*Comunicação & Cultura*, n.º 15, 2013, pp. 89-101

# Criatividade Gótica: o contrapoder das trevas

**MARIA ANTÓNIA LIMA ***

> Black is boundless, the imagination races in the dark. Vivid dreams careering through the night. Goya's bats with goblin faces chuckle in the dark.
>
> Derek Jarman, «Black Arts»[1]

O poder dos artistas sempre teve o seu espaço expressivo limitado por outros poderes, aos quais tem reagido por processos transgressivos. Quando Duchamp afirma que «Será Arte tudo o que eu disser que é arte!»[2], está nitidamente a defender o seu poder de criador contra um poder instituído para o qual o objeto da obra de arte tem tido somente o propósito de ser alvo de contemplação ou de admiração estética *per se*, mas não de induzir à imaginação e à reflexão. No caso da Criatividade Gótica, pode dizer-se que esta sempre estimulou expansões imaginativas, apresentando-se como um contrapoder comparativamente associado a certas ruturas da modernidade e das vanguardas.

Em *Love, Mystery and Misery*, Coral Ann Howells sublinha o ímpeto antirracional do Gótico, caracterizando-o como um género híbrido com energias transgressivas. Assim, o aspeto que mais nos interessará, relativamente ao poder da arte, reside na sua capacidade de subversão e transgressão especialmente atuante no âmbito da estética gótica. A sua tendência para reagir contra o mal do poder, através de representações do poder do mal e das trevas, tem por intenção revelar o que permanece reprimido, invisível ou indizível, rompendo as máscaras das

* Professora auxiliar da Universidade de Évora. É membro da International Gothic Association – IGA, do CEAUL (Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa) e da Associação Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos – APEAA, de que foi presidente.

aparências instituídas. Em *The Gothic – Documents of Contemporary Art*, Gilda Williams observa: «Gothic remains non-, anti- and counter by definition, always asserting that the conventional values of life and enlightenment are actually less instructive than darkness and death» (Williams, 2007: 19). Por seu lado, em *Art of Darkness – A Poetics of Gothic*, Anne Williams realça o facto de o Gótico transgredir várias fronteiras culturais, revelando-se um modo chocante e subversivo que penetra no proibido, sendo a sua mais importante fonte de terror a repressão do elemento «mãe», «*mater*», «*matrix*», por um poder patriarcal tradicional que estabelece regras que operam dentro de uma família, de um governo ou da Igreja, mas que ao mesmo tempo os ameaça de destruição. Por consequência, Williams conclui, em relação ao escritor inglês Horace Walpole, um dos fundadores do género na literatura anglófona, que este levou os seus leitores a contemplar o lado negro da sua cultura e das suas próprias personalidades através do que se pode denominar «segredo negro da lei do pai», ao qual se poderá aplicar a teoria freudiana do inconsciente para expor «a besta em nós». A este respeito, a autora comenta: «After all, Freud's theory of the unconscious acknowledges the wild beast concealed within all of us, wanting to be uncaged – a picture of "reality" not so different from "Bluebeard" on the surface» (Williams, 1995: 239). Esta força irracional e bruta personifica toda a brutalidade do poder que tanto atrai o indivíduo quanto o corrompe, revelando o seu lado mais sombrio.

Se nos reportarmos às origens do Gótico, veremos como este sempre se orientou por uma recusa dos ideais neoclássicos da ordem, do controlo e da razão, optando antes por uma expressão romântica da emoção, imaginação e liberdade. Relativamente ao Gótico literário, desde o seu início, entre as décadas de 1771 e 1814, observa-se que começa a faltar a fé num Universo racional organizado onde a razão humana era considerada como único instrumento cognitivo válido. O racionalismo iluminista tinha substituído a religião como modo de explicar o Universo, alterando, por isso, as relações entre os indivíduos e os mundos natural, sobrenatural e social. Daqui resultou um sentimento comum de medo e ansiedade, que deu origem à produção de obras góticas de perturbante ambivalência devido às suas persistentes tentativas de lidar com a incerteza destas mudanças. A Criatividade Gótica surge, assim, da necessidade de explicar o que o Iluminismo deixou inexplicado, desenvolvendo esforços de reconstituir os mistérios divinos que a razão tinha desmantelado. Sob orientação da conhecida máxima inscrita no capítulo catorze de *Biographia Literaria* (1817), de Coleridge, que defendia essa «willing suspension of disbelief», a estética gótica nasce de um respeito crescente pela intuição e pela penetração imaginativa, o que provoca uma exaltação das atividades mentais irracionais como um modo superior de conhecimento.

Desde essa época, e especialmente após a publicação de *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson, que se tem dado particular destaque a um eu múltiplo, contraditório, privilegiando-se impulsos associais transgressivos, igualmente presentes nas narrativas góticas contemporâneas. É de salientar que estas últimas tiveram algumas das suas mais expressivas origens nas décadas de 1970, quando a escritora inglesa Angela Carter declarou que se estava a viver num tempo que denominou «Gothic times» (Carter, 1974: 122), o que bem se aplica à nossa época e realidade atuais. A esta ideia se poderá associar o pensamento de Catherine Spooner no prefácio a *Twenty-First-Century Gothic*, onde observa: «Ghosts proliferate: on television, in cinema, in the obsession with past traumas that fills the shelves of high-street booksellers with misery memoirs and true crime confessionals. The dominant mode of the twenty-first century, it increasingly seems, is Gothic» (Cherry, 2010: IX).

Tratando-se de uma estética que contrapõe à ordem clássica o caos gótico, caracteriza-se essencialmente por uma fuga aos processos convencionais de representação, tendo sido perspetivado por John Ruskin, em *The Stones of Venice*, como uma fuga à simetria, uma libertação em relação aos constrangimentos das leis artísticas. Considerado um género vanguardista, que Leslie Fiedler, em *Love and Death in the American Novel*, designou como «a primeira forma de arte vanguardista no verdadeiro sentido do termo», o Gótico sempre se aplicou num processo de inversão de pressupostos convencionais e de distinções e categorias aceites, produzindo o que William Patrick Day, em *The Circles of Fear and Desire* (1985), denominou «visão anticonvencional da realidade». Assim sendo, a Criatividade Gótica teria inevitavelmente de se afirmar como um contrapoder ou um antipoder interessado em denunciar o mal do poder e o poder do mal, pois sempre foi seu propósito abalar antigas certezas e levantar dúvidas inquietantes sobre regras e estereótipos sociais impostos. Em *Gothic Fictions – Prohibition/Transgression*, Kenneth Graham afirma esta condição própria da estética gótica, concluindo:

> Gothic enigmas assault ideological conditionings: they undermine security at many levels of existence. They create awful doubts about reason and imagination and about sanity and madness in the internal world; about the beneficence of political and religious structures and attitudes in social life; about the ambivalence of God and Satan, good and evil, at the metaphysical level of existence. (Graham, 1989: 262)

Dúvidas levantadas por uma estética radical, cujo propósito é atingir a irracionalidade do comportamento humano, subvertem qualquer tipo de convenção questionando o seu poder e o poder de quem a institui. Não podendo estas dúvidas ser evitadas, os artistas góticos desde cedo deram profunda expressão à sua

desilusão e ceticismo relativamente a sistemas de poder que limitassem a livre expansão da imaginação, originalidade e criatividade. Daí que em *The Gothic Flame*, Devendra Varma tenha captado essa «chama gótica» que possibilita a conservação de emoções primitivas e dos mistérios primordiais, esquecidos pelo racionalismo e realismo, transformando-se os criadores góticos em restauradores de emoções, que tentam captar essa força dionisíaca que o poder instituído teima em anular conservando aparências que ocultam esse «dark underground river beneath the surface of human life» (Varma, 1987: XII). Compreende-se, assim, que em *The Coherence of Gothic Conventions* (1975), Sedgwick tenha considerado o Gótico como um processo libertador do sentimento para além da estrutura social e das emoções institucionalmente aceites. Este poder do Gótico fá-lo aproximar-se de muitos aspetos essenciais da arte moderna em geral, pois ambos possuem uma paixão antitradicional pela mudança e consequente colapso de sistemas de valores autoritários convencionais.

Ao defender-se aqui a atualidade do Gótico para a compreensão da arte contemporânea como resposta ao terror resultante de um poder cada vez mais distante, racional e invisível, possui-se também consciência de que existem certas contradições e ambivalências que habitam o modo Gótico enquanto reação à racionalidade, nomeadamente o potencial de conservadorismo que o caracteriza. Fred Botting, em *Gothic* (1996), define-nos o Gótico como uma escrita de excesso que surge na terrível obscuridade que assombrava a razão e a moral do século XVIII. Como outros críticos, também Botting é de opinião que este modo literário ou artístico representa o lado negro do Iluminismo e dos valores humanistas. A ênfase dada à emoção levou este autor a afirmar que, nas produções góticas, a imaginação e os efeitos emocionais excedem a razão. Isto deve-se ao facto de o estilo gótico se afastar da estética neoclássica e privilegiar uma estética centrada fundamentalmente nas emoções. A este respeito, Botting conclui:

> The boundlessness as well as the over-ornamentation of Gothic styles were part of a move away from strictly neo-classical aesthetic rules which insisted on clarity and symmetry, on variety encompassed by unity of purpose and design. Gothic signified a trend towards an aesthetics based on feeling and emotion and associated primarily with the sublime. (Botting, 1996: 3)

O termo relaciona-se, segundo este autor, com um excesso emocional e com a transgressão de limites estéticos e sociais, assim como se refere a todo o tipo de abolição de fronteiras. Mas neste poder de transgressão reside também a ambivalência do Gótico, que nos ajudará a entender melhor a natureza do seu próprio paradoxo e do paradoxo do terror, a principal emoção por si criada. É que, ao

mesmo tempo que os terrores góticos subvertem e transgridem tanto os valores sociais e morais quanto os limites estéticos, eles servem paradoxalmente para os reafirmar, ao salientar-lhes o seu valor e ao restaurar os seus limites. Botting chama a atenção para esta estratégia de os romances góticos se transformarem num aviso contra os perigos da transgressão moral e social ao apresentá-los na sua forma mais negra e ameaçadora. Compreende-se, então, que Stephen King, em *Danse Macabre*, tenha afirmado, a propósito da ficção gótica: «Its main purpose is to reaffirm the virtues of the norm by showing us what awful things happen to people who venture into taboo lands» (King, 1981: 442-3).

Este jogo de atitudes opostas, que caracteriza a ambivalência gótica, faz com que, em muitas das suas ficções, o bem dependa do mal, a luz das trevas e a razão da irracionalidade, o que, segundo Botting, define o Gótico como algo que não pertence nem às trevas nem à luz, nem tão-pouco à razão nem à moral, nem à superstição nem à corrupção, nem ao bem nem ao mal, mas que tem que ver ao mesmo tempo com ambos os polos em oposição. Entende-se, então, que as emoções daqui resultantes sejam também ambivalentes, provocando o terror não só repulsa e afastamento, mas também atração e fascínio, explicando-se, assim, o seu paradoxo. Nesta matéria, o seguinte comentário de Botting é um dos mais esclarecedores:

> The emotions most associated with Gothic fiction are similarly ambivalent: objects of terror and horror not only provoke repugnance, disgust and recoil, but also engage readers' interest, fascinating and attracting them. Threats are spiced with thrills, terrors with delights, horrors with pleasures. Terror, in its sublime manifestations, is associated with subjective elevation, with the pleasures of imaginatively transcending or overcoming fear and thereby renewing and heightening a sense of self and social value: threatened with dissolution, the self, like the social limits which define it, reconstitutes its identity against the otherness and loss presented in the moment of terror. The subjective elevation in moments of terror is thus exciting and pleasurable, uplifting the self by means of emotional expenditure that simultaneously excludes the object of fear. (Botting, 1996: 9)

Também a definição que David Punter nos dá do Gótico se relaciona com um dos seus conflitos essenciais mais comuns, que se liga diretamente à dissociação da personalidade, uma das fontes mais poderosas do terror, por evocar a terrível luta entre corpo/espírito, emoção/razão, irracional/racional, e que é a origem da própria polarização de impulsos contrários de atração/repulsa que intervêm nos momentos de fruição de objetos de terror artístico. Diz-nos Punter: «Gothic is thus a fiction of exile, of bodies separated from minds without a physical place to inhabit, cast adrift on seas of space and time which appear to bear no relation

to the moral life» (Punter, 1998: 17). Isto explica que este autor tenha também definido o Gótico como tendo tudo que ver com a vontade de transcender e com o destino do corpo à medida que se luta por uma fantasia de controlo total, ou de total isenção da regra da lei.

Apesar desta ambivalência, certo é que uma estética que faz apelo à associação com o mal, morte, decadência, desorientação e instabilidade psicológica não é compatível com o poder das falsas aparências que sistematicamente ignora essa força dionisíaca que pode invadir o nosso *status quo* apolíneo sem aviso prévio. Consequentemente, os processos criativos góticos, embora frequentemente busquem o retorno a uma certa ordem perdida, usam o terror para representarem a desordem e esse permanente medo de mudança e de reação contra os poderes instituídos. De acordo com as observações do filósofo e crítico cultural Slavoj Zizek, a partir do documentário de Alfonso Cuarón intitulado *A Possibilidade da Esperança*, o principal modo da política atual é o medo – da imigração, de um país poderoso, dos impostos, o que nos pode levar a concluir que atualmente as pessoas são simultaneamente mobilizadas pelo prazer e pelo medo. E do que estas têm realmente medo será sempre de algo que ameaça a sua segurança, atravessando códigos culturais de «civilização» ou algo que ultrapasse a fronteira entre realidade e fantasia, o racional e o irracional, e, especialmente, que transgrida leis sociais e certos tabus. Daí que, em tempos de crise, a estética gótica surja como uma das mais adequadas formas de expressão e de reação contra um poder político desumanizado. A este propósito, Gilda Williams observa: «The Gothic returns, in sum, as an enduring term particularly serviceable in periods of crisis – today as it did in the late eighteenth century, as an escape valve for the political, artistic and technological crisis underway» (Williams, 2007: 19).

Muitos dos criadores ligados a este modo artístico desenvolvem uma estética radical que tem por finalidade atingir a irracionalidade do comportamento humano, promovendo a fruição estética do terror, uma prática cada vez mais comum na arte contemporânea, pois, como conclui Francesca Gavin em *Hell Bound – New Gothic Art*, «there is a thread of dark imagery or ideas that runs through much contemporary art» (Gavin, 2008: 7). Assim se explica que até a própria cultura popular, desde a banda desenhada aos jogos de vídeo e ao cinema atual, possua um cariz gótico fortemente vincado. Uma das razões deve-se ao facto de muitos dos artistas atuais estarem conscientes de que um dos temas mais centrais da nossa contemporaneidade reside na expressão do medo, não só da morte, mas da corrupção política, da pedofilia, do terrorismo, de assassinatos em série cometidos por sociopatas, das catástrofes naturais e ambientais, etc. Daí que, na arte atual, exista uma crescente tendência para representações de

monstros, corpos desmembrados e mutantes, máscaras, figuras fantasmagóricas, etc. Entre alguns destes jovens artistas, que exploram esta temática, encontramos o português Nuno Cera, cujas obras se situam entre a arte e o documentário, filmando muitas vezes edifícios abandonados por onde deambulam *zombies* e fantasmas errantes. As suas paisagens arquitetónicas desoladas e vazias provocam perturbação e terror, pois para este artista o mais importante não é a imagética gótica, mas antes a cultura do medo que existe em alguns contextos urbanos. Num dos seus mais recentes trabalhos, intitulado *Situation*, Cera comenta o terrorismo e esse temor generalizado. O filme retrata um escriturário que descobre uma carta-bomba no correio. Em estado de choque, foge a correr do escritório, num ataque de desespero e pânico. A cidade transforma-se numa paisagem onde o terrorismo subjetivo talvez não seja um facto tão isolado. Localizando o terror no espaço urbano, Cera parece expor a fragilidade dos alicerces das estruturas de poder que o suportam, concluindo: «The horror is a reflection of our time. It is dispersed every day throughout the media, turning cities into the ground for terror» (Cera *apud* Gavin, 2008: 22). E será importante lembrar que o terror tem sido considerado a mais forte emoção que a humanidade é capaz de sentir desde que Edmund Burke e H. P. Lovecraft se lhe referiram nestes termos, respetivamente, em *The Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757) e *Supernatural Horror in Literature* (1927). Fica assim mais uma vez comprovada a capacidade da Criatividade Gótica em tornar-se um processo de regeneração emocional, face à anulação das capacidades individuais de sentir e de exprimir o sentimento, promovidas pelas práticas autoritárias do poder.

Outros comprovativos se poderão dar desde *Los desastres de la guerra* (1810--1815), de Francisco Goya, que tem servido de inspiração a alguns artistas conotados com a estética gótica, como é o caso de *Disasters of War* (1990), de Jake e Dinos Chapman. Como sabemos, a obra de Goya retrata as crueldades cometidas na Guerra da Independência Espanhola, mostrando a morte como a terrível consequência da guerra na sociedade, que perdeu a sua dignidade heroica, o que corresponde à atual visão dos conflitos bélicos, num momento em que os poderes mais mostram a sua desumanidade e bestialidade. Como prova disso, podemos ver na gravura 74, intitulada «Isto é o pior!», um lobo que escreve a frase «Mísera humanidade, a culpa é tua. Casti», que remete para o último verso da estrofe 57 do canto XXI do poema *Gli animali parlante* (1811), do poeta italiano Giambattista Casti, onde se pode encontrar o verso «Schiava umanità, la colpa è tua». Na sua obra, Casti insurge-se contra a corrupção do poder, a hipocrisia, o favoritismo ou a ausência de liberdades, sendo os seus protagonistas animais. Na obra do poeta italiano, o lobo é o sequaz da monarquia, o cavalo representa

o constitucionalismo e os cães caracterizam as fações revolucionárias. A coruja é alegoria do estamento eclesiástico e o vampiro, dos maus conselheiros. Todos estes animais aparecem nas gravuras da terceira parte de *Los desastres de la guerra*. Nesta série, os lobos representariam os partidários do absolutismo, o cavalo que «Se defende bem» da gravura 78 os liberais, e, em geral, os monstruosos pássaros semelhantes a abutres (visíveis em «O abutre carnívoro», gravura 81) representam os que se aproveitarão do resultado da guerra.

Relativamente à obra dos irmãos Chapman, *Disasters of War*, trata-se de recuperar as oitenta e três gravuras da obra original de Goya, que contêm cenas da maior brutalidade e horror, como mutilação, violação e decapitação, para construir um cenário tridimensional feito de figuras de brincar híbridas, pintadas e reunidas a partir de várias origens. Os ambientes escuros de Goya foram substituídos por tufos de relva artificial de tipo utilizado em modelos arquitetónicos. Cada cena em miniatura é definida numa ilha coberta de relva, de forma irregular, estando as ilhas agrupadas num grande pedestal branco coberto por uma caixa de acrílico. Revelando de novo o poder do artista e da arte como desafio e contestação do poder instituído, estes artistas observam:

> The connection between making toy soldiers and making mannequins seemed to be the only way to maintain a relationship between found objects or readymade, which we could manipulate… *Disasters of War*… was made with the intention of detracting from the expressionist qualities of a Goya drawing and trying to find the most neurotic medium possible, which we perceived as models. It gave us a sense of omnipotence to chop these toys up. (Chapman *apud* Maloney, 1996: 64)

Ao reunir todo o conjunto das 83 gravuras de Goya numa só obra, em que todas as partes são simultaneamente visíveis, *Disasters of War*, dos Chapman, sugere uma redução e encapsulamento de eventos de impacto emocional importante. O tamanho minúsculo das figuras transforma o horror do material original na representação de uma guerra entre brinquedos, que facilmente se converte numa versão cómica da brutalidade. Tanto o grande pedestal branco, que fornece uma ampla margem de distância entre as figuras e o espectador, quanto a caixa de acrílico, que isola essas figuras do público, provocam efeitos de redução e afastamento da obra. Sobre este assunto, os Chapman comentaram: «We fantasize about producing things with zero cultural value, to produce aesthetic inertia»[3]. De novo, a vontade indómita destes artistas leva-os a confrontar a cultura estabelecida, recusando-se a com ela se comprometer. Esta obra dos Chapman, tal como *Hell* (2000), encerra uma fixação neurótica com contornos irónicos, tendo em conta o trabalho meticuloso de reconstituição das figuras que representam

atos humanos grotescos, numa época de descontrolo social e político. *Disasters of War* reflete, assim, um total distanciamento, nas sociedades ocidentais, em relação à realidade da guerra e à carnificina gratuita que esta provoca, vendo-se a arte obrigada a colocar em causa o poder que promove e estimula tão grande alienação, quer através da tecnologia computorizada de lançamento de mísseis à distância, quer através do conforto com que se assiste a atos de atrocidade bélica transmitidos pela indústria televisiva e cinematográfica.

O próprio Andy Warhol, um artista pouco conotado com a estética gótica, possui uma série de obras intituladas *Death and Disasters* (1962-1963), onde explora o impacto das imagens retiradas de fragmentos de jornais. Algumas destas imagens retratam cenas horríficas, como distúrbios raciais, acidentes de viação, suicídios e explosões nucleares. Outras focam uma narrativa pouco óbvia mas simbólica da morte, tal como *Tuna Fish Disaster*, *Electric Chair*, e a série *Jackie*. De todas estas obras, *Electric Chair* é a que possui conotações mais diretas ao Gótico, pois foi utilizada como metáfora da morte e como instrumento da opressão política desde 1963, ano de duas execuções no estado de Nova Iorque. Na década seguinte, o artista retomou repetidamente esta temática, refletindo a controvérsia política que rodeava a pena de morte na América dos anos 60. O poder brutal de a cadeira elétrica reduzir a vida ao seu contrário, a um nada absoluto, foi profundamente denunciado através da sua repetida reprodução a várias cores, em 1971, dando origem a imagens ironicamente coloridas desta máquina da morte, apresentando-a inquietantemente desocupada numa sala de execuções assustadoramente vazia. Warhol atribuía a esta imagem um sentido irónico de humor negro, pois costumava sentar-se na cadeira enquanto via filmes de terror, tendo chegado a utilizá-la em 1973 no seu filme *Flesh for Frankenstein*. Consta também que Nico e Roman Polanski fritaram carne nesta cadeira para testar o seu bom funcionamento, sendo este mais um ato simbólico de subversão à lei instituída. Além disso, convém notar que, tal como em Chapman, muitas das obras de Warhol questionam os efeitos perversos da saturação de imagens repetidas até à exaustão pela tecnologia e pelos *media*, que sempre veiculam a visão dos poderes dominantes.

Reportando-nos ao lado negro do poder patriarcal, um dos temas góticos mais recorrentes, poderemos encontrar nas obras de Paul McCarthy uma interessante referência a segredos e maldições familiares que evocam o célebre conceito de Horace Walpole de «sins of the fathers»[4], procedendo-se à representação de pais monstruosos. Em *Cultural Gothic* (1992), uma escultura mecanizada, apresenta-se um pai que amavelmente parece convidar o filho a sodomizar uma cabra. Esta temática está também presente nas conhecidas *Cells* (1989-93), de Louise

Bourgeois, produto das suas infelizes memórias de infância motivadas por um pai autoritário, e que recriam o quarto dos seus pais. Nesta obra, a artista americana consegue encenar um espaço fechado e claustrofóbico, onde a repressão das emoções e da sexualidade por parte da autoridade parental está implícita. Especialmente os *Red Rooms* (1993), com as suas cores de vermelho-sangue que evocam cenas do Overlook Hotel em *The Shining* (1980), justificam a explicação de Bourgeois, quando revelou que «Each Cell deals with fear»[5]. Esta temática está também presente em *Family Romance* (1993), de Charles Ray, onde se representa uma inversão de escala relativamente a todos os elementos da família, possuindo as crianças a mesma altura dos seus progenitores, subvertendo-se assim o poder destes, o que traduz uma redução drástica da sua autoridade. Tal como outras obras de Ray que envolvem manequins, *Family Romance* sugere uma forte tendência de uniformização e estandardização na cultura americana. As manipulações de escala operadas nesta obra, em particular, implicam uma rutura com o equilíbrio de poder da sociedade, pois não só as crianças cresceram demasiado mas os adultos também encolheram radicalmente. Daí que a crítica literária Anne Williams tenha observado que «Gothic plots are family plots; Gothic romance is family romance» (Williams, 1995: 22-3). Concluímos, assim, que muitos temas de arte contemporânea conotada com o Gótico se fundamentam em certas narrativas, muitas vezes provenientes até do Gótico tradicional, provando-se assim que os universos literários e visuais se intersectam frequentemente na defesa de uma causa comum destinada a transgredir o poder instituído.

Um dos artistas mais conotados com os processos e temáticas da estética gótica será possivelmente o britânico Damien Hirst, cujas obras têm provocado fortes perturbações e choques no público, normalmente pouco habituado a ser forçado a ver o que não deseja e evita observar. Membro dos YBA (Young British Artists) que dominou a cena artística na Grã-Bretanha na década de 1990, Hirst produz uma arte que afronta qualquer poder, inclusivamente o poder da morte, aquele que mais oprime o ser humano e que foi por este artista obsessivamente negado até um grau extremo em *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991). Esta obra, onde se encontra um tubarão-tigre imerso em formol num aquário gigante, tornou-se icónica da arte britânica da década de 90 do século XX. Usando a morte como metáfora, Hirst produziu, além desta, uma série de outras obras em que animais mortos (uma vaca e um carneiro) são também preservados em formol, reforçando a sua intenção de que a arte surja como protesto contra a morte e os malefícios dos nossos hábitos civilizacionais. A sua escultura *Verity* (2012), por exemplo, procura a dimensão ética da arte, resultando numa estátua de 20,25 metros e mais de 25 toneladas, sendo uma ale-

goria moderna de verdade e de justiça. Este gigante de bronze representa uma mulher nua que olha em direção ao mar, enquanto segura uma espada, estando as suas entranhas expostas num dos seus lados, forçando os espectadores a contemplar a anatomia do corpo feminino, no que este tem de mais belo e de mais horrendo.

Procurando reunir um conjunto de obras de artistas que o influenciaram e inspiraram, como Francis Bacon, Andy Warhol, Richard Prince e outros artistas da sua geração, como Sarah Lucas, Angus Fairhurst e Marcus Harvey, assim como alguns jovens artistas, como Rachel Howard, Nicholas Lum e Tom Ormond, Damien Hirst organizou uma exposição de título muito expressivo denominada *In the Darkest Hour There May Be Light: The Murderme Collection*, patente na Serpentine Gallery de Londres em 2006-07. No local, podiam encontrar-se caveiras, cadáveres, caixões e ossos nas paredes, pedaços de carne no chão, animais desmembrados no jardim, constituindo no seu conjunto uma amostra grotesca e horrenda bastante intrigante e inquietante. Sabendo, como John Milton, autor da expressão «darkness visible» em *Paradise Lost* (1667), que das trevas poderá surgir a luz, talvez a viagem pelas trevas dos horrores e da morte que esta exposição proporcionou possa ter sido, para muitos, mais instrutiva do que um simples serão televisivo, observando um entediante e repetitivo debate político onde o vazio da linguagem dominante há muito se instalou. Se assim for, a Criatividade Gótica terá cumprido uma das suas mais importantes funções, pois, como bem observou o escritor inglês Patrick McGrath: «The Gothic tends always to assume this posture in relation to the dominant values of a culture. It negates. It denies. It buries in shadow that which had been brightly lit, and brings into the light that which had been repressed» (MacGrath *apud* Grunenberg, 1997: 156). Assim, o contrapoder das trevas devolver-nos-á sempre o poder da consciência que outros poderes já nos retiraram, e sem o qual, como disse Tim Burton a propósito do seu filme *Corpse Bride* (2005), o mundo dos vivos parecerá mais o mundo dos mortos, enquanto estes parecem estar cada vez mais vivos.

## NOTAS

1. Derek Jarman, «Black Arts», in *Chroma*, Woodstock, Nova Iorque: Overlook Press, 1995, p. 139.
2. *Duchamp: A Arte de Negar a Arte*, catálogo da exposição da Fundação de Eugénio de Almeida, Évora, Fevereiro, 2011, p. 7.
3. Citado em *Unholy Libel*, p. 149.
4. Ver prefácio à 1.ª edição de *The Castle of Otranto*, onde se refere que a moral desta narrativa gótica reside no seguinte: «the sins of the fathers are visited on their children to the third and fourth generation».
5. Louise Bourgeois, *Destruction of the Father/Reconstruction of the Father: Writings and Interviews, 1923-1997*, ed. Hans Ulrich Obrist, Londres: Violette Editions, 1998, p. 205.

BIBLIOGRAFIA

Botting, Fred (1996), *The Gothic*, Nova Iorque: Routledge.

Bourgeois, Louise (1998), *Destruction of the Father/Reconstruction of the Father: Writings and Interviews, 1923-1997*, ed. Hans Ulrich Obrist, Londres: Violette Editions.

Carter, Angela (1974), *Fireworks: Nine Profane Pieces*, Londres: Virago.

Cherry, Brigid; Howell, Peter; Ruddell, Caroline (eds.) (2010), *Twenty-First-Century Gothic*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Day, William Patrick (1985), *In the Circles of Fear and Desire – A Study of Gothic Fantasy*, Chicago: The University of Chicago Press.

Fiedler, Leslie (1997), *Love and Death in the American Novel*, Illinois: Dalkey Archive Press.

Gavin, Francesca (2008), *Hell Bound – The New Gothic Art*, Londres: Laurence King Publishing.

Graham, Kenneth W. (1989), *Gothic Fictions – Prohibition/Transgression*, Nova Iorque: AMS Press.

Grunenberg, Christoph (ed.) (1997), *Gothic – Transmutations of Horror in Late Twentieth Century Art*, Boston: The Institute of Contemporary Art.

Jarman, Derek (1995), «Black Arts», in *Chroma*, Woodstock, Nova Iorque: Overlook Press.

King, Stephen (1981), *Danse Macabre*, Nova Iorque: Berkley Books.

Maloney, Martin (1996), «The Chapman Bros.: When will I be Famous», *Flash Art*, n.º 186, jan.-fev., pp. 64-7.

Punter, David (1998), *Gothic Pathologies – The Text, the Body and the Law*, Londres: Macmillan.

Ruskin, John (1960), *The Stones of Venice*, Nova Iorque: Da Capo Press.

Sedgwick, Eve Kosofsky (1986), *The Coherence of Gothic Conventions*, Londres: Routledge & Kegan Paul.

Strong, Roy (1984), *Art and Power: Renaissance Festivals* (1450-1650), Berkeley e Los Angeles: The University of California Press.

Varma, Devendra (1987), *Gothic Flame*, Metuchen: Scarecrow Press.

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

Williams, Gilda (2007), *The Gothic – Documents of Contemporary Art*, Cambridge: The MIT Press.