

O HORROR DA TEXTUALIDADE THE HORROR OF TEXTUALITY

Aparecido Donizete Rossi
Universidade Estadual de São Paulo (UNESP/ *campus* Araraquara)

Resumo: O presente artigo tem por objetivo investigar, sob a perspectiva da Desconstrução derridiana e do pós-estruturalismo, a hipótese de que o *horror da Textualidade* — aqui entendido como a possibilidade, em si mesma assustadora, de que o jogo de (auto)referências (inter-/con-/trans-/meta-/sub-)textuais a que a ficção, a teoria e a realidade empírica atuais têm se atido revele que *não há fora-de-texto* — seja, ao mesmo tempo, a Textualidade ou gramatologia das Trevas, o modo como tem se dado a estetização ou emolduração das Trevas por meio da ficção gótica na contemporaneidade e na tradição; e um paradigma existencial tornado literatura, arte, filosofia etc. por meio desse mesmo fazer ficcional, o que equivale a afirmar que o gótico é um modo de pensar, uma forma de conhecimento, e que as Trevas são a Existência.

Palavras-chave: Textualidade. Gótico. Medo. Desconstrução. Pós-estruturalismo.

ABSTRACT: This paper aims to investigate, through the lenses of Derridean Deconstruction and post-structuralism, the hypothesis that the *horror of Textuality* — here understood as the possibility, frightening in itself, that the play of (inter-/con-/trans-/meta-/sub-)textual (self)references that current fiction, theory, and empirical reality have performed, may unveil that *there is no outside-text* — is, at the same time, the Textuality or grammatology of Darkness, the way the aestheticism or framing of Darkness has come to be through contemporary and traditional gothic fiction; and an existential paradigm turned into literature, art, philosophy, etc. throughout the same gothic fiction, what means to proclaim gothic as a way of thinking, a way of knowledge, and Darkness as Existence itself.

Keywords: Textuality. Gothic. Fear. Deconstruction. Post-structuralism.

Em um estudo anterior, intitulado “Antes de Otranto: apontamentos para uma pré-história do gótico na literatura” e publicado em 2014 na revista **Soletras** (UERJ), busquei resgatar, inspirado por uma passagem escrita por Ariovaldo José Vidal em sua introdução à tradução brasileira do primeiro romance gótico — “como todo novo gênero, suas raízes estavam espalhadas pela história literária e social, esperando que alguém as recolhesse e criasse a nova forma” (VIDAL, 1994, p. 7) —, um gótico *prototípico*, manifestações desse gênero-modo de fazer ficção em textos literários anteriores a 1764, ano da publicação de **O castelo de Otranto** (**The Castle of Otranto**), de Horace Walpole, o seu marco fundador. Para efetuar esse resgate, deparei-me com a necessidade de construir uma fundamentação teórico-crítica que me permitisse transitar entre textos muito anteriores ao século XVIII e que, tradicionalmente, não são vinculados ao gótico, como a **Odisseia** homérica, a **Eneida**, de Virgílio, e **A Divina Comédia**, de Dante. Foi na elaboração de tal embasamento que formulei um instrumental teórico que denominei *Trevas*, um quase-conceito articulado nos seguintes termos:

Delimitação e transgressão são os elementos irreduzíveis, os impulsos centrípeto e centrífugo das Trevas e da Luz, as quais parecem manter uma relação para sempre, ou sempre-já, diferida, ou seja, “coisas que são tão heterogêneas ainda que em uma relação de contaminação e incorporação teratológica” (DERRIDA, 1990, p. 67). Delimitação e transgressão, Luz e Trevas, não se opõem, não se relacionam hierarquicamente, não se mesclam e não lançam anátemas umas às outras. Elas se permeiam sem se misturar, se definem mutuamente sem se opor, contaminam-se sem se destruir, estão uma em suspenso dentro da outra, incorporam-se teratologicamente; e é somente nessa chave de entendimento que podem ser pensadas epistemologicamente não como conceitos, o que pressuporia apenas a delimitação e a Luz, mas como [*quase*]-conceitos, conceitos que não se fixam em preconizações inteiramente fechadas, mas que se abrem à significação infinita, tornam-se infixos no exato instante em que iriam se fixar. Em outras palavras,

A transgressão não está, portanto, para o limite como o negro está para o branco, o proibido para o permitido, o exterior para o interior, o excluído para o espaço protegido da morada. Ela está mais ligada a ele por uma relação em espiral que nenhuma simples infração pode extinguir. Talvez alguma coisa como o relâmpago na noite que, desde tempos imemoriais, oferece um ser denso e negro ao que ela nega, o ilumina por dentro e de alto a baixo, deve-lhe entretanto sua viva claridade, sua singularidade dilacerante e ereta, perde-se no espaço que ela assinala com sua soberania e por fim se cala, tendo dado um nome ao obscuro (FOUCAULT, 2009, p. 33).

O gesto dessa abertura, a transgressão propriamente dita daquilo que possibilita o ato de transgredir, a “relação em espiral que nenhuma simples infração pode

extinguir”, é o que se entende [...] como *Trevas*, e o medo [...] é seu efeito contaminador, disseminador e incontrolável, aquilo que a permeia, que nela é e está, mas também, e ao mesmo tempo, aquilo que se constitui em algo outro, em sua alteridade, o reflexo que mostra o que ela não é. *A ficção gótica, ao estetizar o medo, ritualiza as Trevas, torna-as um modo teórico-crítico de conhecimento da existência e um elemento moderador da racionalidade, da lógica e do realismo*. O medo é o agente que distorce razão, lógica e real, e, com seu poder alucinante e incontrolável, faz emergir as Trevas, as quais assumem os contornos da ficção gótica, na qual a força de sua manifestação é salvaguardada pelos poderes ilimitados da representação, aquilo que não é nem o real, nem o irreal e nem o ilusório, mas o simulacro, a característica fundamental do que se entende por ficção. Desse modo, as Trevas são *somatizadas*, corporificam-se na materialidade e na textualidade de cada obra que pertence à tradição do gótico (ROSSI, 2014, p. 14-15, grifo meu).

Uma quase-conceitualização desse tipo é apenas um prolegômeno, uma primeira tentativa de colocar em termos epistemológicos algo que eu já havia notado há algum tempo e que só se iluminou e ganhou um vocabulário no momento em que tive contato com a segunda edição, expandida e revisada, do livro **Gothic** (2014; a primeira edição é de 1996), de Fred Botting, obra de referência nos estudos da ficção e das artes do medo, na qual o pensador britânico inicia suas considerações afirmando que “*A negative aesthetics informs gothic texts*” (2014, p. 1, grifo meu) para, no decorrer de sua reflexão, abordar teórica e criticamente o gótico como uma *estética negativa* cuja principal característica é a presença congênita, teratológica e generalizada das Trevas, às quais ele atribui tonalidades epistemológicas:

Darkness – an absence of the light associated with sense, security and knowledge – characterises the looks, moods, atmospheres and connotations of the genre. Gothic texts are, overtly but ambiguously, not rational, depicting disturbances of sanity and security, from superstitious belief in ghosts and demons, displays of uncontrolled passion, violent emotion or flights of fancy to portrayals of perversion and obsession. Moreover, if knowledge is associated with rational procedures of enquiry and understanding based on natural, empirical reality, then gothic styles disturb the borders of knowing and conjure up obscure otherworldly phenomena or the ‘dark arts’, alchemical, arcane and occult forms normally characterised as delusion, apparition, deception. Not tied to a natural order of things as defined by realism, gothic flights of imagination suggest supernatural possibility, mystery, magic, wonder and monstrosity.

Gothic texts are not good in moral, aesthetic or social terms. Their concern is with vice: protagonists are selfish or evil; adventures involve decadence or crime. Their effects, aesthetically and socially, are also replete with a range of negative features: not beautiful, they display no harmony or proportion. Ill-formed, obscure, ugly, gloomy and utterly antipathetic to effects of love, admiration or gentle delight, gothic texts register revulsion, abhorrence, fear, disgust and terror. Invoking ideas and objects of displeasure, gothic texts were invariably considered to be of little artistic merit, crude, formulaic productions for vulgar, uncultivated tastes. They were also considered anti-social in content and function, failing to encourage the acquisition of virtuous attitudes and corrupting readers’ powers of discrimination with idle fantasies, seducing them from paths of filial obedience, respect, prudence, modesty and social duty. Definitively negative, gothic fictions appear distinctly anti-modern in their use of the customs, costumes and codes of chivalry associated with feudal power: the gallantry and romanticism of knights, ladies and martial honour

also evoked an era of barbarism, ignorance, tyranny and superstition (BOTTING, 2014, p. 2).

É bastante difícil arquitetar uma outra definição tão acurada do gótico como estética negativa e das Trevas como seu princípio-guia quanto esta oferecida por Botting. Todavia, em minha proposição inicial do quase-conceito de *Trevas*, afirmo que o gótico estetiza o medo, *o torna arte*, e, ao fazê-lo, ritualiza as Trevas. Com isso, procurei traduzir a ideia de Trevas em um modo teórico-crítico de conhecimento da existência ao dar-lhe um *contorno*, um *horizonte de eventos*, que é a própria ficção gótica: “as Trevas são *somatizadas*, corporificam-se na materialidade e na textualidade de cada obra que pertence à tradição do gótico”. Em meu entendimento, portanto, o gótico é uma estética negativa por que, ao estetizar as Trevas, que são infixas e (met)amorfas, atribui um limiar nítido, uma *moldura*, ao conhecimento reprimido e recalcado na escuridão por milênios de metafísica ocidental.

A questão que se coloca, não respondida por mim no artigo mencionado e só tangenciada por Fred Botting em seu livro, é: *como?* Como se dá a estetização das Trevas por meio da ficção e das artes góticas? Como o gótico confere uma *arquitetura textual*, fixa e amorfa em termos objetivos (obra) e infixa e metamorfa em termos de significação (Texto), às Trevas? De que maneira(s) as Trevas se somatizam, se emolduram, se horizontalizam como teia, como *Textualidade*, e com isso contaminam e se proliferam? Qual é a *gramatologia* das Trevas?

Não há dúvida de que terror, horror, pavor, abjeção, loucura, cronotopias e topocronias aterrorizantes, atmosfera assustadora e estrutura narrativa labiríntica — a assim chamada *psicologia do medo* — são partes da miríade de respostas possíveis para essas indagações. Contudo, a psicologia do medo é uma arquitetura narrativa que visa a *geração do efeito de medo como prazer estético em personagens e em leitores*; ela não é o próprio medo, ambíguo, evanescente, quase inapreensível e inexprimível em termos epistemológicos; ela não leva em consideração que o medo já é, em si, um efeito das Trevas; e ela não explica e não se aplica, ou explica e se aplica apenas parcialmente, a outras configurações do assustador, como o terrorismo global, as teratogêneses inerentes às grandes metanarrativas que tentaram explicar a condição humana desde Platão até Heidegger, o simulacro e a simulação (cf. BAUDRILLARD, 1991), o medo líquido e demais líquidos (cf. BAUMAN, 2008), a cultura da convergência e a transmedialidade (cf. JENKINS, 2009), o pós-humano e o transumano (cf. BRAIDOTTI, 2013; MORE e VITA-MORE, 2013), o *Globalgothic* (cf. BYRON, 2013), a fragmentação do sujeito pós-moderno (cf. HALL, 2006) e a conseqüente apatia característica

do sujeito contemporâneo. A psicologia do medo é bastante eficiente para analisar e entender as manifestações do gótico e as emoldurações das Trevas anteriores à década 1960, porém, quando se toma a ficção, as artes, o teorizar e a realidade empírica posteriores à essa época, especialmente a partir da emergência do sujeito pós-moderno, da consequente pós-modernidade e do pós-estruturalismo, é notável que a psicologia do medo ou se tornou obsoleta ou adquiriu novos contornos e novos desdobramentos ainda mais aterrorizantes, pois se descobriu que o psicológico é transitado pelo político, econômico, histórico, artístico, cultural, linguístico e religioso; é individual, coletivo e fragmentado ao mesmo tempo; é resultado de uma conversa polifônica e permanente entre consciente e inconsciente; é meta-, sub-, inter-, trans- *textual*; é fenômeno, rasura, traço, Letra; *é e não é, está e não está, está-ai, sempre-já, excipiente, pano de fundo, tessitura, phármakon; é e está no entre.*

O humano mudou, por certo, ou, o que talvez seja mais “lógico”, nunca foi algo unívoco, mas múltiplo e plural, de modo que ideias como univocidade, imutabilidade, plenipotência e congêneres — concepções que se resumem no super-homem nietzschiano — são ilusões criadas pelos sujeitos, culturas, sociedades e filosofias na tentativa vã de se elevarem, distanciarem ou diferenciarem dos demais seres e aspectos da existência. O que ocorreu apenas no século XX, no entanto, foi a tomada de consciência dessa condição fragmentária e transiente, e uma tomada de consciência, especialmente desse porte, é assustadora. Logo, as configurações do medo também se transfiguraram: o vampiro que causava horror e abjeção no século XIX, o Drácula de Stoker, por exemplo, hoje causa comoção e arranca suspiros de corações adolescentes na sua ressurreição mais recente, o Edward Cullen da série **Crepúsculo**, e a resposta para tal mudança está longe de ser simplesmente a consolidação de uma danosa indústria cultural, como argumentam frankfurtianos incautos, marxistas antediluvianos ou jamesonianos desusados.

Atualmente, o medo é causado por outras fontes, tem outras faces e arquiteturas, ao que parece, muito mais eficientes do que a tradição da psicologia do medo. Por consequência, a ficção gótica também tem ocupado outros lugares diferentes do literário e do artístico e adquirido novas conformações. Terrorismo, violência, guerras, incertezas, deslocamentos, não-lugares, deslugares, pós-humanismo, ciborguização, transumanismo, o mundo virtualizado, o mundo globalizado, a falência múltipla das instituições socioculturais e políticas, bem como a falência congênita de todas as grandes metanarrativas, são as novas causas do medo e, por certo, seus novos efeitos. Na literatura, bem como nas demais artes, a crise da criatividade — só mais uma entre tantas outras crises — impera há mais de meio

século, sendo o modernismo, que elitizou e exauriu as possibilidades de inovação, uma das suas principais causas — não por acaso, e não apenas por seu apreço pelo passado, as “gothic fictions appear distinctly anti-modern” (BOTTING, 2014, p. 2). Esse esgotamento, prenúncio do apocalipse, fez surgir um fenômeno bastante interessante, um *efeito colateral*, temido e temeroso: a *repetição intertextual*, espécie de desdobramento contemporâneo, e *insano*, da compulsão pela repetição inerente ao reprimido que retorna (*unheimlich*) freudiano. Por meio da repetição intertextual, a ficção do medo hodierna tem misturado as inquietações do sujeito e das sociedades contemporâneas com enredos, figuras, arquétipos e estruturações narrativas já tradicionais do gótico sem, no entanto, estabelecer, ou sem a *necessidade* de estabelecer, uma finalidade crítica ou política e uma mínima conexão de sentido entre uma coisa e outra. O propósito, se é que há algum, é única e exclusivamente a estranha, prazerosa, inebriante, dionisíaca — portanto inexplicável, incômoda e desagradável a incautos, antediluvianos e desusados — *fruição* instaurada pelo repetir incessante e interminável de uma conversa babélica entre textos diversos, o que não deixa de ser uma fruição da fruição, uma *meta-fruição*, já que a Textualidade, em todas as suas manifestações, é, *sempre*, um convite ao deleite e ao delírio (cf. BARTHES, 2006; ECO, 2005), o que a torna sofisticada, mas também uma herdeira amaldiçoada por um antepassado fantasmagórico, muito mal compreendido e praticamente impossível de ser exorcizado: o “prodesse et delectare” horaciano (cf. HORÁCIO, 1984).

Um exemplo: **Orgulho e preconceito e zumbis (Pride and Prejudice and Zombies, 2009)**, de Jane Austen e Seth Grahame-Smith. Nesse romance, o autor, roteirista e produtor de cinema e TV Seth Grahame-Smith *tomou em sua integridade* — ou *recortou*, ou *copiou e colou* — oitenta e cinco por cento do texto daquela que é considerada, por todos os cânones, a obra máxima de Jane Austen, **Orgulho e Preconceito (Pride and Prejudice, 1813)**, e acrescentou quinze por cento de elementos da ficção de zumbi contemporânea, adaptando algumas partes do original de modo a transformar a heroína Elizabeth Bennet e suas irmãs em caçadoras de zumbis em meio a uma versão alternativa da insípida Inglaterra regencial na qual se passa o enredo de Austen. Trata-se de um *mash-up* que se apropria de uma obra clássica e não gótica da literatura ocidental e lhe acrescenta elementos do gótico contemporâneo (zumbis, no caso) sem que para isso haja a mínima referência a essas criaturas no enredo original e sem nenhuma intenção outra que não seja o lúdico, a brincadeira, a festa, o *jogo* envolvido na aproximação entre coisas tão díspares, por isso mesmo tão instigantes de se aproximar: um romance de Jane Austen e a ficção de zumbis contemporânea.

O resultado, engenhoso, inovador, adaptado ao cinema em 2016 e de inegável e perturbadora qualidade artística, foi um romance gótico contemporâneo feito de um romance tecnicamente realista e canônico, algo que é contraditório tanto ao gótico (anti-realista, anti-canônico, excessivo e transgressor) quanto ao realismo/cânone (anti-gótico, tradicionalista, comedido e limitador). Além disso, o que Grahame-Smith fez com a obra-prima de Austen não pode ser denominado apenas adaptação contemporânea, recorte-colagem modernista ou montagem pós-moderna, nem retorno do passado reprimido em um presente caracterizado pela apatia e pela intolerância. Há, em **Orgulho e preconceito e zumbis**, um ir além das convenções góticas, românticas, realistas, modernistas e pós-modernistas. Há um *jogo* entre forma e conteúdo; técnica e tema; texto, metatexto, subtexto, transtexto, intertexto e contexto; obra e Texto; original, cópia e adaptação; sólito e insólito; romantismo, realismo e gótico. Há a assustadora abertura para a significação infinita resultante do *mash-up*, um termo da cultura *pop* virtual que Jacques Derrida certamente identificaria como um *adorno*, um *apetrecho*, ao seu quase-conceito de *enxerto*,

uma inseminação calculada [...] por meio da qual dois textos são transformados, deformam um ao outro, contaminam mutuamente o conteúdo um do outro, tendem às vezes a rejeitar um ao outro ou a passar elipticamente um dentro do outro e se regenerarem na repetição (DERRIDA, 1981, p. 355, tradução minha).

O primeiro dos dois textos que participam do jogo estimulado pelo enxerto é o romance de Austen, enquanto o segundo se compõe das características gerais da ficção de zumbis contemporânea — cenário e atmosfera pós-apocalípticos, zumbis criados por vírus ou biotecnologia, o humano na iminência de sua extinção, caçadores de zumbis como heróis —, reconhecíveis e descritíveis como tal por serem recorrentes em uma quantidade incalculável de textos, nos mais diversos suportes ficcionais (da literatura ao videogame, do cinema aos *cardgames*, do RPG ao cosplay). A ficção de zumbis foi *enxertada* em **Orgulho e preconceito**, e **Orgulho e preconceito** foi *enxertado* na ficção de zumbis, de modo que um modificou o outro, um contaminou e deformou o outro, um perpassou ao outro como elipse, repetição e regeneração. **Orgulho e preconceito e zumbis** *é e não é* a obra-prima de Jane Austen, *é e não é* uma obra de Seth Grahame-Smith, enquanto **Orgulho e preconceito**, de Austen, agora faz parte da tradição gótica na mesma medida em que o gótico agora participa do cânone romântico-realista-feminista ao qual tradicionalmente se acopla esse romance. Com seu feito, Grahame-Smith *embaralhou, deformou, contaminou* os tradicionais limites e fronteiras estabelecidos pela teoria e crítica literárias entre gótico e romântico-realista, entre o

que é e o que não é de autoria de Jane Austen. Certamente, se Austen estivesse viva (ainda que não haja garantias de que ela não esteja) e pudesse acessar (também não há garantias de que ela não possa) o que Grahame-Smith realizou, *produziu*, com a mais importante das suas obras, talvez **A abadia de Northanger** (**Northanger Abbey**, 1817), seu romance gótico que parodia romances góticos, tivesse que ser *ressignificado*.

Esse processo aberto, produtor e perversor de significantes, que co-modifica dois ou mais entes, obras, textos, versões por meio de uma mútua incorporação teratológica entre elementos geralmente ou aparentemente dessemelhantes, resultando ou objetivando nada mais que a pura (meta)fruição e textos de textos sobre textos, seria uma boa “definição” de *mash-up*, mas também de repetição intertextual, de gótico e mesmo uma quase-definição de *Trevas*. O corolário, por certo inesperado, de tal *efeito colateral* tem sido a ascensão do gótico, até então circunscrito à literatura, à arquitetura, às artes e à teoria, ao *status* de fenômeno sociocultural, sociopolítico, socioeconômico e sócio-histórico em razão desse super-excesso de retomadas, revisões, adaptações, reescritas, *remakes*, *reboots*, paródias, pastiches e *mash-ups*, um super-excesso de (auto)referências — já que o gótico é, ele mesmo, como o gênero romance (não por acaso, sua primeira manifestação se deu por meio de um romance), revisão, adaptação, reescrita, *remake*, *reboot*, paródia, pastiche e *mash-up* — que, ao mesmo tempo, divergem e convergem, ou divergem porque convergem, ou convergem porque divergem, sem perderem a engenhosidade e a qualidade artísticas, mas também sem a pretensão de nada que não seja a (meta)fruição.

Encouraging superstitious interpretation, gothic texts interpose fictional and social expectations. In the assemblage of different stories within early gothic novels, labyrinthine complexity ultimately discloses secrets and evokes the horror that expels the object of fear, restoring properly conventional boundaries. Ambivalence and duplicity remain. In gothic fictions and films duplicity emerges as a distinctly reflexive form of narrative anxiety. It involves a pervasive cultural concern, characterised as postmodernist, that *things are not only not what they seem: what they seem is what they are, not a unity of word or image and thing, but words and images without things or as things themselves, effects of narrative form and nothing more*. Unstable, unfixed and ungrounded in any reality, truth or identity other than those that narratives provide, there emerges a threat of sublime excess, of a new darkness of multiple and labyrinthine narratives (BOTTING, 2014, p. 181, grifo meu).

Efeitos de formas narrativas e artísticas e nada mais; de fato, efeitos de formas, modos e gêneros ficcionais, sociais, psicológicos, políticos, filosóficos, históricos, religiosos, arquitetônicos etc. e nada mais, ou a ameaça representada pelo excesso do sublime, a categoria estética que Edmund Burke relacionou ao terror e ao horror em seus tratados

publicados no século XVIII; a ameaça representada pelas Trevas debruadas em narrativas e demais manifestações literárias, artísticas, culturais, sócio-históricas, político-econômicas múltiplas e labirínticas nas quais a Textualidade, dionisíaca, mas também narcísica, volta-se para si mesma, teatraliza a si mesma, representa a si mesma em um jogo caleidoscópico de espelhos e reflexões que não tem outro objetivo que não seja a produção infinita de significantes e sua conseguinte, pervertida e devassa fruição pelo simples prazer do fruir. A abertura para a significação infinita, como a (meta)fruição, é monstruosa e assustadora em si mesma justamente por que se constitui em um super-excesso de (auto)referências, em algo inapreensível, incalculável, indecidível, em seu todo ou em suas partes, pelas capacidades cognitivas e lógico-rationais humanas; algo amorfo, polimorfo e metamorfo a um só tempo; instável e infixo na sua só aparente estabilidade fixa; contaminador e desestabilizador; descentralizador, fragmentário, corruptor, contaminador; o mesmo e seus outros; texto, intertexto, contexto, transtexto, metatexto e subtexto.

Esse super-excesso de (auto)referências, ou repetição intertextual, junto da (meta)fruição, leva ao que Fred Botting denominou “the horror of textuality” (2014, p. 181), literalmente, o *horror da Textualidade*, a possibilidade amedrontadora, perturbadora, abstrusa de que, uma vez aberta à produção infinita de significantes, a repetição intertextual incontável, o jogo insano de (auto)referências (inter-/con-/trans-/meta-/sub-)textuais do qual a ficção, as artes, a sociedade, a História, a Filosofia e a realidade empírica atuais têm participado, revele que “*não há fora-de-texto*” (DERRIDA, 2004, p. 194, grifo do autor), uma situação apavorante, impensável e veementemente negada (mesmo que Sigmund Freud tenha ensinado, há muito, que o que se nega é a afirmação do que se teme como possibilidade de verdade, e a afirmação do que se teme como possibilidade de verdade é a afirmação do desejo) por filósofos, sociólogos, historiadores, cientistas das chamadas ciências duras e pensadores da literatura e das artes de embasamento teórico anterior ou anti-pós-estruturalista.

O “*não há fora-de-texto*” é assustador, por isso constantemente negado e pretensamente refutado (mesmo que seja irrefutável), por que, se assim for, a ideia nietzschiana de eterno retorno, por exemplo, se revela empírica, estrutura da assim denominada “realidade concreta” e não apenas hipótese ou elucubração filosófica. Se assim for, é-se obrigado a constatar factualmente, por uma questão de física e não de metafísica, que a condição humana está relegada a nada mais, nada menos que um inferno existencialista, à eterna repetição de absolutamente tudo, em todos os tempos, sem nenhum propósito outro que não seja o repetir por repetir, sem a menor possibilidade de uma saída física (Ciência, outras

dimensões, o Espaço, o Tempo, a Partícula de Deus etc.) ou metafísica (Céu, Inferno, Deus, o Demônio, a Filosofia, a Literatura etc.), uma vez que tudo que significa é, invariavelmente, texto. Logo, a pergunta que é a razão de todas as formas de pensar, de ser e de existir, de fazer literatura e arte, de *significar* — “qual o propósito da Existência?” — encontra sua resposta em signos nada agradáveis e que nada respondem, signos que causam mal-estar, má-impressão e todas as demais manifestações e gradações do medo, independente do preparo psicológico do sujeito que com eles se depara: *apocalipse, caos, extinção, erradicação, nada*. Não há razão de ser ou existir para nada, inclusive e especialmente para o humano, o que “deixa à mostra a essência humana como irracionalidade congênita” (CHAUI, 1987, p. 44), algo insuportável, inaceitável, inconcebível, insano e aterrorizador para todas as variações (meta)miméticas da metafísica ocidental. Nessa concepção da Existência, a que eu prefiro denominar *Matrix* em (auto)referência intertextual ao filme icônico das irmãs Wachowski do final dos anos 1990, o gótico e as Trevas são as próprias ontologia, epistemologia, teleologia e teratologia, bem como, no caso da literatura, das artes e demais manifestações do pensamento e da cultura, a Textualidade, o Texto (BARTHES, 2004) — a forma, o conteúdo, o contexto e os processos de significação —, da condição e situação existenciais.

Nessa visada, o humano é *reenviado* às Trevas por que está nelas imerso e delas nunca saiu ou sairá, pois as Trevas são o que possibilita o existir e todos os efeitos, conceitos, ilusões e materializações advindos desse acontecimento. As Trevas, no entanto, são imateriais, imprecisas, infixas, irracionais, excipiente, excesso e transgressão, contenção e limitação. Elas não *são*, já que *ser* e *estar* são também seus efeitos. Organizar as Trevas por meio da racionalidade e lógica iluministas, exorcizá-las, portanto, é apenas uma expressão da patológica necessidade humana de *decidir* e, com isso, opor e hierarquizar. *No fim* — expressão aqui utilizada pelo mero prazer da (meta)fruição, pois, evidentemente, *não há fim para nada*, afirmação que parte do princípio de que a Teleologia é um negativo da Existência, o que a Existência gostaria de ser, mas não é —, tudo volta para as Trevas indecíveis, tudo é Trevas, tudo *está* nas Trevas. Aproximar-se do horror da Textualidade, desse super-excesso de (auto)referências na qual se transformou a condição humana e seus derivados (literatura, arte, História etc.), dessa teia infinita e incontrolável de repetições intertextuais, nada mais é do que aproximar-se, novamente, das Trevas e, talvez, delas extrair algo diferente, inesperado, mas nunca novo, e jamais salvífico. Se o gótico, como se afirmou outrora, é a moldura das Trevas, seu horizonte de eventos, então o gótico é a manifestação física e metafísica da Existência; e a condição humana, eternamente reenviada às Trevas, só pode ser gótica. Logo,

“Gothic can perhaps be called the only true literary [artistic, philosophical, aesthetic, fictional, sociological, historical, political, economic, scientific, etc.] tradition. Or its stain” (BOTTING, 1996, p. 16 – os acréscimos entre colchetes são de minha inteira responsabilidade).

Referências

AUSTEN, Jane; GRAHAME-SMITH, Seth. **Pride and Prejudice and Zombies**. Philadelphia: Quirk Books, 2009.

BARTHES, Roland. Da obra ao texto. In: _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 65-75.

_____. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BAUMAN, Zygmunt. **Medo líquido**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BOTTING, Fred. **Gothic**. London; New York: Routledge, 1996.

_____. **Gothic**. 2. ed. London; New York: Routledge, 2014.

BRAIDOTTI, Rosi. **The Posthuman**. Cambridge: Polity Press, 2013.

BYRON, Glennis (ed.). **Globalgothic**. Manchester: Manchester University Press, 2013.

CHAUÍ, Marilena. Sobre o medo. In: NOVAES, Adauto (org.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 35-75.

DERRIDA, Jacques. **Dissemination**. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

_____. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. Some Statements and Truisms about Neologisms, Newisms, Postisms, Parasitisms, and Other Small Seismisms. In: CARROLL, David (ed.). **The States of “Theory”**: History, Art, and Critical Discourse. New York: Columbia University Press, 1990, p. 63-94.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FOUCAULT, Michel. Prefácio à transgressão. In: _____. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 28-46 (Ditos & Escritos, III).

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HORÁCIO. **Arte poética**. Lisboa: Inquérito, 1984.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

MORE, Max; VITA-MORE, Natasha (ed.). **The Transhumanist Reader: Classical and Contemporary Essays on the Science, Technology, and Philosophy of the Human Future**. Malden; Oxford: Wiley-Blackwell, 2013.

ROSSI, Aparecido Donizete. Antes de Otranto: apontamentos para uma pré-história do gótico na literatura. **Soletras**, n. 27, v. 1, p. 11-31, 2014.

VIDAL, Ariovaldo José. Apresentação. In: WALPOLE, Horace. **O castelo de Otranto**. São Paulo: Nova Alexandria, 1996, p. 7-10.

WACHOWSKI, Lana; WACHOWSKI, Lilly; SILVER, Joel. **Matrix**. [Filme-vídeo]. Produção de Joel Silver, direção de Lana e Lilly Wachowski. Sydney, Village Roadshow Pictures, 1999. 1 DVD, 136 min. color. son.

Sobre o autor

Doutor em Letras/Estudos Literários pela Universidade Estadual de São Paulo (UNESP); professor do Departamento de Letras Modernas da Universidade Paulista Júlio de Mesquita Filho/*campus* Araraquara; desenvolve pesquisas sobre Desconstrução e Psicanálise, dentre outras.

Recebido em 30/04/2017
Aprovado em 08/05/2017