p. 156

139 Anne Rice, *The Vampire Lestat*, p.168

140 *Ibidem*, 169

141 Anne Rice. *Interview with the Vampire*, p. 111

142 *Ibidem*, p. 112

incesto, pelo erotismo e consequentemente pela morte como refere Linda Bayer-Berenbaum em *The Gothic Imagination*: “Gothic literature is characterized by na intricate interplay between eros and thanatos, to which the confrontation with pain serves as catalyst”¹⁴³ Este confronto pode ser moral, como acontece em *Interview with the Vampire* e *The Vampire Lestat*, ou mesmo físico cujo exemplo podemos encontrar no conto de Edgar Allan Poe, *The Fall of the House of Usher*. Usher ama a irmã tão profundamente que a morte desta representa também o falecimento da sua sanidade mental mas ao mesmo tempo movido pela culpa de um passado incestuoso como explica o narrador: “I had learned, too, the very remarkable fact, that the stem of the Usher race, all time honoured as it was, had put forth, at no period, any enduring branch; in other words, that the entire family lay in the direct line of descent, and had always, with very trifling and very temporary variation, so lain”¹⁴⁴ Será pela sugestão implícita no conto desta relação incestuosa que Usher receia que Madeleine se levante da sepultura como acabaria por acontecer, suscitando assim a dúvida: será que Madeleine foi enterrada viva ou, tal como os vampiros, vive na morte?

Sendo a ambiguidade das relações familiares um tema recorrente no género gótico, não a devemos julgar e condenar sem antes reflectir que se o ser humano é, por natureza dual e ambíguo, como será possível definir o moralmente correcto e incorrecto mesmo ao nível das suas relações familiares? Se Lestat e Gabrielle extinguem os laços mãe-filho e se passam a ver como amantes e o mesmo acontece com Louis e Claudia, podendo-se concluir que a nova forma que estes assumem, lhes dá a capacidade de terem outra visão do mundo e consequentemente daqueles com que partilham os mesmos laços de sangue. O que sobressai aqui é que, muito mais importante e abrangente do que a esfera familiar, a própria essência humana é muito mais relevante, porque esta nos atrai ou nos causa repulsa, independentemente da ligação que tenhamos com esse indivíduo. Está este pensamento implícito no comentário de Lestat, que depois de ter dado a vida eterna à mãe, reflecte: “I think I said *Mother*; in that instant like some stupid mortal, and I closed my eyes.”¹⁴⁵

Seria assim absurdo Lestat chamar “mãe” a Gabrielle porque ele, através das suas vivências e do seu percurso entende finalmente que não há nem mãe nem filho, nem criador nem cria, mas uma transformação ou metamorfose que se opera no interior dos dois. Uma

143 Linda Bayer-Berenbaum, *The Gothic Imagination*, p. 31

144 Edgar Allan Poe *Selected Tales*, p. 78

145 Anne Rice, *Interview with the Vampire*, 159

mãe renasce com o nascimento de cada filho porque este acontecimento vai estar presente de forma indelével para sempre através dos laços marcados pela solidão e pela dor que estabelece com o recém-nascido, logo nos primeiros instantes. A confissão de Gabrielle em *The Vampire Lestat* vai demonstrar não só a empatia entre esta personagem e Lestat, mas também reforçar a ideia anteriormente apresentada: “It was the first time I bore a child, *she said*, I was in agony for twelve hours, and I felt trapped in the pain, knowing the only release was the birth or my own death. When it was over, I had your brother Augustin in my arms, but I didn’t want anyone else near me.”¹⁴⁶

Em semelhança às obras de Rice em questão, encontramos também em *Frankenstein* de Mary Shelley um exemplo de como os laços familiares que unem as personagens não são algo estritamente definido, uma vez que Victor, apesar de não ser ligado a Elizabeth pelo factor sanguíneo, é-o emocionalmente mas tal não impede de assumir a sua paixão por ela:

And when on the morrow, she presented Elizabeth to me as her promised gift, I, childish seriousness, interpreted her words literally and Elizabeth as mine – mine to protect, love, and cherish. All praises bestowed on her received as made to a possession of my own. We called each other familiarly by the name of cousin. No word, no expression could body put forth the kind of relation in which she stood to me – my more than sister, since till death she was to be mine only.¹⁴⁷

Por isso, o acto de matar é mais desculpável fazê-lo se não conhecermos as vítimas. Talvez por esse motivo, Claudia seja descrita como a personagem mais cruel. Enquanto que Louis se alimenta de estranhos, Claudia manifesta a sua preferência pelos membros da mesma família, principalmente por mulheres e crianças. É curiosa a sua obsessão se considerarmos o percurso desta personagem desde que nos é apresentada na trama. Ao perder a mãe, vê-se “adoptada” por Louis e Lestat, que lhe dão uma nova vida sendo através dessa nova vida que ela vai infligir aos mortais aquilo que vivenciou enquanto mortal: a destruição do meio familiar: “But Claudia had a family there which she took one by one”¹⁴⁸. Claudia é uma vítima, uma criança cuja inocência foi roubada, tal como aqueles que sofreram abusos sexuais ou maus tratos e mais tarde manifestaram tendências para se tornarem igualmente abusadores. Também Claudia comete o crime do qual foi vítima. É certo que foi um erro de Louis e Lestat terem tornado Claudia uma criança vampiro. Este

146 Anne Rice, *The Vampire Lestat*, p. 37

147 Mary Shelley, *Frankenstein*, p. 34

148 Anne Rice, *Interview with the Vampire* p. 115

facto foi também criticado por Armand: (A child who can never grow, never be self-sufficient¹⁴⁹) e pela própria Claudia: “To give me immortality in this hopeless guise, this helpless form!”¹⁵⁰

Claudia ficaria para sempre dependente devido ao facto de ser uma criança, mas Anne Rice demonstra que por vezes são os filhos o pilar que facultam o sustento moral e económico. Louis, em *Interview with the Vampire*, sendo órfão de pai, torna-se o responsável pela mãe e a irmã como explica: “My father was dead then, and I was the head of the family.”¹⁵¹ Situação semelhante verifica-se também com Lestat: “I alone provided the food for us. And for some strange reason this gave me satisfaction. I don’t know why, but I liked to sit at the table and reflect that everyone there was eating what I had provided”.¹⁵²

O facto de os filhos serem a fonte de segurança económica ou emocional constitui mais uma inversão à estrutura familiar convencional. Em *Interview with the Vampire*, Anne Rice vai apresentar-nos outro exemplo em que esta segurança é posta em causa através de um núcleo familiar secundário, mas não menos importante, que é a família Freniere na qual o comando da família é assumido por uma mulher, o que no século XVIII era no mínimo invulgar. A família Freniere possuía uma plantação vizinha à de Louis e espelha mais uma vez uma imagem de decadência ou ruptura familiar neste caso provocada pelo infortúnio e pela maldade de Lestat. No entanto, em *The Vampire Lestat* encontramos uma versão diferente: “The young Freniere, for example, a planter whom Louis romanticizes hopelessly in his text, was in fact a wanton killer and a cheater at cards on the verge of signing over his family’s plantation for debt when I struck him down.”¹⁵³

O jovem Freniere envolveu-se num duelo e, apesar de o ter vencido, perde a sua vida nas mãos de Lestat. Seria esta morte um castigo justiceiro? Da família restaram apenas cinco irmãs. Babette, inspirada por Louis, assume o controlo da plantação e consequentemente sofre exclusão social e é ostracizada por uma comunidade que não aceitava passivamente a intromissão de uma mulher nos negócios. Louis dá-lhe um conselho muito importante: “Stop at nothing until you have the answers”¹⁵⁴. Este é o lema

149 *Ibidem*, p. 273

150 *Ibidem*, p. 283

151 *Ibidem*, p. 8

152 Anne Rice, *The Vampire Lestat*, p. 35

153 *Ibidem*, p. 499

154 Anne Rice, *Interview with the Vampire* p. 32

que ele próprio seguiu. O vampiro sente uma empatia muito forte por Babette, ao considerá-la um ser humano completo que partilha com ele uma característica fundamental, pois tendo uma personalidade muito forte, o seu destino é a marginalização e a solidão: “like all strong people, she suffered always a measure of loneliness; she was a marginal outsider”.¹⁵⁵ Embora mais tarde Babette seja aceite na vida social e case, morre jovem e louca. Loucura que pode ter sido causada pelo seu encontro com Louis e Lestat. Ao deparar-se com essas duas figuras (o que pode também metaforicamente significar um confronto com uma realidade que não está ao alcance de todos) e com o efeito nefasto que elas causaram, parece pertinente reflectir e tentar responder à questão colocada por Louis A. Sass em *Madness and Modernism*: “What if madness, in at least some of its forms were to derive from a heightening rather than a dimming of conscious awareness, and an alienation not from reason but from the emotions, instincts and the body?”¹⁵⁶

Independentemente do contexto em que tal se verifica, Lestat destrói o núcleo familiar dos Freniere, composto apenas pelos irmãos órfãos. Lestat, cuja relação com os irmãos nunca foi muito boa, mantém também um relacionamento com o pai pautado pelos constantes conflitos. São todavia contraditórias as referências ao seu ambiente familiar. Segundo a narração de Louis, em *Interview with the Vampire*, é notória uma relação entre Lestat e o pai minada por inúmeros conflitos e ressentimentos de ambas as partes. A frieza e desprezo com que Lestat trata o pai doente é perturbante e contribui para que este vampiro seja descrito como um perfeito vilão que não lhe restou o mínimo vestígio de humanidade. No entanto, na obra *The Vampire Lestat*, esta personagem não desmente a narração de Louis a este respeito (como, por exemplo, tinha feito em relação à família Freniere), mas antes descreve a crueldade com que o pai e os irmãos o tratavam. Poder-se-á dizer que está implícito que esta personagem masculina assume a hostilidade com que tratou o pai, encarando-a com naturalidade (já que nem se refere a ela), mas tenta antes justificá-la através do comovente relato da sua infância, do desprezo, indiferença e desamor com que cresceu.

De facto, Lestat também contradiz Louis, quando este último afirma que Lestat o criou movido por interesses económicos, e concedendo uma nova vida a Claudia, não por necessidade de formar uma família, mas com o intuito de o manipular emocionalmente para

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 72

¹⁵⁶ Louis A. Sass, *Madness and Modernism*, p. 32

que este se sinta também responsável pela criança e não os abandone. No entanto, Lestat é muito elucidativo quando afirma: “Shortly after reaching the colony, I fell fatally in love with Louis, a young dark-haired bourgeois planter, graceful of speech and fastidious of manner, who seemed in his cynicism and self-destructiveness the very twin of Nicholas”.¹⁵⁷

Claudia, ao ser orfã, é uma vítima bastante fácil e sendo “adoptada” por Louis e Lestat, acaba por se rebelar e trair o último pondo em causa a fraternidade e união familiar tradicionais. Segundo Linda Badly em *Writing Horror and the Body: The Fiction of Stephen King, Clive Barker and Anne Rice*: “Together Lestat, Louis and Claudia compose a parody to the nuclear family”.¹⁵⁸ Embora este núcleo familiar apresente características algo peculiares, é certo que a pequena Claudia adquire alguns traços da personalidade de ambos os progenitores, como acontece com os filhos biológicos. Ela e Louis mantêm um entendimento e cumplicidade que é evidenciada em várias passagens da obra mas é de Lestat que ela herda a superficialidade, o gosto pelo luxo e por matar.

Tal como Claudia e Lestat constatamos em todas as personagens, a satisfação e fascínio por matar, mas estas sensações depressa são substituídas pelo desalento e melancolia. Apesar dos seus actos, nada lhes provoca já novas emoções. Os vampiros nada esperam. Encontram a apatia e o vazio. Vivem na solidão, porque a família é uma orientação desorientada, uma companhia solitária e, ao desfazerem as suas ilusões, finalmente descobrem que estão completamente sós. Os vampiros de Rice podem ser comparados à família retratada na obra de Schiele, *A Família*, 1918 (figura 20). Nela estão representados um homem e uma mulher nus cuja forma como estão posicionados remete para uma ideia que está muito enraizada na nossa sociedade: o homem é o chefe ou a cabeça da família. Em baixo podemos ver uma criança que, não estando nua como os progenitores, nos pode remeter para a ideia de sacrifício destes. Os pais que se absterem de bens ou conforto pessoais em prol dos filhos é uma situação comum e em *The Vampire Lestat*, damos-nos conta disto quando Gabrielle vende as jóias para proporcionar a Lestat uma boa educação. Embora esse propósito falhe, não parece ser fundamental para a realização plena do indivíduo porque mais tarde Lestat torna-se herdeiro de uma vasta fortuna, mas o seu interior mantém-se destruído, em ruínas. Louis e Babette, possuidores de uma plantação, fracassam também, o que sugere que há necessidades muito além

¹⁵⁷ Anne Rice, *The Vampire Lestat*, p. 497

¹⁵⁸ Linda Badly, *Writing Horror and the Body: The fiction of Stephen King, Clive Barker and Anne Rice*. p.

daquelas que podem ser mitigadas com o poder económico.

Chegamos também à conclusão que, ainda que a família se encontre estritamente hierarquizada, como transparece na pintura de Schiele e nas unidades familiares retratadas nas obras de Anne Rice, a frustração do seu papel é evidente. Esta organização hierárquica contrasta com o cenário, que envolve a família de Schiele, onde se salienta a palidez das cores, a ambiguidade, a indefinição e o caos. Equivalente a este está também o *Savage Garden* que Lestat várias vezes mencionou. Tendo em conta o meio envolvente e a postura que apresentam, tanto as personagens de Rice como as representadas na obra de arte anteriormente citada, transparece uma alienação, uma apatia melancólica, o que é uma das emoções mais nocivas para o ser humano. A esse respeito encontramos em *Frankenstein* de Mary Shelley a reflexão de Victor Frankenstein: “Nothing is more painful to the human mind than, after the feelings have been worked up by a quick succession of events, the dead calmness of inaction and certainty which follows and deprives the soul both of hope and fear.”¹⁵⁹

Crucial também para uma melhor percepção da família, segundo Rice, será constatar que as personagens ligadas por laços familiares estão em constante oposição. Não há compreensão e empatia no sentido pleno do termo. Os núcleos compostos por Lestat e Gabrielle, e por Lestat, Louis e Claudia são irremediavelmente incompletos uma vez que, em termos morais e de acção, há um visível contraste entre eles, pois as personagens não estão emocionalmente coesas. Tal como na pintura de Schiele em que há uma divergência no olhar das personagens, verificamos que a união familiar é ilusória. Esta ilusão (ou desilusão?) aliada a outros factores que já foram aqui comentados propicia uma alienação do indivíduo à sua própria natureza: a humanidade. Na ficção gótica de Rice, essa alienação surge representada pela figura do vampiro. Pertinente seria questionar: e no mundo actual, que forma assumirá esta alienação na nossa sociedade? Sob que nomes se esconde? Mais uma vez, a ambiguidade e a prevalência do lado negro do indivíduo impedirão uma resposta peremptória. Já outrora Sócrates se questionou: “E os que nascem contra a sua natureza, com forma de monstros, que nome se há-de dar?”¹⁶⁰

159 Mary Shelley, *Frankenstein*, p. 86

160 Platão, *Crátilo*, p.36

CONCLUSÃO

Estando a nossa sociedade em constante mudança, torna-se muito difícil apresentar uma definição completa e objectiva da palavra família. Nas obras estudadas, bem como noutras que foram mencionadas, encontramos o conceito de família subvertido e essa subversão é uma das marcas do Gótico. As obras de Faulkner, *Sound and The Fury* e *As I Lay Dying* são exemplos de como o relacionamento familiar entre os membros das famílias Burden e Compson é pautado pelo conflito, desconfiança e traição, enquanto que em *Light in August*, este é completamente nulo e como tal as personagens deparam-se com inseguranças interiores em relação à sua própria identidade e espaço na comunidade. A este respeito, Fred Botting, na sua obra *Limits of Horror – Technology, Bodies, Gothic*, é muito claro: “There are few families in Gothic fiction. (...) Parentless children are left to roam the wild, gloomy landscapes without protection or property and often without the secure sense of themselves that comes with proper name and position”.¹⁶¹

Ao considerarmos nas personagens das obras estudadas, verificamos que todas são entidades isoladas apesar de algumas delas se encontrarem inseridas numa família ou comunidade. É o caso dos irmãos das famílias Burden e Compson, que vêem nos pais a decadência de valores morais, inércia e a apatia e estas características negativas serão condicionantes da sua forma de agir e trarão consequências. Tanto a morte de Addie como a promiscuidade e abandono do lar por parte de Caddy, vão implicar aos restantes membros da família resultados semelhantes: o detrimento da estabilidade emocional das personagens e a ruptura com o mundo exterior, o que vai contribuir ainda mais para a sua ansiedade e isolamento, como afirma Irving Malin em *New American Gothic*: “The characters are isolated; they do not and cannot belong to the outside world. This lack of communication creates anxiety. They do not know where to turn for assistance and comfort. (...) Their isolation is complete.”¹⁶²

Este isolamento e solidão são bem representados por Anne Rice nas suas obras, nas

¹⁶¹Fred Botting, *Limits of Horror- Technology, Bodies, Gothic*, p. 33, 34

¹⁶² Irving Malin, *New American Gothic*, p. 15

quais duas figuras fundamentais, Lestat de Lioncourt e Louis que, embora em oposição de carácter e acção, partilham um factor que se tornou determinante nas suas personalidades: a desagregação da família. Em relação a Lestat, as diferenças irreconciliáveis com o pai e os irmãos foram determinantes para o abandono do lar por parte da personagem e, ao tentar encontrar o sentido da sua existência no meio artístico, cruza-se com Magnus, que ao “adoptá-lo”, cede-lhe também uma nova condição, embora mais tarde o abandone, lançando-se ao fogo. Só assim se pode compreender o temperamento cruel de Lestat, já que tendo sido rejeitado pelo pai e os irmãos e, mais tarde pela mãe Gabrielle, a quem ele devotava uma adoração profunda, acaba por ser também deixado sozinho pelo seu “pai” e criador, Magnus. Podemos assim encontrar algumas semelhanças entre Lestat e Louis (e entre estas personagens e as apresentadas por Faulkner e Thomas Harris), pois em *Interview with the Vampire*, também assistimos ao desmoronamento da estabilidade de Louis Point du Lac após um acontecimento familiar: a morte de irmão. A partir daí, Louis opta por uma vida dissoluta e cheia de riscos, o que atrai o vampiro Lestat que o transforma também num ser da mesma espécie.

À semelhança de Faulkner e de Rice, Thomas Harris vai também, nas suas obras *Red Dragon*, *The Silence of The Lambs* e *Hannibal Rising*, abordar o efeito de um acontecimento familiar traumático na acção das personagens, embora nestas obras não haja conformidade e até se verifique uma certa oposição. Se em *Hannibal Rising*, o pequeno Hannibal é vítima de uma situação brutal que lhe destrói o núcleo familiar que, segundo vários elementos textuais, era equilibrado e feliz, o mesmo não se pode dizer dos *serial killers* Francis Dolarhyde e Jame Gumb em *Red Dragon* e *The Silence of the Lambs*. Nestas duas obras, ambas as personagens viveram uma infância muito dolorosa, ignoradas em orfanatos, negligenciadas e desprezadas por aquelas que os deveriam amar, a avó e a mãe, respectivamente. Tanto Francis Dolarhyde como Jame Gumb desenvolveram por elas um amor obsessivo. Apesar do mal inegável que elas lhes causaram, tiveram muitas repercussões ao longo das suas vidas, pois ao longo das obras, tanto Francis como Jame deixaram-se possuir, amalgamaram-se nos traços de carácter daquelas que amavam. Essa junção foi muito além do plano mental, uma vez que era concretizada cada vez que matavam e também através do plano físico e concreto, materializado pelo poder da dentição e pelo fascínio pela pele. Assim, conclui-se que, apesar de a influência familiar da mãe e da avó serem negativas, é uma tendência natural das personagens referidas (e do ser humano)

amar aqueles que ferem, que maltratam, o que indica que os laços familiares mais directos, para além de serem fundamentais e insubstituíveis, são também questionáveis. Parece-me pois, pertinente ilustrar esta situação com uma pergunta colocada por Lord Byron no seu poema *Fare thee Well* : “When your father first accents flow/ wilt thou teach her to say - “Father! ”/ Though his care she must forego?”¹⁶³

A dificuldade em responder à questão anterior remete-nos para a complexidade das obras estudadas e da própria vida, o que leva a concluir que esta é muito mais complexa do que aparenta, sendo abundante em simbologia e indefinições. Tal encontra-se muito bem representado na obra de Pablo Picasso, *A Vida*, 1903 (figura 21) que tem muito em comum com as obras estudadas pela sua significação e pelo período artístico em que se enquadra, a chamada fase azul. Esta fase remete-nos não só para a tristeza, a dor e a melancolia, mas também para o erotismo e o sobrenatural. Nesta obra de Picasso encontramos estes elementos e, todos eles podem ser relacionados com as obras de Faulkner, Rice e Harris. A mulher que, descalça, segura o filho nos braços poderia ser qualquer uma das mães representadas nas obras, na sua solidão e melancolia, olha para o casal abraçado na sua nudez apática, quase mecânica, sem paixão. Uma relação que demonstra uma frustração da vida amorosa, como se esta, além da função reprodutiva, fosse desprovida de sentido. Estas são também as conclusões que se podem retirar das obras estudadas: a incapacidade de amar, o cuidado desatento da mãe, que segura o filho, mas sempre a olhar noutra direcção e, acima de tudo, a dor e a solidão, esta é a vida na qual os laços familiares não estão bem definidos e inserem-se num cenário tão simples, mas que talvez por isso mesmo seja o mais propício para se enraizar o mal.

Neste sentido, há várias obras que corroboram com toda esta linha de pensamento, para além de *A Vida* de Pablo Picasso. Se em Picasso há imagens que ilustram a relação amorosa, a frustração desta, a maternidade como um acto isolado e depressivo, um estado apático, em Grant Wood, tudo isto aparece ofuscado, subentendido. Por isso é de uma importância fulcral a sua obra, *American Gothic*, 1930 (figura 1) porque nela temos a imagem da América rural e a indefinição presente nas relações familiares, uma vez que os rostos das personagens deixam transparecer sentimentos complexos e difíceis de definir. Embora não se trate de um verdadeiro retrato de família (uma vez que os modelos foram o

163 Lord Byron, *Selected Poems*, p.12

dentista e a irmã do pintor), esta obra tornou-se um símbolo da severidade, do sacrifício, mas também da repressão e do conservadorismo da América. Há aqui um espírito crítico, uma rigidez, uma frieza e uma nostalgia que comunga com as obras de Faulkner, Harris e Rice.

Como vimos ao longo dos capítulos, as personagens destes autores movimentam-se num contexto social e familiar decadente, sem rumo. Em *American Gothic*, a austeridade das personagens aliada à imagem central da forquilha alerta-nos para uma mensagem igualmente insinuada nas obras de Faulkner, Harris e Rice, a da instabilidade de uma América espiritualmente morta. Tal está representado na rigidez e na austeridade dos rostos das personagens de Grant Wood, como explica Katherine Hoffman em *Concepts of Identity: Historical and Contemporary Images and Portraits of Self and Family*: “There is a coldness in their faces and in the precise clean lines that dominate the painting that suggests there is a criticism implicit in the painting, that this man and woman were spiritually dead, caught in a culture that was losing its social and economic anchor.”¹⁶⁴

A rigidez estende-se também, à habitação que está por trás da imagem do casal. Sendo a casa (como já foi referido ao longo dos capítulos expostos) a metáfora da mente humana, esta imagem de Grant Wood sugere o indecifrável, o imperturbável, a aparente normalidade que esconde o mal mais terrível. Tal sugere o intranquilo dentro da aparente tranquilidade. A casa que recebe a família e que deveria ser o seu acolhimento deixa de ser o seu refúgio para se constituir um centro de contaminação, uma vez que é o prolongamento, em termos físicos, da família.

Em suma, nas obras estudadas podemos verificar que abundam exemplos da incapacidade da família em proporcionar apoio e estabilidade ao indivíduo, embora esta continue a desempenhar um papel inegável na sua formação. Então seria oportuno reflectir acerca da função da literatura gótica e, mais especificamente, do propósito destes autores e obras. Se expõem e “acordam” o leitor para o conceito de *Das Unheimliche* segundo Freud, porque o colocam face a algo familiar, embora banido através da repressão, serão estas obras e as respectivas representações do conceito de família que povoam a nossa mente com demónios ou constituirão, devido à sua natureza, uma forma de exorcismo dos mesmos? Estas obras constituem uma forma de catarse dos nossos medos reais, daí o seu

164 Katherine Hoffman, *Concepts of Identity: Historical and Contemporary Images and Portraits of Self and Family*, p. 120

fascínio e complexidade, embora tal diferenciação não seja fácil de responder, como comentou David Punter em *A Companion to the Gothic*:

Pest, pester, pestilence; is the Gothic, to engage in a little etymological arabesque, pestifugous, or is it a pestiduct? Does it spread contamination, or might it provide a channel for the expulsion of contaminating materials? What Gothic perhaps suggests is that such a differentiation is impossible, that we cannot tell whether the materials of Gothic, however their currency is handled by writers or other media, will serve to draw the plague of images (which is, put in another language, the terror of repetition) away from us, or wether the very repetition, the insoluble dilemma of how to rid ourselves of vampires and monsters of our own making, will embed this images of unease, of dis-ease, more uncontrollably in the heart.”¹⁶⁵

¹⁶⁵David Punter, *A Companion to the Gothic*, p. 12

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DOS AUTORES ESTUDADOS

- FAULKNER, William (2004): *The Sound and The Fury*. London: Vintage 2004.
(2004): *As I Lay Dying*. London: Vintage 2004.
(2004): *Light in August*. London: Vintage 2004.
- HARRIS, Thomas (2002): *Red Dragon*. London: Arrow Books.
(2000) *The Silence of the Lambs*. London: Arrow Books.
(2007) *Hannibal Rising*. London: Arrow Books.
- RICE, Anne (2006): *Interview with the Vampire*. London: Clays Ltd.
(2006): *The Vampire Lestat*. New York: Ballantine Books.

OUTRAS OBRAS E ESTUDOS

- ARTAUD, Antonin (1993): *A Arte e a Morte*. Lisboa: Hiena Editora.
- BADLEY, Linda (1995): *Film, Horror and the Body Fantastic*. Westport, CT.: Greenwood Press.
(1996) *Writing Horror and the Body: The Fiction of Stephen King, Clive Barker and Anne Rice*. Westport, CT.: Greenwood Press.
- BAYER-BEREMBAUM, Linda (1982) *The Gothic Imagination*. London: Associated University Presses.
- BLAKE, William. (1996): *Selected Poems*. London: Everyman Paperbacks.
- BLOOM, Clive (1988): *Gothic Histories: The Taste of Terror, 1764 to the Present*. New York: Continuum International Publishing Group.
- BLOOM, Harold (1988): William Faulkner's *The Sound and The Fury*. Philadelphia: Chelsea House.
- BOTTING, Fred (1997): *Gothic*. London: Routledge.

A Família Gótica na Ficção de William Faulkner, Thomas Harris e Anne Rice

BOTTING, Fred (2008): *Limits of Horror – Technology, Bodies, Gothic*. New York, Manchester University Press.

BRADLEY, Fiona (2003): *Paula Rego*. London: Tate.

BYRON, Lord (1997): *Selected Poems*. London: Orion Publishing Group.

CALVINO, Italo (1991): *Seis Propostas para o Novo Milénio*. Lisboa: Teorema.

CARROLL, Noël (1990): *The Philosophy of Horror or The Paradoxes of the Heart*. New York and London: Routledge.

CLARKE, Deborah (1994): *Robbing the Mother: Women in Faulkner*. Jackson: University Press of Mississippi.

DAVENPORT-HINES, Richard (2000): *Gothic- Four hundred years of excess, horror, evil and ruin*. New York: North Point Press.

DESCHARNES, Robert & NÉRET, Gilles (2004): *Dali*. Koln: Taschen.

DICKINSON, Emily (1990): *Selected Poems*. London: Orion Publishing Group.

DOCHERTY, Brian (1990): *American Horror Fiction: From Brockden Brown to Stephen King*. New York: Palgrave Macmillan.

DREWERMANN, Eugen (1982): *A Angústia e a Culpa*. Rio de Mouro: Círculo de Leitores.

DUGGLEBY, John (2000): *Artist in Overalls, The Life of Grant Wood*. San Francisco: Chronicle Books.

FERBER, Michael (1999): *A Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge, England: Cambridge University Press.

FIEDLER, Leslie (1966): *Love and Death in the American Novel*. USA: Stein and Day.

FREUD, Sigmund (2003): *The Uncanny*. London: Penguin Classics Ltd.

FROST, Brian J. (1989): *The monster with a thousand faces: guises of the vampire in myth and literature*. USA: Bowling Green State University Popular Press.

GIANNANGELO, Stephen J. (1996): *The Psychopatology of Serial Murder: A Theory of Violence*. Westport CT: Praeger.

GIGER, H.R. (2007): *HR Giger Arh+*. Koln: Taschen.

GINSBERG, Allen (1972): *The Fall of America, Poems of These States, 1965-1971*. San Francisco: City Lights Books.

GUIMOND, James (1991): *American Photography and the American Dream*. Chapel Hill, NC:

A Família Gótica na Ficção de William Faulkner, Thomas Harris e Anne Rice

University of North Carolina Press.

HALBERSTAM, Judith (1995): *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham, NC: Duke University Press.

HAWTHORNE, Nathaniel (1994): *The Scarlet Letter*. London: Penguin Books.

HEIDEGGER, Martin (1977): *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70.

HELDRETH, Leonard G. (1999): *The Blood is the Life: Vampires in Literature*. Bowling Green: Bowling Green University Popular Press.

HOGLE, Jerrold E. (2002): *The Cambridge Companion to the Gothic Fiction*. Cambridge, U.K.: Cambridge University Press.

HOFFMAN, Katherine (1996): *Concepts of Identity: Historical and Contemporary Images and Portraits of Self and Family*. New York: Icon Editions.

HOPPENSTAND, Gary & BROWNE, Ray B. (editors) (1996): *The Gothic World of Anne Rice*. Bowling Green, OH.: Bowling Green State University Popular Press.

HOVING, Thomas (2005): *American Gothic – The Biography of Grant Wood's American Masterpiece*. New York: Penguin Group.

INGEBRETSEN, Edward J. (1996): *Maps of Heaven, Maps of Hell: Religious Terror as Memory from the Puritans to Stephen King*. New York: M. E. Sharpe.

KAYSER, Wolfgang (1981): *The Grottesque*. New York: Columbia University Press.

KILGOUR, Maggie (1995): *The Rise of The Gothic Novel*. London: Routledge.

KING, Stephen (2007): *Carrie*. London: Hodder & Stoughton General Division

LIMA, Maria Antónia (2008): *Terror na Literatura Norte-Americana*. Lisboa: Universitária Editora.

LLOYD-SMITH, Allan (2004): *American Gothic Fiction: An Introduction*. New York: Continuum International Publishing Group.

MALIN, Irving (1962): *New American Gothic*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
(1957): *William Faulkner: An Interpretation*. Stanford, CA: Stanford University Press.

MARIE, Rose & HAGEN, Rainer (2004): *Bruegel, A Obra de Pintura*. Koln: Taschen.

MARTIN, F. Thomas (2002): *Kurt Vonnegut: A Critical Companion*. Westport, CT: Greenwood Press.

MARTIN, Malachi (1992): *Hostage to the Devil: The Possession and Exorcism of Five Contemporary Americans*, New York: Harper San Francisco.

A Família Gótica na Ficção de William Faulkner, Thomas Harris e Anne Rice

MCDONALD, Julie Jensen & BOURRET, John Liffing-Zug(2000): *Grant Wood and Little Sister Nan, Essays and Remembrances*. LUGAR: Penfield Press.

MILTON, John (2006): *Paradise Lost*. Stilwell, KS: Digireads.com.

NIETZSCHE, Friedrich (2007): *A Genealogia da Moral*. Lisboa: Guimarães Editores.

OATES, Joyce Carol (1995): *Haunted, Tales of Grotesque*. New York: Penguin Group.

PHILIPS, R. Kendall (2005): *Projected Fears: Horror Films and American Culture*. Westport, CT: Praeger.

PINSKY, Michael (2003) *Future, Present, Ethics and/as Science*, Madison: Fairleigh Dickinson University Press.

PLATÃO (1963): *Crátilo*. Lisboa. Sá da Costa Editora.

POE, Edgar Allan (1982): *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. New York: Penguin Books.

POLK, Noel (1998): *Children in the Dark House: Text and Context in Faulkner*. Jackson: University Press of Mississippi.

PORTER, Carolyn (2007): *William Faulkner*. New York: Oxford University Press.

PUNTER, David (2001): *A Companion to the Gothic*. USA: Blackwell Publishing.

ROY, Jody M. (2002): *Love to Hate: America's Obsession with Hatred and Violence*. New York: Columbia University Press.

SASS, Louis A. (1996): *Madness and Modernism – Insanity in the Light of Modern Art, Literature and Thought*. U.S.A.: Harvard University Press.

SCHWOB, Marcel (2004): *A Cruzada das Crianças*. Lisboa: Editorial Teorema.

SHAKESPEARE, William (1994): *Macbeth*. London: Penguin Group.

SHELLEY, Mary (1994): *Frankenstein or The Modern Prometheus*. London: Penguin Group.

SIMPSON, Philip L. (2000): *Psycho Paths: Tracking the Serial Killer Through Contemporary American Film and Fiction*. Carbondale, IL.: Southern Illinois University Press.

STEINER, Reinhard (2001): *Schiele*. Koln: Taschen.

STOKER, Bram (1996): *Dracula*. Oxford: Oxford University Press.

A Família Gótica na Ficção de William Faulkner, Thomas Harris e Anne Rice

TASKER, Yvonne (2002): *The Silence of The Lambs*. London: BFI Modern Classics.

THOMSON, Douglass H. & VOLLER, Jack G. & FRANK, Frederick S. (2002): *Gothic Writers: A Critical and Bibliographical Guide*. Westport CT: Greenwood Press.

VONNEGUT, Kurt (1999): *Slaughterhouse 5*. New York: Dell Publishing.

WALPOLE, Horace (1966) *The Castle of Otranto*. New York:Dover Publications.

WARNCKE, Carsten Peter (2004): *Picasso*. Koln: Taschen.

WHITMAN, Walt (1990): *Leaves of Grass*. Oxford: Oxford University Press.

WILDE, Oscar (2005): *The Complete Works of Oscar Wilde*. Scotland: Gueddes & Grosset.

WILLIAMS, Anne (1995) *Art of Darkness, A Poetics of Gothic*. Chicago: The University of Chicago Press.

FILMOGRAFIA

DEMME, Jonathan (1991): *The Silence of the Lambs*. DVD.USA: MGM Entertainment.

FRIEDKIN, William (2000): *The Exorcist*. DVD. USA: Warner Bros.

JORDAN, Neil (1994): *Interview with a vampire*. VHS. USA: Warner Bros.

LYNCH, David (2002): *Twin Peaks*. DVD. France: New Line Cinema.

MILLER, Bennet (2006): *Capote*. DVD. USA: Columbia Pictures.

RATNER, Bret (2002): *Red Dragon*. DVD. USA: Metro Goldwin Mayer.

RHYMER, Michael (2002): *Queen of the Damned*. DVD. USA: Warner Bros.

WEBBER, Peter (2007): *Hannibal Rising*. DVD. USA. Paramount Pictures.

ANEXOS



Figura 1 – Grant Wood, *American Gothic*, 1930

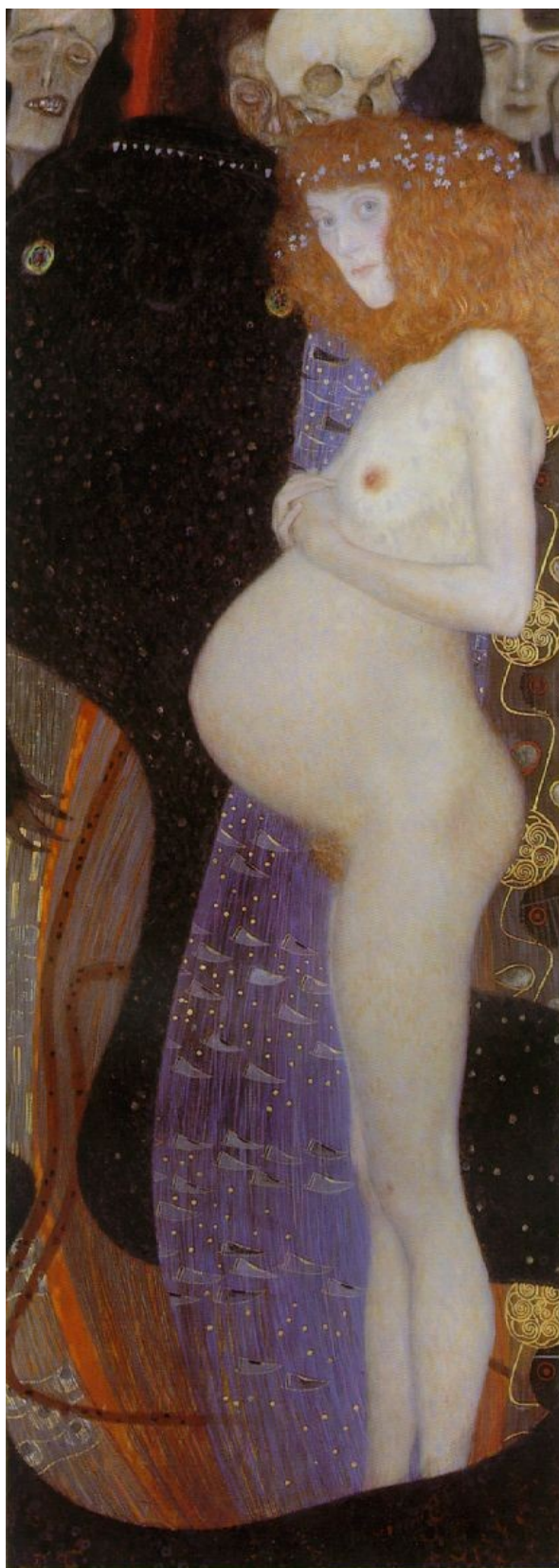


Figura 2 – Gustav Klimt, *Hope I*, 1903

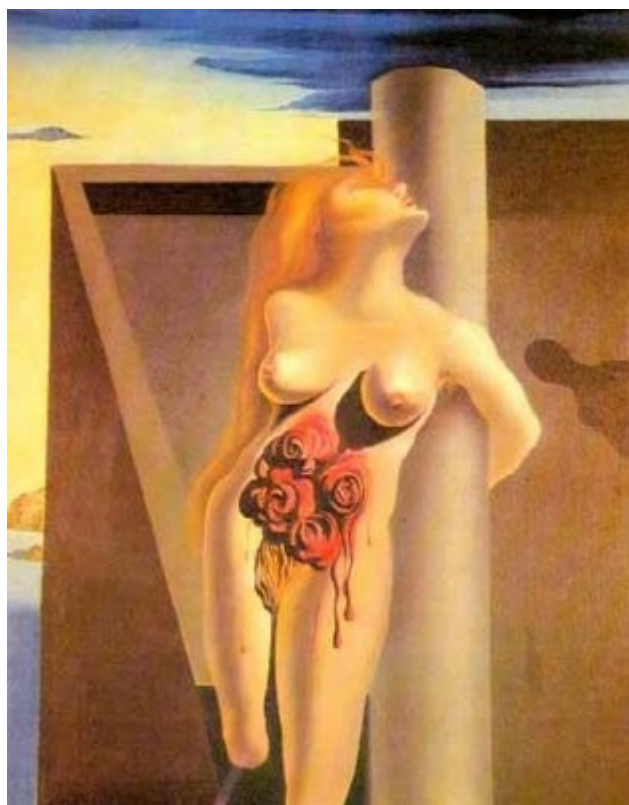


Figura 3- Salvador Dalí, *Angustia*, 1932



Figura 4 – Paula Rego, *Untitled*, 1998



Figura 5 – Paula Rego, *Untitled*, 1998



Figura 6- Paula Rego, *Untitled*, 1998



Figura 7 – Paula Rego, *Birth*, 1959



Figura 8 – Pablo Picasso, *A Mãe e o Filho*, 1921



Figura 9 – Schiele, *Mãe e dois Filhos*, 1917



Figura 10-Arthur Rothstein, 1937



Figura 11 – Max Ernst, *The Virgin spanking the Infant Jesus in front of three witnesses*, 1926



Figura 12 – Bruegel, *A Parábola dos Cegos*, 1568



Figura 13- Goya, *O sono da razão produz monstros*, (1797)

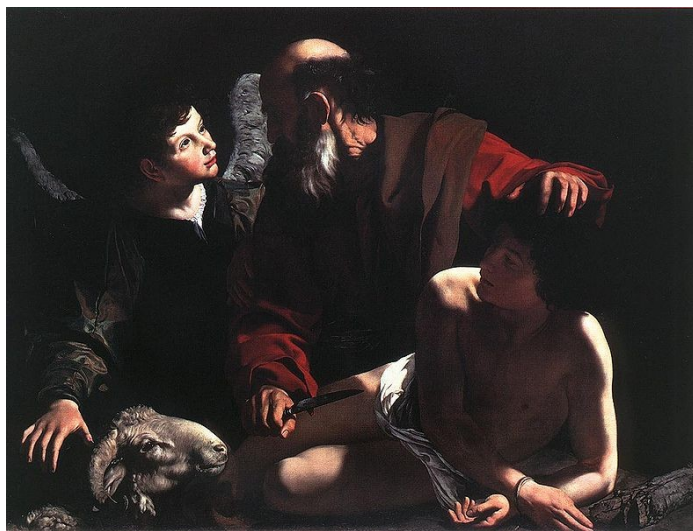


Figura 14 – Caravaggio, *O Sacrificio de Isaac*, 1596



Figura 15- Caravaggio, *O Sacrifício de Isaac*, 1693



Figura 16 – Caravaggio, *David segurando a cabeça de Golias*, 1605-1606



Figura 17 – H.R. Giger, *Landscape VIII*, 1973



Figura 18- Salvador Dali, *O Enigma do desejo, Minha Mãe, Minha Mãe, Minha Mãe*, 1929



Figura 19 – H. R. Giger, *Satan*, 1977



Figura 20- Schiele, *Mãe e dois Filhos*, 1918



Figura 21- Picasso, *A Vida*, 1903