

LITERATURA GÓTICA E EXPRESSIONISMO LITERÁRIO: MANIFESTAÇÕES ESTÉTICAS DA DENÚNCIA DA OPRESSÃO DO *SELF*

GOTHIC LITERATURE AND LITERARY EXPRESSIONISM: AESTHETICAL MANIFESTATIONS FOR THE DENOUNCEMENT OF SELF'S OPPRESSION

Rogério Lobo Sáber¹

Universidade Estadual do Paraná

Resumo: Possível de ser levada a cabo por meio de múltiplas formas de violência, a opressão do *self* é o motivo literário que esta pesquisa defende ser o fio comum às cosmovisões e às materialidades literárias góticas e expressionistas. Nosso propósito é comparar ambos os projetos estéticos, de modo que possamos compreender mais amplamente quais seus pontos comuns de interlocução, quer se instalem a partir de semelhanças entre as visões de mundo, quer se estabeleçam a partir de implicações técnicas que recaem sobre a construção da linguagem. Sustentamos a tese de que a literatura gótica (canonicamente inaugurada no século 18) pode ser lida como um protoexpressionismo, dadas as preocupações ontológicas, temáticas e formais comuns que partilha com o movimento vanguardista alemão do século 20 (Expressionismo). De modo especial, tendo em vista o desenvolvimento de projeto mais amplo de pesquisa em andamento, em domínio institucional, registramos comentários especiais ao acervo do escritor estadunidense William Faulkner (1897-1962), de modo a identificar instigantes inflexões expressionistas em seu gótico modernista.

Palavras-chave: Literatura gótica; literatura expressionista; literatura comparada; literatura estadunidense; William Faulkner.

Abstract: Possible to be established through multiple forms of violence, self's oppression is the literary motif that this research claims to be a common thread between both Gothic and Expressionist worldviews and literary materialities. Our aim is to compare both aesthetical projects to understand, in a broader sense, what common points of interlocution they share, whether these features are installed by means of similitude between worldviews or by technical implications that fall upon language construction. We claim that Gothic literature (canonically instituted in 18th century) can be interpreted as proto-Expressionism, considering the shared ontological, thematic, and formal preoccupations with the 20th-century German avant-garde movement (Expressionism). Specifically, considering the wider ongoing research project that we develop within our institutional domain, we reserve special commentary regarding the literary inventory of the American writer William Faulkner (1897-1962) and intend to identify stimulating Expressionist inflections in Faulkner's modernist Gothic.

Keywords: Gothic literature; Expressionist literature; comparative literature; American literature; William Faulkner.

¹ Professor de Literaturas de Língua Inglesa da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) - *Campus* de Apucarana. Pós-doutor em Estudos Literários (UFMG) e pós-doutor em Filosofia (Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia de Belo Horizonte, FAJE). Doutor em Letras - Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Áreas de interesse: Literaturas de Língua Inglesa, Literatura Gótica, Literatura Comparada, Teoria da Literatura. Email: rogerio.saber@unespar.edu.br

Texto de autor convidado.

Ao professor
Julio César Jeha, *in memoriam*

Introdução

John Paul Riquelme (2014, p. 23) indica o esteticismo como projeto que estabeleceu, na transição do século 19 para o 20, a linha de convergência entre a literatura gótica e o modernismo literário. Embora uma posterior observação de Riquelme (2014, p. 27) se limite a anunciar o gótico como fonte de inspiração para o cinema expressionista germânico, ela nos instiga também à investigação de um possível vínculo entre o gótico modernista — vertente estética à qual pertence, por exemplo, o escritor estadunidense William Faulkner (1897-1962)² — e o Expressionismo literário. Walter H. Sokel (1959, p. 1), em postulação anterior, já reconheceu a associação que as obras modernistas de autores como Thornton Wilder, James Joyce, Tennessee Williams e Samuel Beckett possuem com a literatura expressionista.

A partir dessas indicações iniciais, analisamos a cosmovisão e a materialidade literária expressionista para explorar a conjectura de que a ficção gótica, principalmente por meio do foco que lança sobre as múltiplas formas de opressão do *self*, pode ser lida como um *protoexpressionismo*. Dois séculos antes de o movimento expressionista tomar forma no território alemão e se transformar em um movimento global que transcendeu o século 20 e aquela cartografia literária, a ficção gótica já cuidava de colocar em cena a existência de personagens cujo *self* se reconhece dilacerado em decorrência da ação de múltiplas agências de opressão, tanto internas quanto externas.

Nossa hipótese, portanto, é a de que os dispositivos e temas góticos canônicos são atualizados pela literatura gótica de escritores modernistas da estirpe do autor estadunidense William Faulkner por meio de um sentimento de mundo expressionista, capaz de atualizar tanto o pessimismo da cosmovisão gótica quanto a denúncia de diferentes agências socioculturais de opressão. O Expressionismo, pertencente às

² Sempre que oportuno, reforçaremos a presença de William Faulkner na cena literária modernista por duas razões principais: em primeiro lugar, trata-se de autor vencedor do prêmio Nobel de Literatura em 1954, considerado pela crítica especializada como o mais influente romancista estadunidense do século 20; secundariamente, sua produção literária é objeto de iniciativa de pesquisa mais ampla, desenvolvida no âmbito da linha de trabalho institucional do autor deste texto.

concepções estéticas modeladas no século 20, responde à necessidade dos romancistas modernistas de criarem obras que nos provoquem à reflexão das múltiplas formas de violência, em meio às quais se destaca a opressão do *self* de personagens que se reconhecem em condição de aprisionamento existencial.

Nosso percurso situa os interesses especulativos do gótico modernista no amplo cenário da literatura do século 20 e examina a cosmovisão e a materialidade literária expressionistas, que podem ser comparadas com as preferências temático-formais da literatura gótica. A compreensão de como se materializam literariamente as formas mais comuns da opressão do *self* requer que se entenda primeiramente a dinâmica da construção de uma narrativa coerente de si. Nessa tarefa, confirma-se útil o estudo de Enrico Garzilli (1972), que analisa filosoficamente a literatura modernista e reconhece as possibilidades por meio das quais (re)inventamos — de forma criativa e ininterrupta —, nossa narrativa identitária. Conhecer como opera esse esforço da construção da narrativa do *self* nos revela como a concepção de mundo expressionista implode uma visão de si que se quer unificada e/ou denuncia (de forma irremissível) a impossibilidade de reconhecimento do *self* como objeto de uma narrativa coerente e estável.

O Expressionismo representa um contradiscurso que desvela as lacunas, os pontos propensos à ruptura e as agências que promovem a dissolução da narrativa de si, que se deseja ordenada e funcional. À medida que se fizerem necessários, inventariamos múltiplos recursos temático-formais que nos autorizam a leitura de obras góticas modernistas como textos que recriam a literatura gótica canônica (século 18) com o auxílio dessa proposta estética de origem alemã.

Em contraste com o significativo volume de obras teóricas que analisam a literatura gótica, cabe enfatizar a escassez de aportes teóricos que tratem especificamente do Expressionismo em obras em prosa. Os ensaios selecionados para esta pesquisa, pelo que pudemos verificar, correspondem às obras mais frequentemente citadas, embora tendam a examinar textos dramáticos (teatro) e poéticos (poesia), e obras artísticas que não pertencem ao domínio literário. Justifica-se, dessa forma, a necessidade de estudos que auxiliem na ampliação e consolidação de pesquisas sobre manifestações expressionistas em prosa. É em direção a essa contribuição que esta pesquisa se dirige.

1. O gótico modernista e a denúncia de opressão do *self*

Uma vez que muitas obras do contexto modernista não foram redigidas com o propósito claro e exclusivo de serem textos góticos, é preciso que a crítica esteja atenta ao fato de que a essência gótica de muitos desses escritos é “implícita” e “difusa” (Riquelme, 2014, p. 23). Estamos, portanto, diante de um desafio exegético, já que as convenções da literatura gótica canônica não são diretamente estampadas sobre o tecido das obras modernistas de autores que costumam ser lidos pela chave do gótico, como Oscar Wilde, W. B. Yeats, James Joyce, Joseph Conrad, E. M. Forster, Virginia Woolf, T. S. Eliot, Djuna Barnes e William Faulkner (Riquelme, 2014, p. 20).

Leitor, principalmente, das manifestações literárias pertencentes ao contexto britânico, Riquelme propõe que o modo gótico teria permitido compreender as ambivalências e contradições do momento histórico entre os séculos 19 e 20, no qual o *modus vivendi* vitoriano teria sucumbido, como observado por Virginia Woolf, a uma “definitiva ruptura cultural” (Riquelme, 2014, p. 21). A literatura desse contexto de transição mostra que a própria narrativa da história moderna pode ser interpretada pelo modo gótico, já que deixa entrever “violência visível e oculta” (Riquelme, 2014, p. 20), sobretudo em relação a eventos traumáticos de grandes dimensões, como a Primeira Guerra Mundial.

Inseridos nesse contexto pós-guerra, escritores modernistas (como T. S. Eliot em *The waste land*) dialogam com o modo gótico para denunciar as falhas e pretensões da narrativa histórica, que, longe de representar absoluto progresso, também acomoda eventos atroz em seu tecido. Ao questionarem a crença no “progresso da cultura” (Riquelme, 2014, p. 28), esses escritores modernistas desprezam a supremacia reservada à razão (potencial exclusivamente humano que garantiria sofisticação civilizatória das sociedades) e à história (que está longe de ser a narrativa absoluta de um progresso que se desenvolve em trajetória linear), e aprofundam a discussão da tensão estabelecida entre os potenciais e as desvirtudes da ciência e da tecnologia, que se deformam em agentes de opressão criados e nutridos pelos próprios seres humanos.

As obras góticas modernistas também se convertem em palco no qual se teatraliza, como uma das principais formas de violência do mundo moderno, o embotamento existencial vivenciado por personagens que experimentam acontecimentos traumáticos ou que estão submetidos a um sistema existencial reificador, característico por promover a alternância de papéis entre o ser humano e os totens da economia (como o dinheiro e a máquina), quer seja de modo literal, quer seja de modo figurado (Riquelme, 2014, p. 34).

Ilustradas, por exemplo, por personagens que retornaram das crueldades da guerra, essas figuras de existência entorpecida estão biologicamente vivas, mas experimentam luto em seu domínio subjetivo. Especificamente no caso faulkneriano, encontramos a encenação dessa morte em vida em seu primeiro romance (*Soldier's pay*), publicado em 1926.

Com seu temperamento iconoclástico, as obras continuam a discussão sobre a validade e a confiabilidade dos constructos humanos — como as concepções de *self* e gênero, que são exploradas em sua instabilidade, condição inconclusa e maleabilidade, sobretudo, por meio dos temas do duplo freudiano e do homoerotismo (Riquelme, 2014, p. 28). Interpretam o *self* em sua dinâmica antitética, compreendendo que, à parte racional de nosso mundo interior, se aliam as regiões obscuras da psique. Dessa forma, reconhecem e representam nossas imperfeições, priorizando a criação de personagens que se comportam de forma hedionda em relação a outros integrantes da trama, confirmando-se como agentes de monstruosidade moral. Os textos que operam sob o modo representacional realista se beneficiam dessa possibilidade de representação moral porque, em prol da manutenção da verossimilhança da trama, se desviam da criação caricata de personagens monstruosos que correspondem a criaturas com características biológicas que, hiperbolicamente, transgridem as características de normalidade da espécie (Riquelme, 2014, p. 29).

O tema da vingança, legado à literatura gótica do século 18 sobretudo por meio da tragédia jacobina, é importante *royalty* explorado pelo gótico modernista, que o interpreta como uma manifestação de beleza (Riquelme, 2014, p. 23). A valorização da violência como espetáculo estético instaura a recorrente tensão ontológica das obras góticas modernistas, que se aliam ao esteticismo e investigam os limites e as múltiplas modulações da relação antitética estabelecida entre beleza e fealdade. A literatura permanece como domínio simbólico que busca resposta à seguinte questão fundadora do gótico: como é possível gerar beleza estética a partir da criação de um objeto grotesco?

No gótico modernista, as personagens femininas permanecem como as vítimas preferenciais dos atos de violência, mas, diferentemente de suas precursoras canônicas, desenvolvem astúcia, “determinação subversiva e resiliência” (Riquelme, 2014, p. 25), e, dessa forma, conseguem frequentemente burlar seu opressor, convertendo-se em agentes responsáveis por atos de vingança. São personagens da estirpe de Temple Drake, icônica figura feminina dos romances *Sanctuary* (1931) e *Requiem for a nun* (1951), de Faulkner.

O discurso religioso — bem como as instituições por ele responsáveis — se consolida como agência de terror e violência associada à hipocrisia (Riquelme, 2014, p. 21), e o vínculo com variações da mentalidade mítica permite, ao gótico modernista, expor “hierarquias de poder” (Riquelme, 2014, p. 30) como agências de opressão. Narrativas substancialmente míticas são reconhecidas por seu potencial de modelagem da consciência e da realidade, sobretudo porque pouco se ousa questioná-las, já que são transmitidas por fontes de poder social, capazes de instituir e naturalizar a ideologia dominante. Em Faulkner, os ferrenhos defensores da tradição sulista exemplificam o poder de influência e entalhamento ontológico levado a cabo pelas narrativas comunitárias.

O gótico modernista também explora a relação existente entre narrativas míticas (fundacionais, cíclicas) e a resposta de personagens heterodoxos a esses constructos narrativo-ideológicos, buscando quebrar a unidirecionalidade do processo: em vez de a narrativa mítica, legitimada pela comunidade, ser imposta ao indivíduo (modelando-o, contendo-o, tornando-o inerte), determinados personagens instituem iniciativa para romperem seu processo circular. Por conseguinte, a reação do indivíduo (elemento menor da comunidade envolvida pelo mito) se torna legítima e lhe permite questionar, por meio do ataque à narrativa modeladora, a hierarquia opressora. O indivíduo não permanece passivo em relação à narrativa mítica, mas a questiona e a enfrenta com postura rebelde. É a busca dessa liberdade do sujeito que o gótico modernista também encena em seu jogo ficcional, o que assinala as complexas tramas morais das obras do período.

O gótico, no contexto do século 20, recorre ainda ao inventário mítico da humanidade — especialmente ao greco-romano e ao bíblico — para representar e investigar, esteticamente, as contradições da existência e as lacunas epistemológicas que permanecem incógnitas. Nesse sentido, o mito mais insistentemente trabalhado pela ficção gótica é o da contradição entre a vida e a morte, evento último inexplicável e incapaz de ser controlado (Riquelme, 2014, p. 33).

No que se refere à complexidade moral dos personagens, insiste-se na conexão de eventos e relações que dificultam a precisa distinção entre as categorias do bem e do mal. As fronteiras axiológicas são problematizadas como movediças e instáveis, sobretudo porque, enquanto leitores, permanecemos expostos a versões pouco confiáveis dos fatos narrados. No gótico modernista, a incerteza do conteúdo permanece aliada à forma, dando-se prioridade a recursos narrativos que dificultam o discernimento entre o que é ou

não fidedigno; dentre esses recursos, destaca-se a multiangulação narrativa, que torna possível a intromissão e a interação entre vozes múltiplas e dissonantes (Riquelme, 2014, p. 30).

Garzilli (1972, p. vii-x) examina a literatura do século 20 como um palco no qual se encenam os dramas e dilemas vivenciados pelo homem de sua contemporaneidade, no que diz respeito à descoberta e à invenção de seu *self*. O sujeito moderno se caracteriza pela perda de sua identidade e pela incerteza que nutre em relação ao que é tomado pela realidade, que é muitas vezes problematizada, pela literatura, como um constructo dissimulado que nem sempre garante conforto psicológico. Embora Garzilli não indique, em momento algum, a conexão de suas observações com a cosmovisão gótica, consideramos que o desdobramento de seus comentários acerca da literatura do século 20 torna possível a aproximação entre essas duas leituras de mundo.

A finalidade da literatura do século 20, entendida por Garzilli (1972, p. 1) como literatura moderna, é investigar o que significa ser pessoa e, para tanto, distingue como pressuposto a tensão constante que envolve a existência dos indivíduos, já que estão submetidos a forças aniquiladoras do *self*, como “alienação” e “perda de identidade” (Garzilli, 1972, p. 1). A fragmentação se junta a essas forças e corresponde à tensão mais persistente que subjuga o homem moderno, esse anti-herói cujo heroísmo corresponde à busca de si e ao enfrentamento da árdua tarefa de tecer um diálogo coerente e coeso entre suas múltiplas faces. Portanto, em busca de si e desejoso do rompimento com forças que visam à sua destruição, o sujeito anônimo e sem voz se reconhece aprisionado a um contexto moderno opressor (que perdeu as referências das mitologias grega e cristã) e que pode ser lido a partir do modo gótico, uma vez que essa visão de mundo dedica especial atenção à polivalência do *self* dos personagens. O homem moderno habita um território de múltiplas indefinições: não conhece sua verdadeira identidade, desconfia da possibilidade de apreensão da realidade e não sabe se suas experiências pertencem ou não ao mundo dos sonhos (ou dos pesadelos).

Uma vez que desenvolve esses mesmos temas sob a chave da indefinição e da dissolução de fronteiras, o gótico modernista se afirma como recurso para teatralização dessa confusão existencial. No que se refere à forma literária, o romance permanece como gênero propício para investigar a dinâmica e as múltiplas faces dos *selves*, posto que sua arquitetura prioriza “pontos de vista individuais” (Garzilli, 1972, p. 6). A “desintegração da sintaxe” (Garzilli, 1972, p. 29) — que caracteriza, por exemplo, as obras de Beckett

— se torna também espelho da própria condição fragmentada do anti-herói das tramas. No caso faulkneriano, o emblemático capítulo de abertura de *The sound and the fury* (1929) é exemplar icônico de uma tal sintaxe truncada.

A relação entre o mito, a narrativa do *self* e a literatura modernista se torna estreita quando reconhecemos que significativa fração dos romances do século 20 — dentre os quais se destacam, a título de exemplo, as sagas familiares de William Faulkner — recorrem a múltiplos narradores que se dedicam frequentemente, por meio da rememoração e da contação de histórias e conjecturas, à reconstrução da biografia de determinado personagem central da trama. Essa interação que se estabelece entre os personagens dos romances modernistas indica que a tentativa de narrar a história da alteridade lança luz sobre a própria narrativa do *self*: (re)construir a narrativa de si implica considerar a narrativa do Outro (Garzilli, 1972, p. 53-56). É esse o movimento obsessivamente levado a cabo, por exemplo, por Rosa Coldfield em *Absalom, Absalom!* (1936).

Embora essas observações, na obra de Garzilli, não sejam postas em direta relação com o modo gótico, cooperam com a interpretação dessa cosmovisão literária, dada a existência de tramas que denunciam precisamente essa atitude invasiva de vozes externas e a reação violenta de sujeitos que se sentem aprisionados a um sistema que extrai seu vigor e permanência dos cruéis juízos que emite. Dentre todos os núcleos sociais responsáveis pela modelagem da narrativa do *self*, Garzilli (1972, p. 80) reconhece a influência da família, que é lida pelo modo gótico como agência implacável, que promove o engessamento de paradigmas existenciais.

Em conclusão, a literatura do século 20 reflete o caos em que vive o homem moderno e teatraliza sua resistência contra essa condição existencial desordenada. As tramas sem fim definido refletem a própria natureza incerta e inconclusa do *self*, domínio subjetivo fragmentado e atormentado por “solidão, ansiedade e culpa” (Garzilli, 1972, p. 136). Forma literária adequada à exploração dos embates existenciais vivenciados pelo homem moderno, o romance descortina a luta do ser humano para superar a tensão constante entre a “existência e a extinção do *self*” (Garzilli, 1972, p. 136-137) e nos mostra que a sobrevivência da subjetividade depende do uso de máscaras, já que, factual ou simbolicamente, não permanece vivo o personagem que não usa as *personæ* como valiosas cartas no jogo de que participa. A construção dessas máscaras, na literatura moderna, se serve frequentemente das palavras, que podem ser usadas com destreza, em

favor do sujeito que deseja resguardar seu *self* (Garzilli, 1972, p. 142). Nessa iniciativa de blindagem, as palavras podem ser modeladas de forma falaciosa, operação que não se limita ao perímetro literário do século 20, se considerada a percepção semelhante que a literatura gótica tem reservado ao tema desde o século 18.

2. A materialidade literária expressionista e sua cosmovisão

A literatura expressionista, modelada em tom “plangente” ou “atormentado” (Hadermann, 2011, p. 112), se caracteriza por seu hibridismo, já que se beneficia de uma variedade de “estilos e temperamentos” (Arnold, 2011, p. 81) que visam a dar vazão a angústias existenciais. Para se tornar espelho do desejo de libertação do *self* dos indivíduos, o próprio arsenal formal do Expressionismo é ele também isento de quaisquer amarras. Igualmente híbrida por excelência, a literatura gótica antecipa mesclas formais e mantém seu apreço pelo transbordamento subjetivo, que torna possível a problematização — também por meio do melodrama e do grotesco — de paradigmas que culminam no desespero existencial. No gótico, elementos sagrados se subordinam frequentemente à profanação, e a religião — antes de ser agência soteriológica capaz de promover conforto existencial aos sujeitos imersos em uma realidade desolada — ou se torna alvo do apocalipse moral que fustiga a realidade ou se deforma em força opressora. Seguindo, mesmo que fortuitamente, a visão de mundo gótica, o Expressionismo provoca semelhante reflexão a respeito de espaços e construções (como a cidade) que se tornam personificados por meio de um potencial animista e que sobrepujam a soberania dos seres humanos. Por fim, ambas as percepções artísticas se tornam apologia da derrocada de modelos existenciais que promovem e justificam a violência que se perpetra contra sujeitos aprisionados em sua redoma de paranoia e alienação.

Embora o Expressionismo seja objeto de controvérsia acadêmica, no que se refere à sua origem e à exata delimitação de suas características, julgamos ser possível — seguindo a pista teórica de R. S. Furness (1973, p. 1) — mapear seus traços principais para poderem ser comparados com os da literatura gótica. Para Furness, apesar de o problema da definição corresponder ao primeiro desafio a ser enfrentado pelo estudioso da arte expressionista, é possível reconhecer seus antecedentes no “dinamismo barroco” e na “distorção gótica” (Furness, 1973, p. 1).

O movimento expressionista, visto “quase automaticamente [como] ofensivo e subversivo” (Donahue, 2005, p. 11) e inicialmente vinculado ao teatro e às artes visuais,

se estabeleceu e atingiu seu ápice entre os anos 1910-1925 (Sokel, 1959, p. 1; Weisstein, 2011a, p. 15), e foi fortemente influenciado por Van Gogh, Freud e Frank Wedekind. Para Sokel (1959, p. 2), as matrizes artísticas desse movimento estético modernista são o *Apocalipse de João*, o *Inferno* de Dante, as pinturas de Bosch, de Grünewald, de Rembrandt e de Goya, e a poesia de William Blake.

Ulrich Weisstein (2011b, p. 30) e Paul Hadermann (2011, p. 112) reconhecem a ambiguidade do Expressionismo, que costuma ser lido tanto como movimento estético específico quanto como cosmovisão (*Weltanschauung*) de tendência neorromântica, capaz de se expandir para os mais variados domínios artísticos. Essa flexibilização entre categorias é respaldada também pela possibilidade de se ler o Expressionismo como um não movimento, já que não possuiu um programa definido, seguido por um grupo comum (Weisstein, 2011b, p. 32-33).

A dificuldade de delimitação do objeto de estudo, assinalada por Armin Arnold (2011, p. 79), implica que se tenha cautela para que não sejam estabelecidas “equações fáceis” ou “generalizações superficiais” (Weisstein, 2011a, p. 22) a respeito da produção expressionista em prosa. Lido como visão de mundo, o Expressionismo nos impõe o desafio crítico de diferenciar as múltiplas manifestações expressionistas regionais. Como nos sugere Weisstein (2011a, p. 22), o Expressionismo abandona a condição de fenômeno artístico isolado, culturalmente delimitado, para se converter em um projeto estético transgeográfico cujo mais marcante potencial diz respeito à revisitação de temas de perenidade filosófica (dentre os quais se destaca, por exemplo, a temática do parricídio).

Embora seja uma tarefa promissora para os estudos de literatura comparada, como assinala Arnold (2011, p. 84-85), a construção da arqueologia da influência literária expressionista é iniciativa desafiadora, já que não se sabe exatamente o que os autores costumavam ler. Dentre as matrizes literárias inglesas mencionadas por Arnold (2011, p. 94), não se encontra qualquer menção explícita à literatura gótica, embora sejam reconhecidos — como fontes de influência — os autores Oscar Wilde, Lord Byron, Percy Bysshe Shelley e, o mais significativo dentre todos, William Beckford, cuja tradução de sua obra gótica *Vathek* (1786) apareceu, em território alemão, em 1788, tendo recebido uma nova versão em 1907 por Franz Blei. À parte quaisquer discussões referentes à tão repisada questão da influência entre autores, é sugestivo o apreço que os autores germânicos nutriram pela obra gótica de Beckford quando em busca dos paradigmas da arte expressionista. Tal associação serve como argumento indireto que nos auxilia a

reforçar a aproximação possível entre as cosmovisões gótica e expressionista por meio da identificação de seus pontos de contato e distanciamento.

O pensamento iconoclasta de Nietzsche ampara a iniciativa expressionista (Hadermann, 2011, p. 116), já que provoca seus leitores a se ressignificar (tornando-se o *Übermensch*) e a ressignificar sua própria cultura por meio de “investigação crítica”, “autocriação” e “triunfo ditirâmico” (Donahue, 2005, p. 6). O ímpeto destrutivo expressionista — em busca de um “Dioniso pós-racional” (Donahue, 2005, p. 5) e antecipado historicamente pelo “exagero”, “distorção”, “estridência” e “abstração” (Sokel, 1959, p. 17) dos dramas de juventude de Schiller — questiona hierarquias, autoridades e sistemas existenciais que se legitimam por meio da hipocrisia e opressão. Como poética do parricídio, o Expressionismo desenvolve reiteradamente os temas dos “conflitos familiares amargos, intensos e frequentemente fatais” e da “revolta dos filhos contra os pais” (Sokel, 1959, p. 20).³ Seus autores interpretam o ser humano não como “produto da hereditariedade e do ambiente” (Arnold, 2011, p. 85), mas como figura heroica capaz de se rebelar contra estruturas obsoletas e opressoras, de modo a instaurar (ou minimamente vislumbrar) nova ordem. Essa destruição da ordem burguesa perseguida por muitos personagens expressionistas deve, portanto, ser lida simbolicamente como o tema edipiano da morte do pai.

O heroísmo do ser humano, da forma como a mentalidade expressionista o concebe, consiste em resistir à sua destrutível condição trágica (imposta pela atuação implacável e irreversível da Natureza e do Tempo) e às intempéries existenciais (Hadermann, 2011, p. 115; Arnold, 2011, p. 88) — postura que ressoa a do herói arquetípico byroniano, que esbraveja e luta enquanto pode, embora também tenha sua existência fadada à ruína.

Complementam o substrato filosófico da estética expressionista as propostas de Henri Bergson — que analisa a existência de um eu subterrâneo que não suporta a asfixia existencial e que se desvela, impetuosa e violentamente, em uma tentativa de libertação (Furness, 1973, p. 14) — e de Arthur Schopenhauer — cuja filosofia contribui com a implosão da crença de que existe um “cosmos social [detentor] de sentido” (Sokel, 1959, p. 28). A cosmovisão expressionista, portanto, faz ecoar a mesma concepção gótica de

³ Em Faulkner, um exemplo de tal insurreição simbolicamente parricida é levada a cabo por Charles de Bon contra seu pai Thomas Sutpen, na obra-prima *Absalom, Absalom!* (1936).

que a realidade é descompassada e abandonada aos caprichos de uma Providência maligna. No gótico modernista faulkneriano, o aleatório jogo de xadrez da Providência toma os seres humanos (ou seja, as criaturas) como peões destinados à destruição. Essa é a reflexão existencial levantada, por exemplo, em *The sound and the fury* (1929).

Estabelecendo um diálogo direto com a “disposição metafísica” (Donahue, 2005, p. 10) gótica, as obras construídas na fôrma expressionista reconhecem que a “violência e [a] insanidade espreitam sob a superfície da respeitabilidade da classe média”. Os motivos, portanto, da “loucura individual” e da “insanidade violenta” são comuns ao Expressionismo, que, semelhantemente ao gótico, é uma “hermenêutica da suspeita” que deseja atacar, sobretudo, o materialismo e a moralidade da classe dominante (Donahue, 2005, p. 4-6).

Admiradores incondicionais de Fiódor Dostoiévski, os escritores expressionistas retomam, dentre outros temas da obra desse “psicólogo do crime”, sua preocupação com “condições patológicas” e sua “rejeição aos cânones ‘normais’ de pensamento e sentimento”, que embasam a busca pela “transvaloração de valores” (Furness, 1973, p. 9-10). Os principais tipos humanos fornecidos por Dostoiévski à literatura expressionista são os “intelectuais neuróticos”, os “santos vitalistas” e os “visionários” (Arnold, 2011, p. 95).⁴

O artista expressionista não se contenta com a condição apática e niilista da vida burguesa e vangloria o excesso, a extravagância e a náusea como reações a esse paradigma existencial que considera tépido. Recorre, como o escritor gótico, a iniciativas do domínio da histeria e subversão que têm o propósito de instilar uma energia destruidora capaz de forçar rompimento com estruturas existenciais enrijecidas, que reificam o ser humano e que perpetuam seu aprisionamento.⁵

⁴ Dostoiévski se destaca, pois, como um dos denominadores filosóficos comuns entre a literatura expressionista e a literatura gótica do século 19, que também aprecia a habilidade do romancista russo de explorar patologias da psique e manifestações da violência (principalmente quando se materializam sob a forma de crimes). As patologias que condicionam a execução de atos violentos — dentre os quais se sobressaem as múltiplas formas de crime, que representam ruptura contravencional e histérica em relação a um paradigma existencial que não tem garantido conforto aos seus correligionários — já eram exploradas pela literatura gótica, que nunca perdeu de seu horizonte essas deformidades da alma humana, sua conexão com o mal, nem o recurso à rebeldia violenta como tentativa última de desvencilhamento de grilhões existenciais.

⁵ À maneira da literatura gótica, o Expressionismo também recorre à exploração de eventos e cenários exóticos — como paisagens africanas ou asiáticas — como recurso à sobrelevação do que julga ser o tédio das formas e enredos literários convencionais (Arnold, 2011, p. 96).

O que está em jogo aqui é o desajuste existencial do escritor em seu meio social e, portanto, seu ímpeto de dessacralizar modelos existenciais que não têm garantido conforto, senão opressão exacerbada. Em sua inadequação, os autores deixam transparecer o ódio que nutrem contra a sociedade capitalista e, motivados por esse impulso iconoclástico, não hesitam em explorar motivos literários controversos, como tabus sexuais, que são representados com um inventário técnico-temático que abrange “cenar fantásticas”, “incongruidades psicológicas”, “ironia grotesca” e “sobretudo um diálogo cínico feroz” (Sokel, 1959, p. 61). Em sua relação com a literatura gótica, o Expressionismo literário escarnece da tentativa de contenção da sexualidade, teatraliza a subversão dos paradigmas morais vigentes e denuncia o caráter opressor de estruturas de poder e de convenções hipócritas. Sua cosmovisão se vincula à realização de crítica social, já que denuncia, por meio do grotesco e da hipérbole, os absurdos sociais (Sokel, 1959, p. 62).

O temperamento expressionista alimenta o espírito de escritores rebeldes, que se reconhecem banidos da sociedade, em virtude de seu olhar arguto em relação ao absurdo da existência. Seu epíteto é “*Ecce poeta dolorosus!*” (Sokel, 1959, p. 57), já que vivem pelo *éthos* do complexo de mártir, assemelhando-se ora à figura de um Cristo perseguido, ora à figura mítica de Zaratustra do “super-homem isolado” (Sokel, 1959, p. 65), a quem cabe a missão de denunciar uma sociedade burguesa cujo arquidemônio é o capital. O escritor expressionista reivindica para si o papel do visionário predileto da Providência, o verdadeiro aristocrata da sociedade, que nutre aversão ferina contra a mediocridade e que atribui, a determinados personagens, a missão de porta-voz (Sokel, 1959, p. 71).

Povoam, portanto, as obras expressionistas personagens que têm acesso a uma “revelação privilegiada de um além-mundo transcendente” (Murphy, 1999, p. 143) e que veiculam amplas ideias sobre a experiência humana que se modulam das mais variadas formas: os seres humanos, nas obras, são veículos para reflexões metafísicas, coletivas, místicas e religiosas — o que denota a tendência pela criação de obras que discutem temas universais e que visam à recuperação de uma sociedade da qual a espiritualidade desertou (Weisstein, 2011a, p. 24). A percepção de mundo dos personagens visionários está, de fato, condicionada ao seu domínio subjetivo (Hadermann, 2011, p. 126), o que intensifica o diálogo entre os limites da perceptibilidade dos narradores expressionistas e góticos, que veem e explicam os fatos a partir de seu ângulo individual, sujeito à obsessão e, conseqüentemente, à distorção hermenêutica.

Esses personagens visionários universalizam a experiência humana e recorrem, com frequência, a imagens e temas bíblicos. Sexo e violência são duas forças universais inalienáveis da criação expressionista e essa anotação de Hadermann (2011, p. 125) corrobora nossa hipótese de que o gótico pode ser lido como um protoexpressionismo, dada sua predileção por esses mesmos motivos literários. Em *Sanctuary* (1931), Faulkner coloca em cena as intrincadas relações entre sexo, violência e mal, escolha temática que rendeu, ao romance, a condição de ser uma de suas obras mais polêmicas.

O princípio de tensão biográfico do escritor identificado por Hadermann (2011) se articula à dualidade vivenciada pelos personagens expressionistas, que frequentemente se veem atormentados pela sua própria carnalidade, que dá origem ora a uma postura sensualista, ora a escolhas ascéticas (Arnold, 2011, p. 93). Estando o Expressionismo (como a literatura gótica) associado a discussões que encenam a pulsão de morte (Arnold, 2011, p. 89), qualquer uma das escolhas é vivida pela chave do excesso, existindo tanto personagens que se deleitam irrefreável e prejudicialmente nos prazeres da carne quanto outros que se impõem um isolamento que culmina em excentricidade e paranoia (Arnold, 2011, p. 93).

Os ensaístas da obra editada por Neil H. Donahue reconhecem a influência que elementos expressionistas de outros suportes artísticos (como as artes visuais) exercem sobre a produção em prosa. “Ideias, obstáculos e temas”, anota Donahue (2005, p. 12), são partilhados entre escritores e outros artistas, que recorrem ao potencial imagético expressionista para retratar sujeitos que vivem sob o jugo do desespero existencial.

Temos aqui outro ponto de contato entre a criação expressionista e a literatura gótica, que também se caracteriza por seu excesso pictórico (Weinstein, 2011b, p. 40) e explora a desolação existencial de personagens cujos *selves* se distinguem por sua fragmentação. Destacam-se, entre os sujeitos priorizados pela cosmovisão expressionista, as figuras femininas que permanecem aprisionadas a um perímetro doméstico envernizado pela hipocrisia e que realizam esforço heroico para escaparem ao opressor sistema patriarcal (Donahue, 2005, p. 17-18). Essa forma de opressão entre gêneros, lida pelo Expressionismo como uma das deformações da modernidade, também tem sido um dos objetos de denúncia da literatura gótica desde seus primórdios canônicos dos anos 1760.

A escrita expressionista é uma tentativa de escape da histeria imediata na qual se encontra mergulhado o sujeito e intenta atuar como um paliativo existencial, já que busca

dar expressão (sobretudo pelo estilhaçamento da representação narrativa convencional) a profundas “ânsias espirituais” (Donahue, 2005, p. 13). Atesta um mal-estar da cultura oriundo das rupturas impostas pela modernidade, que é lida como um inventário de contradições que dessacralizou a arte e instaurou um niilismo existencial responsável por lançar o ser humano em um cenário citadino labiríntico e repulsivo. Tal leitura da topografia urbana como um espaço de aprisionamento e degradação, bem como a interpretação de que o projeto moderno, por seu excesso racional, levou à deserção da espiritualidade, são também contempladas no escopo da literatura gótica. Ainda que Faulkner seja reconhecido, essencialmente, pela criação do condado ficcional rural de Yoknapatawpha, vale recordar seu segundo romance (*Mosquitoes*, 1927), que é uma sátira social ambientada em um cenário urbano marcado justamente pela existência de relações interpessoais esvaziadas.

À procura de sobrelevação espiritual, a mentalidade expressionista revisita o primitivismo, negando a civilização e seus avanços tecnológicos e buscando uma reconexão com a natureza, que culmina na exploração da condição animalasca do ser humano, caracterizada por seus comportamentos instintivos. Ela repudia, dessa forma, o suposto progresso material e cultural, que teria sido garantido aos seres humanos pela racionalidade:

O primitivismo proveu um meio para a crítica da sociedade e para a liberação da convenção: *per se*, o primitivismo cria, simultaneamente, distância analítica e, paradoxalmente, uma proximidade emotiva e visceral, uma aproximação da experiência e da elevação dos sentidos [...] (Donahue, 2005, p. 14).

O primitivismo, portanto, é recurso estético que favorece o questionamento expressionista das limitações existenciais impostas por sua contemporaneidade e a dinâmica pela qual opera — a da distância calculada que visa ao envolvimento profundo do receptor da obra de arte — equivale à dinâmica da literatura gótica, que costumeiramente instala a distância entre o tecido ficcional e o tecido histórico-factual da obra ao alocar a trama no passado, e que também se esforça por tocar visceralmente e elevar os sentidos do leitor por meio de elementos que geram medo e o sentimento do sublime. Em ambos os casos (expressionista e gótico), as obras de arte servem como instrumento de denúncia social e de questionamento da soberania da racionalidade, que não pode desprezar a intensidade e o significado das pulsões animaisca do ser humano. É improcedente, portanto, o juízo

de que também o Expressionismo corresponde a uma iniciativa alienada que não excede a condição de nostalgia ou fuga da realidade (Donahue, 2005, p. 14).⁶

O Expressionismo surge como uma reação às escolas naturalista-impressionista e simbolista-neorromântica (Furness, 1973, p. 2-3) porque nem a pretensão naturalista de representar fielmente a realidade e torná-la objeto de “descrição e comentário”, nem a busca simbolista-neorromântica pela fuga da realidade e pela “criação [alienante] de paraísos artificiais de beleza rarefeita” (Furness, 1973, p. 3) respondem, com profundidade, à crise espiritual vivida pelo sujeito expressionista, que precisa de uma nova visão artística para encontrar alento ao seu embate existencial e compreender-se integralmente, como sujeito de sombras e luzes:

Os cânones do naturalismo, a exigência da plausibilidade e da lógica interna são totalmente ignorados: uma intensa subjetividade prevalece. O mendigo, a mulher, o médico e o César enlouquecido representam (todos eles) aspectos da psique do Indivíduo Desconhecido, e se movimentam diante dele durante sua jornada de autodescoberta. Podem ser chamados de símbolos: o mendigo é aquela degradação que o protagonista arrogante teme, embora seja necessária para seu renascimento; ele é a personificação dos pensamentos reprimidos do Indivíduo Desconhecido, lembrete de uma possibilidade de existência em direção à qual o herói deve se dirigir. (Furness, 1973, p. 5).

Portanto, personagens que se tornam símbolos integram as obras expressionistas e se associam a aspectos rechaçados ou desconhecidos de si, ou seja, a faces do *self* que precisam (mesmo que parcialmente) ser identificadas e enfrentadas para que o sujeito tenha a oportunidade de transformar suas experiências existenciais em uma narrativa minimamente coerente. Enquanto materialização de cômodos escuros da psique e de pulsões reprimidas, a função exercida por essas figuras expressionistas nos remete às figuras equivalentes que colonizam as obras góticas. O percurso descrito pelo sujeito expressionista em direção ao seu renascimento passa frequentemente pela degradação, isto é, por um momento de penúria moral e física, que também pode ser reconhecido como uma exigência habitual que a literatura gótica apresenta aos seus heróis e heroínas. Em

⁶ Em 1934, Georg Lukács redige o ensaio “Greatness and Decline of Expressionism”, que é uma “crítica *ad hominem* do movimento [expressionista]” (Donahue, 2005, p. 25), acusado por ele de escapista e de pseudorrevolucionário. Para Lukács, os autores expressionistas “dão as costas à realidade e se refugiam em abstrações idealistas que permanecem impenetráveis à razão e que são, portanto, irracionais” (Donahue, 2005, p. 25). O Expressionismo, nesse sentido, sofre a mesma espécie de crítica que a ficção gótica tem enfrentado desde o século 18, posto que é frequentemente considerada escapismo, e não a perscrutação de esferas profundas da natureza humana ou a tentativa de ajuste existencial em meio a uma realidade que é matriz de ansiedades diversas.

Faulkner, pulsões reprimidas atormentam um sem-número de personagens, dentre os quais vêm mais imediatamente à memória o devotado Henry Sutpen, a ressentida Rosa Coldfield e o ferino Jason Compson.

Preocupados mais com a “intensidade do impulso artístico” (Weisstein, 2011b, p. 32) do que com a perfeição técnica, os escritores expressionistas priorizam uma escrita do excesso capaz de “capturar antes a essência das coisas do que sua aparência externa” (Weisstein, 2011b, p. 33) e de promover (em franco diálogo com a postura gótica) a expansão e o transbordamento subjetivos.

A escrita de mentalidade expressionista intenta dissolver e transcender a superfície da realidade porque compreende essa externalidade da realidade material como uma mascarada, uma camada envolta em “pátina e maquiagem” (Hadermann, 2011, p. 114). A rejeição à reprodução exata do mundo real e à crença incondicional na aparente ordenação da realidade torna a escrita expressionista um instrumento perfurante que atinge, nas palavras de Weisstein (2011b, p. 33), as “múltiplas camadas da realidade social, política e psicológica” com o objetivo de alcançar uma compreensão mais profunda da existência e de, conseqüentemente, promover uma “espiritualização (*Vergeistigung*) da vida e da arte”.

Torna-se então pressuposta a concepção de que, subjacente à realidade, existem forças misteriosas — representadas frequentemente pelas imagens de “flamas”, “vagas”, “cristalizações” ou “vibrações nervosas” (Hadermann, 2011, p. 131) — que indicam a existência de domínios extrarrealis que interferem ininterruptamente em nossa materialidade. Essa é também a te(le)ologia da literatura gótica, que, por meio do medo, se atribui a tarefa de desmontar a engrenagem da realidade a fim de compreender esse domínio material como um palco em que agências visíveis e invisíveis estabelecem tensa interação. A conexão entre “o abstrato e o concreto, alma e corpo, e espírito e matéria” (Weisstein, 2011b, p. 38), respectivos objetos das artes não objetivas e representacionais, corresponde ao desafio nuclear da proposta estética expressionista.

Walter H. Sokel (2005, p. 69) investiga as “características formais ou inerentes” que as obras expressionistas apresentam, embora reconheça que a delimitação do que seja uma obra em prosa expressionista corresponde a uma dificuldade da crítica, já que os escritores expressionistas nos legaram pouca reflexão teórica sobre seu próprio objeto. Em seu ensaio originalmente publicado em 1969, Sokel argumenta que não existe uma proposta singular para explicar o Expressionismo, que deve ser compreendido a partir de

duas filiações principais fundadas por Alfred Döblin e Carl Einstein, uma vez que as escolhas temático-formais desses dois escritores — os “dois mais proeminentes expressionistas que partem de teorias da prosa completamente diferentes” (Sokel, 2005, p. 71) — tornam possível avançar na caracterização do fenômeno literário em estudo.

Sokel (2005, p. 82) agrupa as principais características de ambas as vertentes, mas nos aconselha que é preciso cautela nessa tentativa de definição porque nem sempre a cosmovisão expressionista se manifesta por meio de um elemento linguístico (como a parataxe) ao priorizar, por exemplo, a percepção deformada da realidade. Importante encenação, nesse jogo literário, permanece sendo o descompasso entre o *self* e a realidade externa (Sokel, 2005, p. 86; Hadermann, 2011, p. 134; Weisstein, 2011b, p. 33), preocupação que também pode ser creditada à literatura gótica dos séculos anteriores.

As filiações iniciadas por Döblin e Einstein condensam os principais traços da literatura expressionista, quais sejam: a linguagem de “concisão estrutural”, “enérgica” e marcada por um “laconismo expressivo” (Sokel, 2005, p. 73) responsável por distanciar as sentenças da estruturação por subordinação. Reconhecida por seu potencial simbólico (e, conseqüentemente, por suas múltiplas possibilidades interpretativas), a escrita expressionista promove o deslocamento de significados sobretudo por meio da alegoria, recurso que explora uma “ideia central” por meio de “imagens e de objetos materiais” (Sokel, 2005, p. 80).

“Todas essas obras em prosa”, sustenta Sokel (2005, p. 82), “veiculam uma visão distorcida do mundo, que é narrada a partir do ponto de vista estritamente pessoal [e insano] do protagonista”. Portanto, à maneira dos textos góticos, que se inclinam aos domínios psicológicos, a narrativa expressionista de reconstituição e compreensão do real se subordina à visão de personagens individuais e, ao explorarmos a realidade pelos sentidos dessas figuras ficcionais, não temos certeza de sua fidelidade perceptiva. Ainda que tal técnica narrativa não seja exclusiva da literatura gótica ou da literatura expressionista, o gótico modernista de William Faulkner nela se refestela: em *Absalom, Absalom!* (1936), é-nos dado acompanhar as sinuosidades partidárias da narração de Rosa Coldfield acerca de seu genro, o herói-vilão Thomas Sutpen; no entanto, jamais ouvimos a versão dos fatos por ele próprio. Em *The sound and the fury* (1929), Quentin Compson tece o comentário acerca da família a partir de seu ponto de vista passional e neurótico, recorrendo, muitas vezes, a caudalosa vazão subjetiva por meio da técnica de fluxo de consciência.

O atabalhoamento mental que a prosa expressionista faz operar tem um definido propósito para Sokel (2005, p. 86): o tecido literário deve se tornar agente de alienação, a fim de que se acentue e denuncie a experiência alienante que é a própria existência. Embrenhando-se pelos recônditos da mente, o Expressionismo retoma o apreço gótico pelo exame de pensamentos sórdidos, que são apresentados de forma verossímil.⁷

Ao redigir seu ensaio a respeito de Döblin e Einstein, Sokel realiza inspirador exercício de literatura comparada e as características temático-formais indicadas se tornam pistas de leitura importantes aos interessados em literatura expressionista. Ponto comum entre a escrita desses autores seria a “rejeição da causalidade como explicação suficiente do comportamento humano e do mundo” (Sokel, 2005, p. 85), concepção que também perpassa a literatura gótica, que nos indica, a todo momento, que há forças de intervenção enigmáticas e profundas (como as sobrenaturais e as psíquicas) que não podem ser integralmente esmiuçadas por um esforço lógico. Ambos Döblin e Einstein compreendem que a obsessão por explicar o comportamento humano a partir de uma perspectiva aridamente racional culmina, inevitavelmente, em distorção (melhor dizendo, em explicações distorcidas da realidade). Denúncia semelhante é realizada pela literatura gótica (entendida aqui como protoexpressionista), que também reconhece o excesso racional que culmina em visões e intervenções distorcidas, em fundamentalismos e, em última análise, em múltiplas formas de opressão.

A representação de “ações e gestos concretos” e a enunciação por meio do “fluxo de consciência” (Sokel, 2005, p. 74) — herança shakespeariana (Sokel, 1959, p. 41-42) — são as duas técnicas valorizadas para que seja realizada a incursão pelo domínio subjetivo dos personagens, cabendo lembrar que esse fluxo narrativo interior (característico por sua violência enunciativa) se torna, no Expressionismo, uma “forma normativa” e uma “experiência visionária” (Sokel, 2005, p. 86).⁸

⁷ Obras como *Ulysses*, de James Joyce, se tornam exemplo de romance que incorpora características expressionistas — ao explorar o “lado escuro da mente dos personagens”, mas sem nos deixar perder a referência naturalista do que seja “ambiente externo” e “self interior” (Sokel, 1959, p. 44-45).

⁸ Sokel reconhece que o fluxo de consciência como recurso técnico döbliniano para encenação da subjetividade do personagem tende a contradizer a concepção de uma narrativa naturalista que deseja ser uma imagem fiel de eventos ocorridos, dada a parcialidade perceptivo-narrativa dos próprios personagens envolvidos. Faulkner, ao lado de Virginia Woolf, é indicado por Sokel como um escritor pós-expressionista, pioneiro no que se refere ao desenvolvimento da técnica do fluxo de consciência, de uma sintaxe truncada e de uma narrativa que opera por associações que rompem o “princípio mimético” (Sokel, 2005, p. 86) de representação. A observação de Sokel a respeito de Faulkner ajuda a corroborar nossa hipótese (de projeto mais amplo de pesquisa em desenvolvimento) de que a obra do romancista pode ser lida pela chave do gótico expressionista.

O personagem expressionista age como uma força da natureza e se associa visceralmente ao cenário natural: “[...] não é uma personalidade individual fixa, mas a cristalização de forças psíquicas, [que modificam] a cena que o circunda. As paisagens refletem a situação emocional dos personagens” (Sokel, 1959, p. 38), o que indica que o Expressionismo recupera, da literatura gótica, o princípio da sincronicidade cênico-emotiva (Sáber, 2020, p. 52), que coloca, em condição especular, o cenário e o domínio interno dos personagens.

Para Weisstein (2011b, p. 35), o Expressionismo se concentra em um domínio semântico que contempla imagens associadas ao sentimento do sublime (tais como “altitude dos sentimentos”, “pináculos das emoções” e “montanhas dos corações”), as quais têm o propósito de denunciar a pequenez e a limitação da realidade e de propor, via sublime, a sobrelevação de um *self* apequenado por circunstâncias limitadoras. O sublime, teorizado no século 18 por Edmund Burke, é elemento literário que permanece intrinsecamente associado à literatura gótica desde a obra inaugural *The castle of Otranto*, de Horace Walpole (1764).

Criados no modo representacional expressionista, que se concentra principalmente nas circunvoluções das emoções (que se fazem representar pela técnica do *chiaroscuro*), os discursos dos personagens estão subordinados às alterações rompantes de humor, sobretudo em momentos de “desespero, alegria, iluminação ou regozijo” (Sokel, 1959, p. 40), que incentivam o exagero melodramático e epifânico do discurso para promoção do *páthos*, o instrumento de persuasão mais eficaz da prosa expressionista (Arnold, 2011, p. 79).

Os autores expressionistas associados à linhagem de Einstein, lida por Sokel (2005, p. 80) como “protoexistencialista”, defendem que a reflexão aprofundada de tópicos filosófico-morais (sobretudo daqueles herdeiros da filosofia nietzschiana) corresponde ao “tema e [ao] objeto do épico moderno” (Sokel, 2005, p. 72) — sendo, em síntese, a razão de ser da atividade literária. O narrador geralmente se apresenta em primeira pessoa e atua como mediador dos eventos ocorridos no enredo, intrometendo-se e realizando ponderações sobre o que recorta e expõe, de forma persuasiva, ao leitor. As prioridades formais assinalam o predomínio de uma abordagem intelectual, que se materializa por meio de um “discurso moralizador” (Sokel, 2005, p. 73) de tendência aforística que promove maior vínculo com o leitor, já que aforismos remetem a ideias gerais, que acentuam a conexão com a realidade extratextual e que se tornam esforço

filosófico universalizante (Sokel, 2005, p. 83). Os personagens veiculam um posicionamento ou comentário filosófico, um ponto de vista a respeito de determinado tema, e, por tal razão, os textos podem ser interpretados como uma “experiência cognitiva ou intelectual” (Sokel, 2005, p. 80).

De modo a comunicar a costumeira visão pessimista acerca da existência (que se caracteriza por ser absurda), as obras recorrem ao “dispositivo romântico do narrador irônico” e reforçam, por conseguinte, a “discrepância entre o ideal de controle espiritual sobre a realidade externa e a tentativa fútil [...] de representá-la” (Sokel, 2005, p. 77-78). A ironia destilada nos textos excede seus próprios limites e se torna “ironia grotesca” (Sokel, 2005, p. 77), recurso a que os autores recorrem sempre que se reconhecem imersos em uma realidade que perdeu a estabilidade de seus esteios, sobretudo os morais.

A arte expressionista se alicerça sobre elementos antinaturalistas (ou seja, que flexibilizam ou anulam a representação ficcional mimética) e pictóricos, que se associam a cores fortes cuja apresentação violenta é capaz de interpelar profundamente o espectador e de acentuar o contraste entre emoções contraditórias (Furness, 1973, p. 17; Sokel, 1959, p. 49). Dentre os recursos para composição pictórica, a metáfora se sobressai, favorecendo a tipificação de personagens e eventos.

As imagens e as metáforas são trabalhadas de forma sofisticada para que se tornem símbolos que correspondem a uma tentativa de representar materialmente os estados espirituais dos personagens. Sokel (1959, p. 50) associa o uso expressionista da metáfora a três funções principais: 1) promoção de mudança da tonalidade na obra, ou seja, a “transição de uma escala maior para uma menor, [...] de uma atmosfera de alegria, espontaneidade, inocência para um entorpecimento interior, culpa e desolação” (Sokel, 1959, p. 50); 2) expressão da alienação de si, processo de violência contra o *self* do qual o personagem toma consciência e que o obriga à autorreferenciação esquizofrênica: o sujeito passa a designar-se como se fosse uma figura externa e expressões como “o estrangeiro”, “a coisa putrefata”, “a coisa morta”, “o assassino”⁹ (Sokel, 1959, p. 50) se

⁹ No caso faulkneriano, destaca-se o processo de autometaforização levado adiante por Rosa Coldfield, em *Absalom, Absalom!* (1936): “*Tampouco direi que verdejei — um filhote retorcido, amargo, pálido e raquítico, amedrontado de qualquer direito ao verde que pudesse ter atraído para si os ternos namoros infantis das efemérides ou chamando a atenção das vespas e zangões predadores da lascívia que surge depois. Mas raiz e ímpeto eu insisto e reclamo, pois não tinha eu herdado também de todas as Evas desirmanadas desde a Serpente? Sim, ímpeto eu reclamo: crisálida retorcida de alguma semente perfeita e cega: pois quem poderá dizer qual raiz retorcida e esquecida não poderia brotar ainda com um concentrado esférico mais concentrado, mais esférico e mais pronto a se lançar justamente porque a raiz negligenciada foi plantada retorcida, e jazia não morta, mas apenas dormindo esquecida?*” (Faulkner,

tornam qualificativos que são o desdobramento de sua autopercepção enquanto sujeito fragmentado; e 3) intensificação da expressão do domínio subjetivo do personagem, ou seja, tentativa de tornar objetivos os sentimentos que travam luta em seu interior.

No território expressionista, os símbolos reforçam a reinterpretação da realidade material imediata como superfície enganadora, já que o “sentido último do mundo reside além de sua aparência puramente externa” (Furness, 1973, p. 20). Lidos pelas interpretações de Platão e Longino, os símbolos são os recursos que o poeta, guiado por sua inspiração, tem à disposição para revelar o que julga ser verdades espirituais. É essa visão da criação artística que embasa a postura expressionista, que deseja ser visionária e comunicar “condições espirituais” por meio de “visualizações metafóricas” (Sokel, 1959, p. 7-8).

A parataxe, a “imagística portentosa” (Donahue, 2005, p. 15) e a tipificação dos personagens correspondem aos traços mais nítidos da literatura expressionista (sobretudo nos domínios da poesia e do drama), e tais escolhas, além de conferir um tom satírico aos textos, contribuem com a criação de cenários apocalípticos. Tal categoria topográfica da clausura e irremissibilidade é também prioridade da literatura escrita em modo gótico, embora o uso da parataxe não possa ser tomado como elemento universal da literatura gótica, salvo de eventuais obras vanguardistas que avançam na experimentação técnica.

A tipificação dos personagens é recurso técnico que favorece a crítica social empreendida pelo Expressionismo porque os personagens excedem a condição de indivíduos anônimos para ingressar no domínio da representatividade coletiva por meio da personificação de “um tipo social, uma ideia ou um estado do ser” (Donahue, 2005, p. 21). O gótico modernista, por sua vez, se estabelece como iniciativa literária que se esforça por equilibrar essa tendência de coletivização (obtida por meio da tipificação, mencionada por Donahue) e a tendência de individualização do personagem na literatura do século 20 (como indicado por Garzilli em sua teoria do *self*).

Em franco diálogo com o potencial pictórico-simbólico da literatura gótica, a “manipulação habilidosa de imagens” (Furness, 1973, p. 20) realizada pelo Expressionismo por vezes se converte em excesso e não tem a pretensão de ser cópia exata da realidade, mas sim um “feitiço encantatório que deve induzir o leitor a descobrir

2014, p. 132-133). O posicionamento da personagem (também voz narrativa do capítulo), em comparação com a teoria indutiva organizada por Sokel, assinala a existência de pontos de contato entre a estética expressionista (*lato sensu*) e a poética faulkneriana (*stricto sensu*).

por si o que o poeta experimentou e o que deseja expressar” (Furness, 1973, p. 20). Como na arte expressionista — que “solapa os fundamentos da arte realista” porque uma “extrema subjetividade se torna a única postura verdadeiramente objetiva” (Weisstein, 2011a, p. 23) —, elementos que contrariam a mimese são também explorados pela ficção gótica, principalmente quando esta recorre à inserção (explícita ou sugerida) de elementos sobrenaturais nas tramas. Se a arte moderna se caracteriza, como argumenta Sokel (1959, p. 7), pelo seu rompimento com a imitação exata da realidade, a literatura gótica pode ser lida em seus traços vanguardistas, já que experimenta, *avant la lettre*, elementos que também rompem com a representação naturalista.¹⁰

Para os expressionistas, a profundidade do cotidiano é alcançada também por meio do estilo, que rearranja elementos da realidade de um modo insólito para que se lance luz sobre o que comumente não é visto, sendo a “distorção violenta” (Weisstein, 2011b, p. 36) a escolha estilística mais recorrente. Modificações sintáticas, neologismos, sinestesia (Hadermann, 2011, p. 131-133), “humores extremos”, “medo numinoso e alegria extática”, “distorções de cor, forma, vocabulário e relações tonais (=dissonância)” (Weisstein, 2011a, p. 23) são recursos que acentuam o ímpeto e o contraste da escrita. A predileção expressionista tanto pelo contraste quanto pelo exame de elementos cotidianos por ângulos incomuns dialoga com as escolhas estilísticas da literatura gótica, que, por meio do estranho familiar e do grotesco, rearranja os elementos da cotidianidade para que se instale, na trama, o sentimento de mal-estar existencial.

Em síntese, a cosmovisão expressionista dá origem a uma literatura escrita pelo modo da *rebeldia histórica*, que se torna característica por: a) sua experimentação fervorosa, que desafia os cânones formais; b) seus temas, que evocam os sentimentos de “êxtase e desespero” e que recorrem a uma retórica “inflada” (obtida, por exemplo, por meio do modo melodramático) e “grotesca”; c) seus elementos místico-religiosos, que se tingem de “nuances apocalípticas”; d) sua percepção da “cidade e da máquina” como entidades autônomas e eternas; e e) seu ímpeto de ruptura com a tradição e de acolhimento do “novo e do estranho” (Furness, 1973, p. 21).

Ao examinar com profundidade o mal-estar existencial, o Expressionismo reconhece que “terror, angústia e violência” (Hadermann, 2011, p. 126) são forças da

¹⁰ É o que nos sugerem, por exemplo, as alucinações de Catherine (já senhora Linton) no romance gótico *Wuthering Heights* (1847), de Emily Brontë. Não sabemos se o que ela julga observar, no espelho, são aparições sobrenaturais ou se são distorções justificadas pela falta de alimentação autoinduzida.

realidade que não podem ser ignoradas e que somente podem ser profundamente compreendidas por meio da arte. A arte expressionista então pode ser lida como uma resposta passional (originalmente associada a um contexto histórico específico de ruptura entre ordens) que impele o ser humano a tomar consciência de seu estar-no-mundo e a acreditar, por uma perspectiva dostoiévskiana, que os tormentos do mundo serão substituídos por uma nova ordem, via purificação do mal (Hadermann, 2011, p. 127) — um desfecho inexistente naquelas obras góticas que optam pela permanência em um domínio de desolação e irreversibilidade.

Contra a violência vivenciada, o sujeito recorre à violência do discurso, que contribui com uma organização subjetiva mínima e com o rompimento (mesmo que limitado ao campo simbólico) das amarras existenciais. Atormentado pelo que percebe ser um niilismo resultante da modernidade (Sokel, 1959, p. 24-27), o sujeito protagoniza uma jornada cujo objetivo último pode ser identificado como a “regeneração ou renovação espiritual” (Furness, 1973, p. 1), motivo também desenvolvido pelas obras góticas que optam por um desfecho em que a restauração da ordem — ou a instauração de uma nova — atenua os atos de violência sofridos pelos personagens que se reconhecem em estado de sofrimento existencial. Os protagonistas expressionistas vivem sob a égide da deserção e buscam estabelecer ruptura, principalmente, com o passado e com paradigmas existenciais obsoletos (Weisstein, 2011b, p. 35). Essa tentativa de ruptura com a tradição é justamente o aguilhão que dilacera a subjetividade de Quentin Compson em *The sound and the fury* (1929), uma vez que o personagem vivencia tanto o desejo de negar os valores herdados da família quanto a impossibilidade da negação de si mesmo. Os personagens expressionistas (ou herdeiros do Expressionismo) percorrem, nesse sentido, uma tumultuada jornada semelhante à daqueles personagens da literatura gótica que, ao tentarem romper com o passado, descobrem amargamente que a deserção definitiva não é possível.

Considerações finais

O gótico modernista (ao qual pertencem, por exemplo, as obras de William Faulkner), ao manter a cosmovisão de suas matrizes dos séculos 18 e 19, se afirma como postura hermenêutica pessimista, que desconfia do aparente progresso defendido pela sociedade, e denuncia um contexto moderno marcado pela destruição existencial de seus indivíduos. Afastando-se da concepção de que o mal seja perpetrado por uma agência

sobrenatural, o gótico modernista veicula a concepção de que o arquidemônio, na sociedade, corresponde ao capital, que esvazia quaisquer constructos morais. Também essas obras modernistas continuam o questionamento gótico a respeito da validade e coerência de constructos narrativo-ideológicos, como gênero, raça, classe e tradição. Poética da incerteza — que se materializa pela paranoia e alienação de narradores e personagens estilhaçados existencialmente —, incentiva a flexibilidade de julgamento ao nos apresentar múltiplas versões de fatos e percepções de seus personagens, que protagonizam a jornada do sujeito moderno em busca da ressignificação de seu *self*.

A partir do estudo realizado, podemos afirmar que a literatura gótica nos convida a lê-la como produção literária protoexpressionista, dados os temas comuns que desenvolvem, bem como a teatralização das múltiplas formas de opressão do *self*. A articulação entre os projetos expressionista e gótico é possível porque, como poética da histeria, o Expressionismo revela um sujeito imerso em um cenário niilista, que o aprisiona em um estado permanente de incômodo existencial e desolação espiritual, incentivando-o a expressar-se de forma impetuosa como tentativa de destruição das amarras que o condicionam. Note-se, no entanto, que o modo gótico implica que o medo seja inserido nas tramas, o que não representa obrigatoriedade da literatura expressionista.

O Expressionismo é um modo literário iconoclástico que, como o gótico, resulta de uma crise de valores que culmina em angústias existenciais insuperáveis. Considerado, muitas vezes, artificial, devido aos recursos técnicos que mobiliza, valoriza a promoção do *páthos*, que assegura o envolvimento do leitor com os tormentos dos personagens. A compreensão articulada da cosmovisão expressionista com sua materialidade literária ressalta a necessidade de revisão de julgamentos críticos que consideram os textos expressionistas como alienados ou falhos.

O Expressionismo reivindica para si a obrigação moral de explorar a profundidade da existência e de comunicar verdades que julga transcendentais, capazes de implodir a superfície envernizada do cotidiano burguês. De forma simbólica, trata-se de poética que atua como catalisador e que visa a acelerar a derrocada de paradigmas que alienam os sujeitos aprisionados em um perímetro existencial fadado ao niilismo. As múltiplas formas de violência e desajuste existencial vivenciadas pelos indivíduos se representam pela violência do discurso, que tenta ser recurso para que se alcance uma ressignificação existencial mínima para um *self* corrompido.

A incursão aproximativa realizada por este trabalho deseja lançar luz sobre novas possibilidades crítico-analíticas, no que se refere às manifestações literárias góticas e expressionistas, uma vez que, no caso desta última vertente, confirmam-se escassos (ou dificilmente localizáveis) os estudos que relacionam essa vanguarda modernista à literatura gótica, que mergulha em obscuridade e que toma múltiplas formas de medo como substância trans-histórica e transcultural de seus imbróglis e labirintos.

Referências

ARNOLD, Armin. Foreign influences on German expressionist prose. In: WEISSTEIN, Ulrich (ed.). *Expressionism as an international literary phenomenon: twenty-one essays and a bibliography*. Amsterdam: John Benjamins, 2011. p. 79-96. (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture).

DONAHUE, Neil H. Introduction. In: DONAHUE, Neil H. (ed.). *A companion to the literature of German Expressionism*. New York: Camden House, 2005. p. 1-35. (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture).

FAULKNER, William. *Absalão, Absalão!* Trad. Celso Mauro Paciornik e Julia Romeu. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FURNESS, R. S. *Expressionism*. London: Methuen, 1973.

GARZILLI, Enrico. *Circles without center: paths to the discovery and creation of self in modern literature*. Cambridge: Harvard University Press, 1972.

HADERMANN, Paul. Expressionist literature and painting. In: WEISSTEIN, Ulrich (ed.). *Expressionism as an international literary phenomenon: twenty-one essays and a bibliography*. Amsterdam: John Benjamins, 2011. p. 111-139. (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture).

MURPHY, Richard. *Theorizing the avant-garde: Modernism, Expressionism, and the problem of postmodernity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. (Literature, Culture, Theory 32).

RIQUELME, John Paul. Modernist gothic. In: HOGLE, Jerrold E. (ed.). *The Cambridge companion to the modern gothic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. p. 20-36.

SÁBER, Rogério Lobo. *O gótico familiar de William Faulkner e Lúcio Cardoso: formas e dinâmica da opressão*. 2020. Tese (Doutorado em Letras – Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

SOKEL, Walter H. *The writer in extremis: Expressionism in twentieth-century German literature*. Stanford: Stanford University Press, 1959.

SOKEL, Walter H. The prose of German Expressionism. In: DONAHUE, Neil H. (ed.). *A companion to the literature of German Expressionism*. New York: Camden House, 2005. p. 69-88. (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture).

WEISSTEIN, Ulrich. Expressionism as an international literary phenomenon. In: WEISSTEIN, Ulrich (ed.). *Expressionism as an international literary phenomenon: twenty-one essays and a bibliography*. Amsterdam: John Benjamins, 2011a. p. 15-28. (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture).

WEISSTEIN, Ulrich. Expressionism: Style or *Weltanschauung*? In: WEISSTEIN, Ulrich (ed.). *Expressionism as an international literary phenomenon: twenty-one essays and a bibliography*. Amsterdam: John Benjamins, 2011b. p. 29-44. (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture).