

ENTRE MEMÓRIA E ESQUECIMENTO: O ESPAÇO-TEMPO DO TERROR EM “THE MASQUE OF THE RED DEATH” DE EDGAR ALLAN POE

Jaqueline Pierazzo Pereira
Faculdade de Letras da Universidade do Porto (Portugal)

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo geral investigar o papel do tempo e do espaço na obra de Edgar Allan Poe tomando como principal exemplo o conto “The Masque of the Red Death”. Propõe-se também avaliar, ainda que de forma incipiente, em que medida o corpo funciona como um espaço de memória, bem como a relação deste espaço com o terror. Tendo estes objetivos em vista, serão considerados o papel da memória no âmbito da ficção gótica e os papéis desempenhados pela memória e pela ausência de memória em sua relação com o espaço no contexto da obra de Poe. Visa-se, assim, demonstrar como tempo e espaço se justapõem para a obtenção do efeito de terror.

PALAVRAS-CHAVE: Edgar Allan Poe, Ficção Gótica, Memory Studies, Spatiality Studies, “A Máscara da Morte Vermelha”.

ABSTRACT: The article’s main purpose is to analyse the roles played by time and space throughout Edgar Allan Poe’s works using as the main example the short story “The Masque of the Red Death”. It also aims to analyse to what extent the space of the body functions as a space of memory, as well as to better understand the relation between this space and the effect of terror. Having these goals in mind, the article shall consider the roles played by memory within Gothic Fiction and the roles played by memory and the lack of memory in their relation to space in the context of Poe's works. The article intends to demonstrate how time and space are juxtaposed in order to obtain the effect of terror.

KEYWORDS: Edgar Allan Poe, Gothic Fiction, Memory Studies, Spatiality Studies, “The Masque of the Red Death”.

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS: ESPAÇO E TEMPO SÃO UM

Edgar Allan Poe, um dos grandes mestres da literatura de terror, sempre deixou clara em seus textos teóricos a preferência pelo texto em detrimento do contexto. O escritor de “The Raven” defendia a limitação da consideração de determinada obra à consideração do texto *per se*, excluindo, assim, do âmbito literário, a ponderação acerca de uma conjuntura mais abrangente que envolvesse aspectos políticos, sociais e morais. Nesse sentido, em “The Poetic Principle” Poe afirma: “neither exists nor can exist any work more thoroughly dignified — more supremely noble than this very poem — this poem per se — this poem which is a poem and nothing more, this poem written solely for the poem’s sake” (POE, 2004, p. 700). Estudar a obra de Edgar Allan Poe do ponto de vista dos Estudos de Memória e dos Estudos Espaciais

(*Memory Studies* e *Spatiality Studies*) implica, pois, contrariar a perspectiva do autor. No entanto, esse é um empreendimento válido, especialmente se levarmos em conta os aspectos góticos presentes em sua obra, dado que a própria ficção gótica poderá ser considerada como um reflexo (invertido) da sociedade em que se insere.

No terror gótico, passado e presente se justapõem e, em geral, é exatamente esta justaposição a responsável pelo efeito de terror¹. De fato, o sentimento de terror é muitas vezes resultante de um passado ainda presente, que assombra as personagens e as confronta com situações, objetos ou segredos que, em princípio, deveriam permanecer escondidos. De um lado, encontramos personagens experimentando o sentimento de medo em decorrência da memória do terror, aqui, o sentimento de medo aflora graças à lembrança do Outro, que, por sua vez, pode abranger desde uma personagem até um evento sobrenatural ou a própria morte. De outro, encontramos personagens, geralmente os próprios narradores das histórias, cujo sentimento de terror advém justamente da possibilidade da memória. São personagens que se encontram numa situação de fuga da memória, ou seja, de tentativa de esquecimento. A memória assume, assim, um papel duplo, sendo responsável por trazer o objeto que causa terror para o nível da narrativa e, ao mesmo tempo, sendo ela própria responsável pelo sentimento de terror.

A importância da memória e, portanto, do tempo para a obtenção do efeito de terror não implica, contudo, a exclusão do espaço, pois, como afirma Edgar Allan Poe em seu tratado *Eureka*, “Space and Duration are one” (POE, 2006, p. 857). Apesar de Michel Foucault começar a sua palestra intitulada “Of Other Spaces” afirmando a obsessão do século XIX com o tempo e de opor a isto a preocupação do presente com o espaço (FOUCAULT, 1986, p. 22), o terror gótico parece ir ao encontro da afirmação de Poe. Nesse sentido, é possível notar uma

¹ Utilizo aqui o termo “efeito” como definido por Edgar Allan Poe em seus textos teóricos. Em “The Philosophy of Composition”, por exemplo, Poe define o efeito como “impressions, of which the heart, the intellect, or (more generally) the soul is susceptible” (POE, 2004, p. 676). O efeito diz respeito, assim, à impressão maior causada pelo escritor no leitor e, no caso de seus contos góticos, o efeito desejado é o terror.

justaposição entre tempo e espaço em obras pertencentes à ficção gótica, em geral, e na obra do escritor de “Annabel Lee”, em particular. Nestas obras, espaço e tempo funcionam em conjunto para a criação não somente da atmosfera de terror, mas também do próprio terror. Assim, a justaposição entre *cronos* e *tropos* cria um cronotopo² que, além de ambientar a história de terror, também aterroriza as personagens. Além disso, no terror gótico a dimensão temporal é muitas vezes suscitada através da dimensão espacial, ou seja, a memória que levará ao sentimento de terror é desencadeada graças a elementos espaciais. Entre esses elementos, será válido destacar o papel desempenhado pelo corpo que, juntamente com a memória, é essencial à obtenção do efeito de terror. Tendo isso em vista, é quase impossível a consideração do *terror* na obra de Poe sem que sejam considerados os aspectos temporais e espaciais que a permeiam.

Neste contexto, o presente artigo tem como objetivo geral investigar o papel do tempo e do espaço na obra de Edgar Allan Poe, tomando como exemplo o conto “The Masque of the Red Death”. Propõe-se também avaliar, ainda que de forma incipiente, em que medida o corpo funciona como um espaço de memória, bem como a relação deste espaço com o *terror*. Tendo estes objetivos em vista, serão considerados o papel da memória no âmbito da ficção gótica e os papéis desempenhados pela memória e pela ausência de memória em sua relação com o espaço no contexto da obra de Poe. Visa-se, assim, demonstrar mais claramente como tempo e espaço se justapõem para a obtenção do efeito de terror.

1.1 A JUSTAPOSIÇÃO ENTRE ESPAÇO E TEMPO NA FICÇÃO GÓTICA

Como já mencionado, um dos grandes temas góticos é o peso do passado e a sua influência na vida das personagens. Num primeiro momento da ficção gótica, o resgate do passado era feito, por exemplo, através da alegação da descoberta de um manuscrito,

² Refiro-me aqui não somente às representações literárias do espaço e do tempo, mas também à ideia da inseparabilidade dessas duas categorias, como proposto, por exemplo, por Bakhtin em “Forms of Time and of the Chronotope in the Novel”.

normalmente pertencente ao período medieval. Justificavam-se, assim, os acontecimentos estranhos e sobrenaturais através da atribuição da narração a um período marcado, pelo menos do ponto de vista de uma mentalidade característica do século XVIII, pela crença no sobrenatural e pela superstição. Além disso, como explica Sue Chaplin, outra estratégia narrativa relacionada à descoberta de um manuscrito era a utilização de um prefácio no qual o escritor, através da figura de um editor fictício, relatava as circunstâncias em que o manuscrito em causa fora encontrado e procurava convencer os leitores de que a história a ser narrada não passava de uma mera transcrição do texto original (CHAPLIN, 2011). É possível notar a presença dessas duas estratégias já no primeiro romance considerado como pertencente à literatura gótica, *The Castle of Otranto*, publicado em 1764. Nesse sentido, Horace Walpole começa o prefácio da primeira edição de seu livro afirmando: “The following work was found in the library of an ancient Catholic family in the north of England. It was printed at Naples, in the black letter, in the year 1529. How much sooner it was written does not appear. The principal incidents are such as were believed in the darkest ages of Christianity” (WALPOLE, 2009, p. 3).

Através dos prefácios, os escritores góticos afastavam as histórias, pelo menos aparentemente, da realidade do século XVIII. Ademais, a própria opção pelo fantástico em detrimento do real, comum nas narrativas góticas, parecia afastar as obras de preocupações sociais. A esse respeito, David Punter afirma: “There was a time when it was the fashion to suppose that Gothic, because of its fantastical settings and melodramatic presentation, constituted in some sense an escape from social concerns” (PUNTER, 2012, p. 4). Por sua vez, Punter também afirma que hoje em dia é praticamente impossível considerar tal escape ou imaginar que uma obra literária seja completamente independente de seu contexto (PUNTER, 2012). Nesse sentido, como faz notar Fred Botting, a própria palavra “gótico” reflete em si aspectos da sociedade e da cultura do século XVIII, tendo sido usada, pejorativamente, para

indicar as artes, a arquitetura e a literatura que não estavam em conformidade com o gosto neoclássico (BOTTING, 2012). A ficção gótica funcionaria assim como uma espécie de heterotopia, refletindo inversamente a sociedade.

De acordo com Michel Foucault, em oposição ao não lugar evocado pelo conceito de utopia, o conceito de heterotopia diz respeito a espaços reais: “real places — places that do exist and that are formed in the very founding of society — which are something like counter-sites, a kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted” (FOUCAULT, 1986, p. 24). Nesse sentido, na ficção gótica encontramos espaços que, ao contestar e inverter os espaços típicos da sociedade na qual se inserem, apontam no sentido de um regresso ao passado, quer seja através da História, em sua dimensão coletiva, quer seja através da memória, em um âmbito um pouco mais individual.

A esse respeito, Fred Botting afirma: “The main features of Gothic fiction, in neoclassical terms, are heterotopias: the wild landscapes, the ruined castles and abbeys, the dark, dank labyrinths, the marvelous, supernatural events, distant times and customs are not only excluded from the Augustan social world but introduce the passions, desires, and excitements it suppressed” (BOTTING, 2012, p. 19). Conforme Botting, a ficção, de um modo geral, e a ficção gótica, em particular, funcionam como heterotopias na medida em que contrapõem o gosto neoclássico do século XVIII com uma visão alternativa da sociedade, da natureza e da arte (BOTTING, 2012). Situada numa época marcada pela passagem de uma ordem feudal extremamente dependente da religiosidade para uma época mais comercial e secular, a ficção gótica funcionava como uma espécie de espelho do século XVIII (Idem). Nesse sentido, Botting afirma:

“Gothic” functions as the mirror of eighteenth-century mores and values: a reconstruction of the past as the inverted, mirror image of the present, its darkness allows the reason and virtue of the present a brighter reflection. In Foucauldian terms,

this version of the Gothic mirror operates utopically as “the inverted analogy with the real space of society” (BOTTING, 2012, p. 15).

De maneira resumida, Jerrold E. Hogle define os espaços explorados pela ficção gótica e a sua relação com a memória da seguinte maneira:

Though not always obviously as in *The Castle of Otranto* or *Dracula*, a Gothic tale usually takes place (at least some of the time) in an antiquated or seemingly antiquated space — be it a castle, a foreign palace, an abbey, a vast prison, a subterranean crypt, a graveyard, a primeval frontier or island, a large old house or theatre, an aging city or urban underworld, decaying storehouse, factory, laboratory, public building, or some new recreation of an older venue, such as an office with old filing cabinets, an overworked spaceship, or a computer memory. Within this space, or a combination of such spaces, are hidden some secrets from the past (sometimes the recent past) that haunt the characters, psychologically, physically, or otherwise at the main time of the story. (HOGLE, 2002, p. 2)

Nesse sentido, os próprios espaços retratados na ficção gótica já apresentam um caráter temporal, na medida em que são, geralmente, espaços antiquados que transportam leitores e personagens a outras épocas. De fato, espaço e tempo são indissociáveis no âmbito do terror gótico. É através do espaço que o passado entra em cena para assombrar as personagens. É também através do espaço que as memórias — reais ou fictícias, reprimidas ou não — voltam para despertar terror nas personagens. No entanto, além dos espaços citados por Hogle, é válido destacar o espaço do corpo que, muitas vezes, funciona de maneira análoga à figura da casa (mal-)assombrada, perseguindo as personagens e fazendo com que elas enfrentem os seus maiores medos.

Apesar de olhar para o passado, ou justamente por olhar para o passado, a ficção gótica anuncia questões e inquietações do presente. Neste contexto, Maria Beville afirma que, nas histórias góticas, a memória de eventos passados é constantemente transmitida através de narrativas em primeira pessoa (BEVILLE, 2014). Para Beville, estas memórias dizem respeito à memória coletiva, que, por sua vez, diz respeito ao modo como contextos sócio-culturais interferem na formação e na transmissão da memória (Idem).

Se, por um lado, no âmbito social a literatura gótica pode, através do passado, refletir a memória coletiva do presente, por outro, num âmbito um pouco mais individual, as narrativas góticas colocam em evidência um passado reprimido. Nesse sentido, Beville define a expressão “gothic memory” para indicar “the Gothic frame that so frequently supports recollections of

past traumas that verges on the unspeakable” (BEVILLE, 2014, p. 59). Estamos, agora, no âmbito do *uncanny* freudiano³.

Das Unheimlich, termo alemão para o *uncanny*, apresenta uma dualidade de significado essencial à definição do conceito. Conforme Rosemary Jackson, *das Heimlich* pode significar, num primeiro plano, aquilo que é familiar, confortável; a negação, *das Unheimlich*, por sua vez, indica aquilo que é estranho, não familiar. Num segundo plano, contudo, o mesmo termo poderá significar aquilo que está escondido, que é mantido longe do alcance da visão. Nesse sentido, a negação que dá nome ao *uncanny* aponta no sentido de algo descoberto, revelado, da exposição de um espaço antes mantido fora do campo de visão (JACKSON, 2003). Assim, o *uncanny* torna visível o que estava escondido e acaba transformando em estranho algo que um dia foi familiar (Idem).

No entanto, enquanto para Freud o *uncanny* indica a ansiedade de castração, sendo, portanto, estreitamente relacionado a ansiedades sexuais, para Poe, o *uncanny* se aproxima mais da interpretação proposta por Hélène Cixous, que vê o estranhamento intrínseco ao *uncanny* como o ensaio de um possível encontro com a morte (*apud* JACKSON, 2003). Nesse sentido, Cixous afirma que nada é mais familiar e, ao mesmo tempo, estranho do que a mortalidade humana (Idem). A crítica francesa declara ainda que a morte não pode ser representada diretamente na literatura, aparecendo ou sob a forma de símbolo, como os esqueletos medievais de *memento mori*, ou sob a forma de espaços que, por sua vez, materializam-se através da figura do fantasma: “the ghost is the fiction of our relation to death made concrete” (*apud* JACKSON, 2003, p. 68).

³ Opto pela utilização do termo inglês “*uncanny*” ou do termo alemão “*Unheimlich*” por acreditar que melhor representam a ideia apresentada por Sigmund Freud em seu ensaio homônimo. A dificuldade na atribuição de uma palavra adequada para tal evento, no entanto, já era notada pelo próprio Freud aquando da escrita do ensaio. A esse respeito, Freud afirma: “Indeed, we gain the impression that many languages lack a word for this particular species of the frightening” (FREUD, 2003, p. 125). Entre as traduções do termo em Língua Portuguesa, é possível encontrar expressões como “inquietante”, “estranho” e “estranho-familiar”.

Sigmund Freud já considerava a forte relação entre o *uncanny* e a morte, afirmando que “to many people the acme of the uncanny is represented by anything to do with death, dead bodies, revenants, spirits and ghosts” (FREUD, 2003, p. 148). Além da morte, outros temas considerados por Freud como possíveis causadores do sentimento do *Unheimlich* são, por exemplo, a figura do *Doppelgänger*, o mecanismo da repetição e o uso de imagens de desmembramento do corpo, temas caros à ficção gótica.

O *uncanny* freudiano compõe-se, por um lado, de um aspecto temporal, ou seja, indica algo uma vez bem conhecido que, através do processo de repressão, foi “esquecido” e, por outro lado, abrange um aspecto espacial, na medida em que é graças à contemplação de algum objeto, de alguma pessoa ou de algum espaço que o evento que se encontrava reprimido volta à memória. A própria palavra “*Unheimlich*” compreende uma dimensão espacial, dado que o radical “*Heim*” pode ser traduzido como “casa”. Além disso, é através da espacialidade que Freud exemplifica o conceito de *uncanny*. Nesse sentido, o pai da psicanálise invoca uma experiência pessoal, a sua desorientação numa pequena cidade italiana, a fim de ilustrar o sentimento decorrente de uma repetição, neste caso, do retorno a uma mesma rua, que, por sua vez, levou ao sentimento do *uncanny*.

Através do *uncanny* freudiano, espaço e tempo se aproximam e, no terror gótico, esta aproximação é evidenciada justamente por meio da já mencionada figura dos fantasmas. A esse respeito, Gillian Beer afirma: “[With the ghost story] the fictional takes place in the everyday: it takes space, and it is this usurpation of space by the immaterial which is one of the deepest terrors released by the ghost story (...)” (*apud* JACKSON, 2003, p. 69). Neste contexto, os fantasmas representam não somente um aspecto temporal, na medida em que indicam um possível retorno do passado, mas também abarcam um aspecto espacial, uma vez que representam a ameaça da invasão de um espaço supostamente pertencente aos vivos.

1.2 A JUSTAPOSIÇÃO ENTRE ESPAÇO E TEMPO EM EDGAR ALLAN POE

De um modo geral, na obra de Edgar Allan Poe é possível notar uma forte presença do passado. Contudo, não estamos diante de um passado histórico, mas sim do passado de cada personagem, geralmente os próprios narradores. J. Gerald Kennedy chama essa preferência pelo passado individual, em detrimento do histórico ou coletivo, de “the modernist dislocation from history” (KENNEDY, 2001, p. 10). No entanto, ainda que Poe não se preocupasse em retratar o passado histórico em sua obra, o autor acabou se tornando precursor de uma corrente que, posteriormente, seria considerada efeito justamente do peso da História. Nesse sentido, Richard Gray considera o escritor como o fundador do chamado “Southern Myth”, o mito que funciona como uma espécie de reflexo invertido do “Western Myth” e que, em vez de se preocupar com mobilidade e com o futuro, centra-se no passado e na ideia de encarceramento (GRAY, 2012). A esse respeito, Richard Gray afirma: “The counter-myth to this [the Western Myth] is the myth of the South: preoccupied with place and confinement rather than space and movement, obsessed with the guilt and burden of the past, riddled with doubt, unease, and the sense that, at their best, human beings are radically limited and, at their worst, tortured, grotesque, or evil” (GRAY, 2012, p. 105). Este Mito do Sul será, tempos mais tarde, fundamental para a obra dos escritores do chamado Gótico Sulista, como, por exemplo, William Faulkner, Flannery O’Connor e Eudora Welty.

A aproximação entre tempo e espaço, por sua vez, aparece na *oeuvre* poética de maneira semelhante ao que acontece na ficção gótica, com destaque para a representação do *uncanny*⁴ através da figura do fantasma. A obra de Edgar Allan Poe é permeada de fantasmas. Estes fantasmas tomam, geralmente, a forma de personagens que, de modo análogo ao *uncanny*, deveriam estar escondidas (mortas), mas retornam para assombrar os sobreviventes,

⁴ É válido notar que, ainda que Freud tenha desenvolvido a sua teoria do *uncanny* muito depois da escrita da obra de Poe e das obras do Gótico dos séculos XVIII e XIX, é na ficção gótica que ele encontra os melhores exemplos para a sua teoria. Nesse sentido, pode-se dizer que a própria literatura gótica já prenunciava questões que, posteriormente, seriam estudadas e analisadas pela psicanálise.

normalmente os próprios narradores. Além disso, os contos góticos de Poe refletem temas-tabus que as personagens, no âmbito da ficção, e a memória coletiva, no âmbito social, preferiam manter reprimidos, como questões envolvendo o incesto e o contato com a morte. “The Fall of the House of Usher”, por exemplo, é um dos contos que melhor representa esses dois aspectos através dos gêmeos Usher.

Em Poe, é precisamente o contato ou a possibilidade do contato com a morte que desencadeia o *uncanny* e, por seu turno, este mesmo contato é um dos grandes responsáveis pelo efeito de terror. Por sua vez, a ameaça da morte só é possível graças ao espaço do corpo. Nesse sentido, encontramos personagens cujo próprio corpo funciona como *memento mori*, expressão latina que pode ser traduzida como “lembre-se de que irá morrer” ou “lembre-se da morte”. Estas personagens funcionam, assim, como lembranças da morte e assumem o papel de confrontar os seus narradores com a mortalidade humana. Ao se transformar em *memento mori*, o corpo deixa de ser um mero objeto físico ou cognitivo e passa a carregar em si um aspecto social: a ideia da morte.

O corpo passa, assim, a funcionar na obra de Poe de maneira análoga ao espaço heterotópico do cemitério descrito por Michel Foucault. De acordo com Foucault, a partir do século XIX os cemitérios deixaram de ocupar um espaço central, próximo à igreja, para serem localizados no exterior da cidade. Esta mudança de localização acompanhou uma mudança de mentalidade: a crença na ideia de que os mortos trariam doenças e até mesmo a própria morte para os vivos (FOUCAULT, 1986). De modo semelhante, personagens como Pluto, o gato de “The Black Cat”, o segundo William Wilson no conto homônimo e as *Dark Ladies* Berenice, Morella, Ligeia e Madeline Usher são vistas por seus narradores e por Roderick Usher, no caso de Madeline, como seres que contêm em si não somente a lembrança, mas também a possibilidade da morte. É especialmente este confronto entre os narradores e as suas condições de simples mortais que origina o sentimento de terror.

Se, por um lado, é a memória (coletiva) da morte que causa terror nas personagens, por outro lado, é o jogo entre memória e esquecimento que ajuda a manter os contos dentro dos limites do terror, e não do horror gótico, conforme a divisão proposta por Ann Radcliffe⁵. No decorrer das histórias, os narradores enfatizam a todo momento o aspecto de falibilidade da memória. Além disso, estes mesmos narradores se utilizam do esquecimento para evitar a descrição de episódios que, se narrados abertamente, levariam os contos para o domínio do horror. É justamente a possibilidade de uma falha da memória e o esquecimento destes episódios que mantêm a obscuridade necessária ao terror. Nesse sentido, encontramos na obra de Poe excertos nos quais a memória do narrador é colocada em dúvida, como, por exemplo, os seguintes trechos do conto “Ligeia”: “long years have since elapsed, and my memory is feeble through much suffering” (POE, 2006, p. 256); “yet I am sadly forgetful on topics of deep moment—and here there was no system, no keeping, in the fantastic display, to take hold upon the memory” (POE, 2006, p. 262) e, finalmente, “there is no point, among the many incomprehensible anomalies of the science of mind, more thrillingly exciting than the fact—never, I believe, noticed in the schools—that, in our endeavours to recall to memory something long forgotten, we often find ourselves *upon the very verge* of remembrance without being able, in the end, to remember” (POE, 2006, p. 258). Também em “Berenice” a relação entre a ausência de memória e a manutenção do conto nos limites do terror é evidenciada. Nesse sentido, depois de ser informado da morte de sua prima, Egaeus sofre um lapso de memória, recuperando a consciência horas mais tarde, quando se encontra sentado em sua biblioteca:

It seemed that I had newly awakened from a confused and exciting dream. I knew that it was now midnight, and I was well aware that since the setting of the sun Berenice had been interred. But of that dreary period which intervened I had no positive—at least no definite comprehension. Yet its memory was replete with horror—horror more horrible from being vague, and terror more terrible from ambiguity. It was a

⁵ Conforme Ann Radcliffe em “On the Supernatural in Poetry”, o sentimento ou efeito de horror é consequência de um choque direto do leitor com a situação horrível. O sentimento de terror, por sua vez, é decorrente da possibilidade, mas não da efetiva observação do horrível. Em outras palavras, o terror gótico é caracterizado por uma certa obscuridade no tratamento de eventos horríveis, ao passo que o horror gótico é, ao contrário, caracterizado justamente pela explicitação da violência desses eventos (RADCLIFFE, 1826).

fearful page in the record of my existence, written all over with dim, and hideous, and unintelligible recollections. I strived to decipher them, but in vain; while ever and anon, like the spirit of a departed sound, the shrill and piercing shriek of a female voice seemed to be ringing in my ears. I had done a deed—what was it? (POE, 2006, p. 232)

Como visível nos trechos citados, a confusão e o esquecimento do narrador são os grandes responsáveis pela manutenção da obscuridade e do mistério essenciais ao terror gótico.

2. “THE MASQUE OF THE RED DEATH”: ESPAÇO E TEMPO SE JUSTAPÕEM PARA TRAZER A (LEMBRANÇA DA) MORTE

Um dos contos que melhor resume grande parte das questões envolvendo memória, esquecimento, espacialidade e *terror* é “The Masque of the Red Death”, publicado em 1842. Nesta história, o Príncipe Prospero, visando poupar a si e à parte nobre de seu reino da epidemia conhecida como morte vermelha (“red death”), convida alguns súditos para viverem isolados em seu castelo. Seguros dentro desta fortaleza, no entanto, a lembrança dos horrores causados pela morte vermelha fora dos limites da habitação real não esvanece e o príncipe decide realizar um baile de máscaras para distrair os seus hóspedes. O baile é interrompido a cada hora com o soar de um enorme relógio, símbolo maior do tempo, cujas badaladas trazem consigo a memória da morte que devasta o reino:

(...) and there was a brief disconcert of the whole gay company; and, while the chimes of the clock yet rang, it was observed that the giddiest grew pale, and that the more aged and sedate passed their hands over their brows as if in confused reverie or meditation. But when the echoes had fully ceased, a light laughter at once pervaded the assembly; the musicians looked at each other and smiled as if at their own nervousness and folly, and made whispering vows, each to the other, that the next chiming of the clock should produce in them no similar emotion; and then, after the lapse of sixty minutes (which embrace three thousand and six hundred seconds of the Time that flies), there came yet another chiming of the clock, and then were the same disconcert and tremulousness and meditation as before. (POE, 2006, p. 439)

Além do âmbito temporal, este relógio traz em si um aspecto de espacialidade, na medida em que também representa um espaço socialmente construído. O gigantesco relógio é, assim, transformado num espaço que encerra a memória da morte vermelha. A maior lembrança da

morte, no entanto, é trazida por um misterioso conviva que, no meio de tantas fantasias extravagantes e de gosto duvidoso, aparece no baile vestido de morte vermelha: “The figure was tall and gaunt, and shrouded from head to foot in the habiliments of the grave (...). His venture was dabbled in blood—and his brow, with all the features of the face, was besprinkled with the scarlet horror” (POE, 2006, p. 441). O mascarado, que inicialmente causara desaprovção e surpresa, passa a causar terror, levando o anfitrião a persegui-lo na tentativa de descobrir quem ousara provocá-lo com tamanha ofensa. Quando o Príncipe Prospero finalmente alcança o misterioso convidado e é encarado por ele, cai morto ao chão. Momentos mais tarde, quando alguns foliões retiram a máscara da misteriosa personagem, descobrimos que por trás do disfarce não se encontrava nenhuma forma tangível. Neste momento, o leitor apreende que não está diante de uma mera lembrança, mas sim da própria morte vermelha. A lembrança trazida por um “corpo” apresentado à semelhança do corpo de uma vítima desta epidemia transforma-se, assim, na própria morte, que finalmente devasta todo o reino: “And Darkness and Decay and the Red Death held illimitable dominion over all” (POE, 2006, p. 442).

Curiosamente, o encontro fatal entre a morte escarlata e o Príncipe Prospero ocorre sob o relógio de ébano, enfatizando o seu aspecto de espaço-tempo. Nesse sentido, a morte, trazida para o âmbito da narrativa graças ao espaço do corpo, e o relógio, símbolo do tempo, acabam por se consubstanciar numa única imagem: “(...) the mummer, whose tall figure stood erected and motionless within the shadow of the ebony clock” (POE, 2006, p. 442).

Além disso, “The Masque of the Red Death” retrata alguns dos principais temas da ficção gótica. Entre esses temas, é válido destacar o caráter de proteção e ameaça relacionado à figura da casa em suas mais variadas manifestações, quer seja ela um castelo, uma escola, um mosteiro, uma igreja ou uma mansão. A casa gótica funciona, assim, como uma espécie de materialização do *uncanny*, na medida em que concentra em si a dualidade proteção-ameaça: se, por um lado, a casa pode representar aquilo que é familiar e seguro, por outro lado, ela pode

abrigar segredos e mistérios capazes de ameaçar a integridade física e psicológica das personagens, quer sejam elas as heroínas de Ann Radcliffe ou os narradores atormentados de Poe.

Nesse sentido, Susan Yi Sencindiver destaca o valor simbólico das portas na literatura gótica, uma vez que elas representam a proteção contra uma ameaça externa e, ao mesmo tempo, carregam em si a possibilidade de enclausuramento (SENCINDIVER, 2010). Para ilustrar essa ideia, Sencindiver destaca um trecho de *Discipline and Punish* de Michel Foucault: “The high wall, no longer the wall that surrounds and protects, no longer the wall that stands for power and wealth, but the mysteriously sealed wall, uncrossable in either direction, closed in upon the now mysterious work of punishment, will become (...) the monotonous figure, at once material and symbolic, of the power to punish” (*apud* SENCINDIVER, 2010, p. 1). A importância do espaço é tamanha que Sencindiver chega a afirmar que o espaço acaba se transformando numa personagem (SENCINDIVER, 2010). Nesse sentido, além de funcionar como reflexo da *psyché* das personagens e de determinar a atmosfera ideal para a obtenção do efeito de terror, as habitações góticas assumem um caráter próprio, como a mansão da família Usher (Idem).

Em “The Masque of the Red Death”, a ideia dos muros da casa, ou do palácio, enquanto protetores de uma invasão do Outro, que, por sua vez, traz consigo a possibilidade da morte, é apresentada de maneira mais evidente, uma vez que o contato com o outro traz, de fato, o contágio e, conseqüentemente, a morte. Por sua vez, os próprios muros acabam enclausurando as personagens às quais, no final do conto, não é dada nem sequer a possibilidade de fuga da morte escarlata.

Além do *motif* gótico da casa que traz em si a dualidade proteção-ameaça⁶, nesta história é possível notar um paralelo mais claro com o cemitério heterotópico de Foucault. Nesse sentido, a ideia comum no século XIX de que a proximidade com os mortos traria a própria morte é de veras real, como o é em casos de doenças mortais contagiosas como a morte vermelha. É possível notar ainda a memória da morte trazida graças ao corpo de uma personagem, que passa a funcionar como uma espécie de *memento mori*: “The mask which concealed the visage was made so nearly to resemble the countenance of a stiffened corpse that the closest scrutiny must have had difficulty in detecting the cheat” (POE, 2006, p. 441).

Apesar de materializado nos espaços do corpo e do relógio, o próprio conto, de um modo geral, funciona como *memento mori*. Com a vitória da morte escarlate no final da história, somos lembrados da impossibilidade de escape deste destino final. Assim, não há beleza, não há riqueza e não há muros suficientes para afastar a implacabilidade da morte, como bem resumido por outro Próspero, São Próspero da Aquitânia: “Divitiis flores, et maiorum nobilitate te iactas, et exultas de pulchritudine corporis et honoribus qui tibi ab hominibus deferuntur. Respice te ipsum, quia mortalis es, et quia terra es, et in terram ibis”⁷ (*apud* TOPIWALA, 2012, p. 15).

⁶ A dualidade proteção-ameaça, característica do espaço da casa na ficção gótica, é, em Poe, levada ao âmbito do indivíduo. Nesse sentido, enquanto no terror gótico muitas vezes descobrimos que a ameaça que aparentemente vem de fora vem, na verdade, de dentro dos muros da casa; em Edgar Allan Poe a ameaça que vem do Outro vem, na realidade, do próprio indivíduo. Daí o narrador de “The Black Cat” afirmar que “perverseness is one of the primitive impulses of the human heart—one of the indivisible primary faculties, or sentiments, which give direction to the character of Man” (POE, 2006, p. 532). Apesar de não ser claramente visível em “The Masque of the Red Death”, este aspecto da obra poética é trazido em cena na adaptação cinematográfica do conto feita por Roger Corman em 1964. Na versão para o cinema, é o Príncipe Prospero que descenda a identidade do mascarado misterioso e acaba descobrindo que por trás da fantasia de morte vermelha estava o seu próprio rosto. Nesse sentido, Corman acrescenta à história o elemento do duplo, da repetição, tão enfatizado por Freud em *The Uncanny*, além de colocar em destaque a ideia de uma ameaça interna e não externa.

⁷ Traduzido para o inglês no livro *Death: A Picture Album* como “You flourish in wealth and boast of the society of the great and powerful; you rejoice in the beauty of the body and the honours which men pay to you. Consider yourself, that you are mortal, that you are earth, and into the earth you shall go” (TOPIWALA, 2012, p. 14).

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS: O TERROR E A JUSTAPOSIÇÃO ENTRE ESPAÇO E TEMPO

Ainda que não seja possível identificar na obra de Edgar Allan Poe referências diretas a questões sociais e que nela se sobressaia o texto *per se*, a própria opção pelo Gótico já reflete em si aspectos sociais. Além disso, ao optar por uma realidade-outra, pela dimensão do sonho e pelo fantástico em detrimento do real, os contos góticos de Poe funcionam como uma espécie de espelho, refletindo inversamente a sociedade e, inclusive, as tendências literárias em voga nos Estados Unidos do século XIX. Nesse sentido, a obra do escritor de “The Tell-Tale Heart” funciona de maneira análoga à ficção gótica do século XVIII, também ela servindo como espelho heterotópico da sociedade de sua época, criando uma visão alternativa não somente da sociedade, mas também da própria arte (BOTTING, 2012).

Além disso, nos contos góticos de Poe é possível encontrar outro espaço que, como visto, funciona de maneira análoga a um espaço heterotópico: o corpo, mais especificamente, o corpo morto ou moribundo. É também através do espaço do corpo que a justaposição entre tempo e espaço se torna mais clara. Assim, a imagem do corpo passa a carregar em si uma dualidade espacial-temporal, na medida em que é a partir dele que a lembrança da morte é despertada nas personagens. A lembrança da morte, por sua vez, diz respeito a uma memória coletiva, uma vez que é sempre experimentada em relação a outrem e em relação a construções sociais. Nesse sentido, numa sociedade em que a morte é vista enquanto um rito de passagem para uma vida superior, como em algumas tribos indígenas, ou enquanto um sacrifício em nome de um objetivo maior, como o creem alguns terroristas, o medo da morte perde o seu caráter aterrorizador. No entanto, levando-se em consideração a sociedade da qual a ficção gótica faz parte, a morte ainda é tida como um dos maiores medos e mistérios do ser humano e, enquanto tal, continua sendo a maior fonte da literatura de terror.

Como este artigo procurou mostrar, tempo e espaço funcionam em conjunto para a obtenção do efeito de terror. Por sua vez, no âmbito temporal, é a alternância entre memória e esquecimento que garante a manutenção dos contos nos limites do terror gótico. A união entre tempo e espaço assume, assim, um papel fundamental no âmbito do enredo e também no âmbito narrativo, sendo essencial para a construção de histórias que são, por si só, memórias.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. Forms of Time and of the Chronotope in the Novel. In: BAKHTIN, Mikhail. **The Dialogic Imagination: Four Essays**. Austin: University of Texas Press, 1988, p. 84-258.

BEVILLE, M. Gothic Memory and the Contested Past: Framing Terror. In: PIATTI-FARNELL, Lorna; BEVILLE, Maria. **The Gothic and the Everyday: Living Gothic**. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2014, p. 52-68.

BOTTING, F. In Gothic Darkly: Heterotopia, History, Culture. In: PUNTER, David (Ed.). **A New Companion to the Gothic**. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012, p. 13-24.

CHAPLIN, S. **Gothic Literature**. Londres: York Press, 2011. 328 p.

FOUCAULT, M. Of Other Spaces. **Diacritics**, vol. 16, no. 1, p. 22-27, 1986.

FREUD, S. *The Uncanny*. Trad. David McLintock. Londres: Penguin Books, 2003. 240 p.

GRAY, R. **A History of American Literature**. 2.a ed. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012. 929 p.

HOGLE, J E. (Ed.). Introduction: The Gothic in Western Culture. In: HOGLE, Jerrold E. (Ed.). **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. Cambridge: Cambridge UP, 2002, p. 1-20.

JACKSON, R. **Fantasy: The Literature of Subversion**. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2003. 224 p.

KENNEDY, J. G. Introduction: Poe in Our Time. In: KENNEDY, J. Gerald (Ed.). **Historical Guide to Edgar Allan Poe**. Oxford: Oxford UP, 2001, p. 3-17.

POE, E. A. "Berenice". In: POE, Edgar Allan. **The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe**. Nova Iorque: Barnes & Noble, 2006, p. 227-233.

_____. "Eureka". In: POE, Edgar Allan. **The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe**. Nova Iorque: Barnes & Noble, 2006, p. 797-871.

_____. "Ligeia". In: POE, Edgar Allan. **The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe**. Nova Iorque: Barnes & Noble, 2006, p. 256-268.

_____. "Morella". In: POE, Edgar Allan. **The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe**. Nova Iorque: Barnes & Noble, 2006, p. 234-238.

_____. "The Black Cat". In: POE, Edgar Allan. **The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe**. Nova Iorque: Barnes & Noble, 2006, p. 531-538.

_____. "The Fall of the House of Usher". In: POE, Edgar Allan. **The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe**. Nova Iorque: Barnes & Noble, 2006, p. 299-313.

_____. "The Masque of the Red Death". In: POE, Edgar Allan. **The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe**. Nova Iorque: Barnes & Noble, 2006, p. 438-442.

_____. "The Philosophy of Composition". In: POE, Edgar Allan. **The Selected Writings of Edgar Allan Poe**. Nova Iorque e Londres: W. W. Norton & Company, 2004, p. 675-684.

_____. "The Poetic Principle". In: POE, Edgar Allan. **The Selected Writings of Edgar Allan Poe**. Nova Iorque e Londres: W. W. Norton & Company, 2004, p. 698-704.

_____. "William Wilson". In: POE, Edgar Allan. **The Selected Writings of Edgar Allan Poe**. Nova Iorque e Londres: W. W. Norton & Company, 2004, p. 314-329.

PUNTER, D. Introduction: The Ghost of a History. In: PUNTER, David (Ed.). **A New Companion to the Gothic**. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012, p. 1–9.

RADCLIFFE, A. On the Supernatural in Poetry. **The New Monthly Magazine and Literary Journal**, vol. 16, no. 1, p. 145-152, 1826.

SENCINDIVER, S. Y. Fear and Gothic Spatiality. *Fra Akademiet*, no. 2, p. 1–38, 2010.

THE MASQUE of the Red Death. Direção de Roger Corman. Estados Unidos, Inglaterra: Alta Vista Productions, 1964. (90 min.), color.

TOPIWALA, K (Ed.). **Death**: A Picture Album. Londres: Wellcome Collection, 2012. 80 p.

WALPOLE, H. **The Castle of Otranto, Vathec & Nightmare Abbey**. Londres: Wordsworth Editions, 2009. 272 p.

Recebido em: 15/05/2017

Aceito em: 19/06/2017