



Literatura gótica e cinema: narrativas sobre famílias

Gothic literature and cinema: narratives about families

Camila Mello¹

Resumo: O objetivo deste estudo é mostrar a importância das narrativas sobre famílias na contemporaneidade abordando duas formas artísticas: a literatura gótica e o cinema. Começamos com uma breve explicação sobre o gótico literário. Depois, mostramos a família como um dos temas mais importantes para o gênero desde o século XVIII. Por fim, mencionamos o interesse do cinema contemporâneo nas narrativas sobre famílias.

Palavras-chave: Literatura gótica, narrativas sobre famílias, cinema.

Abstract: This study aims to show the importance of narrative about families in contemporaneity focusing on two artistic forms: Gothic literature and cinema. We begin with a brief explanation about the literary Gothic. Then, we show the family as one the most important themes of the genre since the XVIII century. Finally, we discuss the interest in contemporary cinema in narratives about families.

Keywords: Gothic literature, narratives about families, cinema.

O objetivo deste estudo é mostrar a importância das narrativas sobre famílias na contemporaneidade abordando duas formas artísticas: a literatura gótica e o cinema. É um estudo panorâmico, e, portanto, não apresenta uma ou duas obras principais. Começamos com uma breve explicação sobre o gótico literário. Depois, mostramos a família como um dos temas mais importantes para o gênero desde o século XVIII. Por fim, mencionamos o interesse do cinema contemporâneo nas narrativas sobre famílias, destacando os exemplos **de *Lavoura arcaica*, *A cor do paraíso* e *A fita branca*.**

1. Sobre o gótico literário

O gênero gótico nasceu na Inglaterra no século XVIII como uma resposta ao projeto iluminista, que pressupunha o uso do racionalismo como função primordial do ser humano. A literatura da primeira metade do século

¹ Doutora em literatura comparada na UERJ; professora substituta de literatura inglesa na UFRJ; professora de língua inglesa no IBEU; tradutora de romances da Record.

(representada principalmente do Samuel Richardson, Daniel Defoe e Henry Fielding) buscou retratar a vida e a linguagem do homem comum, abrindo mão do uso de estratégias como a fantasia. Na segunda metade do século, Horace Walpole, Matthew Lewis e Ann Radcliffe, entre outros, retomaram o gosto por cenas obscuras e sublimes, questionando as fronteiras do racional.

Os romances dessa época instauraram uma forma narrativa que influencia a literatura até hoje. **The Castle of Otranto** (1764), de Walpole, por exemplo, é a história de um senhor feudal avaro, que se envolve em mentiras e incesto a fim de garantir seu poder. As cenas de perseguição dentro do castelo são povoadas de eventos inexplicáveis — como os quadros que parecem chorar — e episódios aterrorizantes. A fantasia e o terror são duas estratégias recorrentes na narrativa gótica desde então, e visam mostrar que algumas paixões humanas não podem ser contidas em um discurso racional.

Uma outra estratégia fundamental ao gótico é o sublime. Em **The Mysteries of Udolpho** (1794), a heroína de Radcliffe se sente tomada por um sentimento ambíguo de atração e repulsa quando se depara com o magnífico castelo de seu opressor. Esses dois movimentos, também recorrentes no gótico literário até hoje, visam mostrar ao leitor que somos seres dicotômicos, e que forças opostas existem em nós concomitantemente.

Outras estratégias importantes são incorporadas em personagens estranhos e abjetos, que questionam as fronteiras da normalidade, suscitando horror e fascínio ao mesmo tempo. O passado que assombra também é tema recorrente no gótico, assim como as transgressões.

Desde o século XVIII, segundo nossa pesquisa de doutorado, a literatura gótica se desenvolve primordialmente no lar. É dentro dos quartos, do sótão e no porão que o gênero busca explicitar o embate entre indivíduos de história (familiar e nacional). Em diversas narrativas, a família guarda segredos que afetam gerações posteriores de forma negativa. Essa estrutura narrativa está presente nos romances centrais da nossa tese: **Ciranda de pedra** (1954, Lygia Fagundes Telles), **Daughters of the House** (2003, Michèle Roberts) e **Lady Oracle** (1976, Margaret Atwood). Nas sessões a seguir, mostramos a relação entre gótico e família de forma mais detalhada.

2. A importância do lar e da família na narrativa gótica

Inúmeras obras relevantes ao gótico literário do século XVIII tinham como característica em comum descrições da relação entre a protagonista e o ambiente externo. Emily, protagonista de **The Mysteries of Udolpho**, tem sensações sublimes e opressoras ao ver o castelo de Montoni e ao se deparar com os Alpes. Ellena, protagonista de **The Italian** (Ann Radcliffe, 1797) tem a mesma reação diante de um convento. No entanto, mesmo que essa característica seja comprovada, os sentimentos em relação ao exterior apontam para a deterioração de ambientes internos. As características amedrontadoras do convento de **The Italian**, por exemplo, apontam para a prisão de Ellena e para a corrupção das freiras. **The Castle of Otranto**, a novela de Walpole, apesar das descrições horripilantes do exterior do castelo, foca o interior dos aposentos a fim de mostrar a degradação moral do patriarca Manfred. Mesmo assim, consideramos que a ênfase nos ambientes internos aconteceu na literatura gótica a partir do século XIX.

Apesar de a narrativa gótica oitocentista mostrar uma forte relação com a ciência (por exemplo, em **Frankenstein**, de Mary Shelley, publicado em 1818), foi a situação da família e da mulher que impulsionou as mudanças mais significativas e profundas da ficção gótica. Uma justificativa plausível para isso se encontra na vida política. A rainha Vitória governou a Inglaterra de 1837 a 1901. Ela foi o maior modelo de uma ideologia para a mulher oitocentista. Este modelo, que chamamos de “A Lady Vitoriana”, tinha como prioridade o marido, os filhos e a pureza através de trabalhos relacionados à caridade e à igreja. A mulher não tinha o direito de ter sentimentos fortes ou prazer sexual; na verdade, “os sentimentos sexuais das mulheres eram considerados inexistentes, ou, caso existissem, eram vistos como anormais” (REES, 1971, p. 87). A educação da época tinha como objetivo a criação e manutenção da ideologia da Lady Vitoriana e pouquíssimas mulheres conseguiam chegar à universidade. No que diz respeito a trabalho, a mulher inglesa do século XIX tinha três opções louváveis: ser preceptora, escritora ou enfermeira. Abaixo dessas opções, restava-lhe ser servente, arrumadeira, operária ou prostituta.

Um retrato detalhado desta questão pode ser encontrado no trabalho de Conceição Monteiro (**Sombra errante**, 2002), no qual a autora analisa o papel da mulher no contexto oitocentista em diálogo com romances que focam as preceptoras.

Ler sobre a situação da mulher inglesa vitoriana hoje requer certo esforço por parte do leitor no sentido de tentar visualizar como a vida da mulher era difícil naquela época. A mulher vitoriana foi expectadora das mudanças de seu tempo, porém tais mudanças não foram instigadas por ela. A esposa era propriedade do marido, bem como uma espécie de vitrine de seu poder e sucesso. Além disso, a mulher só conseguia atingir a ideologia da Lady Vitoriana com a ajuda do marido. Apesar de a década de 1860 ter sido o auge da ideologia da Lady Vitoriana, tal ideologia estava fadada ao fracasso, visto que poucas mulheres podiam se dar ao luxo de ser uma dama. Talvez impulsionada por isso, a educação da mulher sofreu mudanças significativas no final do século com a abertura de novas escolas para preceptoras.

Foi com o intuito de dar voz ao terror doméstico da mulher vitoriana que a ficção gótica mudou o seu foco de atenção. Na década de 1840, os romances das irmãs Brontë reposicionaram o universo doméstico como lugar do gótico de forma definitiva. A grande contribuição das autoras consiste no fato de a narrativa ser contada de dentro para fora da casa, bem como em uma mudança de ponto de vista narrativo: é na mulher e nos seus terrores e paixões que a narrativa foca. Além disso, tais terrores passam a ser atrelados a figuras muito mais caseiras e cotidianas do que nos romances setecentistas. Em **Jane Eyre** (Charlotte Brontë, 1847), por exemplo, é o quarto vermelho no qual a jovem Jane fica de castigo que evoca o horror, e é a louca no sótão de Thornfield Hall que traz a instabilidade para a protagonista. Em **Wuthering Heights** (Emily Brontë, 1847), apesar de a casa ter um papel parecido com as construções dos romances setecentistas, é *dentro* dos personagens que o gótico se forma, no desejo de Catherine pelo obscuro Heathcliff, e é no caráter ambíguo, amedrontador e sedutor dele que o gótico se faz.

No final do século XIX, os trabalhos de Rhoda Broughton, Ellen Wood (ou Mrs. Henry Wood) e Mary Elizabeth Braddon também fizeram uso do terror

e do horror, bem como de elementos sobrenaturais, a fim de retratar dramas que se passavam dentro do lar. O ponto de partida e o centro das tramas nos trabalhos de tais escritoras são o lar e a família; o sublime é deslocado dos grandes castelos e das majestosas montanhas dos Alpes para os sonhos, os quartos, os segredos familiares, e a situação de repressão vivida pelas mulheres. Esse tipo de narrativa — conhecido como “romance de sensação” — mostra a intenção de “submeter os leitores a experiências estranhas, surpreendentes e confusas”, a fim de “envolvê-los em uma caçada mental pela solução de um mistério, em vez de induzi-los à contemplação relaxada do desenrolar de uma ação” (SKILTON, 1993, p. xix). Além disso, as tramas, os crimes e os comportamentos pecaminosos não aparecem apenas como sujeito da narrativa, mas primordialmente como ameaças ao mundo aparentemente respeitável e estável da sociedade vitoriana. Vejamos alguns exemplos em maiores detalhes.

Em **Behold, It Was a Dream** (1872), de Broughton, a protagonista Jane vai visitar uma amiga em sua casa pacata e feliz. Descrita como uma mulher que gostava de ler poemas sobre os mortos quando jovem, Jane acaba encurtando sua visita de um mês para um dia, pois sonha que a amiga e o marido são assassinados em seu próprio quarto, tragédia que acaba se tornando realidade. Reparem que o terror, o medo e o sobrenatural vêm de dentro da casa, e não de um fator externo a ela. Assim como Broughton, Wood também trouxe o terror para dentro do lar no final do século XIX. Em **Mr. North's Dream** (1868), a autora combina pesadelo (assim como Broughton) com discussões sobre casamento e amor. Em **The Ghost** (1867), a mesma autora narra o fim trágico de Charles Channing após o horror de se deparar com um fantasma. O terror é provocado por uma aparição, mas a história explora muito mais a mente amedrontada de Charles do que a sua relação com o exterior.

Pode-se dizer que a escritora mais influente desse período é Mary Elizabeth Braddon. Em seu romance mais proeminente, **Lady Audley's Secret** (1862), Braddon cria uma protagonista que questiona a ideia da Lady Vitoriana. O romance conta a história da governanta Lucy Graham, uma mulher

extremamente bonita e encantadora, que tem a sorte de se casar com Sir Michael Audley, homem mais velho e de posição social e financeira favorável. Viúvo, Sir Michael mora com a filha, Alicia Audley, que não tem uma relação amigável com a madrasta — ao contrário de Sir Michael, que admira e ama Lucy fervorosamente. A chegada do sobrinho de Sir Michael, Robert Audley, e de um amigo, George Talboys, desencadeia uma série de acontecimentos misteriosos, dos quais o mais drástico é o desaparecimento de George e sua subsequente morte. A narrativa fornece inúmeras indicações de que algum mistério tenebroso envolvendo Lucy pode conectá-la à morte de George. É o que Robert dedica-se a investigar, até descobrir que Lucy era, na verdade, a ex-mulher de George, dita morta.

O gótico aparece no romance de Braddon de formas nítidas em menções a imagens de terror, como, por exemplo, na descrição do desejo inquieto de Sir Michael em se casar com Lucy, um desejo “que pairava pesado e imóvel sobre seu coração, como se carregasse um cadáver no peito” (BRADDON, 1993, p. 12). No comentário que os empregados fazem entre si em relação à casa, a morte é evocada como forma de suscitar o medo: “É um lugar mortal, Phoebe [...]. Ouvi dizer sobre um assassinato que aconteceu aqui no passado” (BRADDON, 1993, p. 18).

Uma das representações góticas mais interessantes no romance está na ambiguidade que cerca a protagonista. Na parte inicial da narrativa, ela é uma princesa que arrasta alegria e luz por onde passa. Seu “rosto alvo” e seus “cachos alvos” atribuem-lhe até mesmo uma característica infantil, em uma descrição que dialoga com o ideal da Lady Vitoriana: “Ela parecia ser uma criança disfarçada, e era tão menina quanto no dia em que saiu do berçário. Todas as suas distrações eram infantis. Ela detestava ler, e detestava qualquer tipo de estudo, e adorava o meio social [...]” (BRADDON, 1993, p. 52). Mais tarde, porém, descobrimos que ela não corresponde exatamente a essa imagem, primeiro pelo olhar crítico e desconfiado de Alicia, e depois pelas reações de outros personagens, até mesmo do cachorro.

A crítica relacionada à posição da mulher é um traço forte e instigante no romance de Braddon. É por meio dos comentários audaciosos — e muitas

vezes irônicos — de diversos personagens (femininos e masculinos) que a autora tece um retrato da mulher vitoriana, pontuando sua posição desfavorável e o medo que a levou a buscar no casamento e no lar um refúgio. Ao pedir Lucy em casamento, por exemplo, Sir Michael diz que não há pecado maior “do que uma mulher casar-se com alguém que não ama” (BRADDON, 1993, p. 9). Mais tarde, o narrador comenta que “certamente, uma mulher bonita fica mais bela ainda quando faz chá. [...] Livrar-se da mesa de chá é roubar o império legítimo da mulher”, um comentário debochado que diz muito sobre a visão de Braddon acerca da situação da mulher vitoriana (BRADDON, 1993, p. 223). Talvez a passagem mais marcante dentro desta temática seja o grande monólogo interno de Robert Audley sobre as mulheres, no qual o personagem conclui que uma mulher pode fazer verdadeiras “tempestades sociais em xícaras de chá” quando não tem o que quer. O personagem adiciona:

Chamá-las de sexo frágil é um deboche horroroso. Elas são o sexo forte, o mais barulhento, o mais perseverante, o sexo mais assertivo. Elas querem liberdade de opinião, variedade de ocupação, não querem? Que os tenham. Deixem que elas sejam advogadas, médicas, sacerdotisas, professoras, militares, legisladoras — o que quiserem — mas permitam que fiquem quietas — se é que conseguem (BRADDON, 1993, p. 207).

Em outra obra da mesma autora, o conto *Good Lady Ducayne* (1869) — mencionado frequentemente em fontes sobre o gótico —, Braddon nos conta sobre a heroína Bella Rollestone, vítima da aparentemente benfeitora Senhora Ducayne, que, como descobrimos mais tarde, alimenta-se do sangue de Bella com a ajuda do estranho Dr. Parravicini — uma metáfora da situação da mulher que usa o aparato gótico. Bella despede-se de sua mãe para se tornar dama de companhia da Sra. Ducayne em busca de uma boa condição — retrato da situação real de inúmeras mulheres inglesas vitorianas. Bella confia em Ducayne, mas a pureza do lar é logo manchada de sangue quando as “mordidas de mosquito” e a expressão cansada de Bella mostram que o que parecia ser uma possibilidade de prosperidade não passava de uma arapuca.

Mais uma vez, o terror vem de dentro do lar, proveniente de uma personagem bem próxima da protagonista.

Em suma, as obras de Broughton, Wood e Braddon compõem o chamado romance de sensação e configuraram um lugar literário para novas discussões sobre o mundo feminino e sobre o lar. O que chama a nossa atenção é que as autoras tenham lançado mão das estratégias do gótico literário com tanta ênfase, o que reafirma a proposição de que o gótico sofreu adaptações no século XIX e se firmou como veículo primordial das narrativas sobre famílias.

3. A família na narrativa gótica novecentista e contemporânea

O que notamos no século XX foi a apropriação de estratégias góticas por parte de diversas formas narrativas, inclusive a cinematográfica. Segundo o pesquisador Fred Botting, a proliferação do gênero gótico dificultou sua classificação ao longo do século XX principalmente porque o lugar do outro e da diferença passou a ser mais fluido. Sendo assim, o estranho virou marca de descontinuidade, do fim de uma ordem social antiga e da formação de algo moderno. Com a supressão ou exaustão de determinadas normas, o corpo abjeto cruzou barreiras e passou a não se situar onde costumava se situar. É por isso que “monstros, vampiros em particular, têm assumido um papel positivo e pseudo-paternal”; o monstro não é mais uma figura temida, mas sim um modelo a ser seguido; “o monstro é a norma” (BOTTING, 2008, p. 26/46).

A inversão que Botting relata serve dentro do gótico contemporâneo para expor a artificialidade de constructos sociais, bem como para interpretá-los como tais. Essa inversão também se encontra nos cenários que o gótico retrata: o interior e o exterior se confundem na narrativa gótica contemporânea, e o medo permeia ambos os locais. Quando o interior e o exterior se confundem, o lugar interno se esvazia; “o horror [...] cresce no estresse da evacuação [...]. Sua ambivalência é testemunho da incerteza que perpassa todos os limites e fronteiras que supostamente asseguram a identidade” (BOTTING, 2008, p. 143). Além disso, o autor argumenta que o horror contemporâneo está no vazio que resulta do colapso da credibilidade das

instituições sociais e políticas da modernidade. A pesquisa de Botting mostra a literatura novecentista e contemporânea em processo de adaptação. O que nos intriga é que, mesmo com uma gama tão vasta de novas possibilidades, a família ainda aparece como tema central de discussão na literatura gótica contemporânea. Alguns exemplos são obras recentes de Clive Barker, Anne Rice, Angela Carter e Stephen King.

No romance **Galilee** (1998), de Barker, é na saga de duas famílias — os Gearys e os Barbarossas — que o terror, o suspense, o mistério e o sobrenatural vão se manifestar. O autor explora exatamente o passado obscuro da família Geary — um passado de assassinatos, corrupção e ilegalidade — junto com a personagem Rachel Pallenberg, que se casa com um Geary sem conhecer a história da família.

The Witching Hour (1990), de Rice, retrata o casal Rowan Mayfair e Michael Curry. Rowan não conhece a história de sua família, e por isso decide mudar-se para Nova Orleans com Michael, onde teria mais acesso a informações sobre o seu passado. A personagem descobre uma linhagem de bruxas e uma história manchada por assassinatos, incesto e traição. Além da trajetória familiar complexa de Rowan, Rice ainda adiciona outros eventos que problematizam os símbolos mais sagrados do lar, como o espírito Lasher que toma o útero de Rowan para que possa nascer com uma forma humana.

Em **Wise Children** (1991), Carter explora formas grotescas e, por vezes, cômicas. O romance gira em torno das gêmeas Nora e Dora Chance e desenvolve-se de acordo com as memórias familiares de Dora — memórias que incluem um possível incesto entre pai e filha, além de lembranças da vivência das irmãs no teatro. Em **The Bloody Chamber and Other Stories** (1979), Carter parodia contos de fada, acrescentando alguns novos pontos de vista a fim de questionar determinados padrões (geralmente conectados ao patriarcado). No conto que dá título ao livro, Carter parodia **Bluebeard** (1607), de Charles Perrault — uma história que retrata um marido violento e o terror dentro do lar. Carter explora e enfatiza o medo vivido pela menina que se casa com um marquês francês, adicionando a figura da mãe no final do conto. Usando a arma do pai, a mãe aparece em um cavalo para salvar a filha. Em

Black Venus (1985), Carter trabalha com o terror e o horror dentro da família de Edgar Allan Poe no conto “The Cabinet of Edgar Allan Poe”. Nesse conto, a autora parece tentar buscar uma fonte para o tom macabro e obscuro de Poe na infância conturbada do autor.

Mais um exemplo interessante é **The Shining** (1977), de King. Como Valdine Clemens comenta, o romance é o retrato de um pai, Jack Torrance, que não consegue dar conta de seu passado violento — Jack foi vítima de um pai alcoólatra. “Há menções repetidas em *The Shining*”, diz Clemens, “a quão disseminada a violência familiar se tornou na vida dos americanos” (CLEMENS, 1999, p. 194). Além disso, Gary, o último zelador do Overlook Hotel, matou suas filhas e esposa, e os vizinhos dos Torrance também eram violentos. O romance apresenta várias histórias de horror no ambiente doméstico, além da história dos protagonistas. O uso do gótico na narrativa do ambiente familiar pode ser encontrado ainda em várias outras histórias de Carter, Rice, Barker, King e outros autores contemporâneos.

Da mesma forma, autores que quiseram falar sobre a família ou a memória da família dentro de um contexto de imigração também usaram o gótico. É o que vemos, por exemplo, em **Shame** (1983), de Salman Rushdie, e em **The Unbelonging** (1985), de Joan Riley.

Shame é uma saga familiar que se desenvolve em Q., cidade imaginária entre o Paquistão e o Afeganistão. A história começa com as aventuras de Omar Khayyam Shakil e seu amigo Iskander Harappa, que resolve dedicar-se à vida política aos quarenta anos de idade. Seu maior inimigo é Raza Hyder, marido de Bilquês Kemal e pai de Sufyia Zinobia, uma das personagens que mais encarnam o gótico no romance. Sufyia nasce com problemas mentais; a personagem parece assimilar toda a vergonha do pai que não conseguiu gerar um herdeiro, e também a vergonha das atrocidades cometidas no cotidiano político do país. O romance problematiza questões familiares e políticas em uma narrativa de violência que foca o patriarcado, o silêncio da mulher, a migração, a crise da identidade do sujeito pós-colonial e a tradição, misturando realismo mágico, abjeção e terror.

The Unbelonging é a história de Hyacinth, jamaicana que é obrigada a

morar em Londres com o pai que nunca conheceu. A menina de 11 anos de idade retorna à sua cidade-natal quando adulta e confronta a realidade de uma nação empobrecida com a realidade imaginária que cultivou durante os anos em que viveu na Inglaterra. A protagonista depara-se com violência e incesto dentro de casa e com o racismo na escola. Através de cenas de terror que problematizam o corpo e os limites da transgressão, Riley questiona o discurso do colonizador, principalmente através dos abusos sexuais que o pai de Hyacinth comete, metaforizando o abuso do território jamaicano por parte do império inglês.

5. Gótico e família no cinema

No começo do século XX, foi o cinema que abraçou o gótico literário com mais afinco. A década de 1920 viu as primeiras adaptações de *Dracula* em *Nosferatu*, de F.W. Murnau (1922) e **Dracula**, de Tod Browning com Bela Lugosi (1932). Na década de 1930, foi a vez de **Frankenstein** ganhar adaptações cinematográficas dirigidas por James Whale e estreladas por Boris Karloff. Mais recentemente, foram tantos os filmes baseados em romances e contos de Clive Barker e Stephen King, tantas as readaptações de **Dracula** e **Frankenstein**, e tantos outros inúmeros filmes e vídeo clipes com vampiros, fantasmas, monstros, que começar uma lista nos levaria a criar um verdadeiro catálogo. David Punter argumenta que os filmes com temas góticos evocam a “violência e seus efeitos sociais” por meio da criação de uma linguagem cinematográfica peculiar que gera a atração por imagens nojentas e por personagens violentos e rebeldes (PUNTER, 1996, p. 149-50, v. 2). Podemos relacionar tal argumento à ideia mais recente de Botting sobre o reposicionamento de tais personagens, que agora se encontram no centro e não mais nas periferias. Complementando a ideia de Punter, Suzanne Becker explica que a popularização do gótico se deve a uma cultura contemporânea do entretenimento que tem a mesma obsessão por estímulos violentos, erotismo e excesso que o gótico apresenta, o que fez com que a cultura de massa do século XX tenha se expressado tão frequentemente por meio de imagens góticas.

Ao longo do século, vimos inúmeros exemplos de filmes que expressaram violência e horror, incorporando uma linguagem de excesso que já figurava no gótico literário. Alguns exemplos são **Assassinos por natureza** (1994), **Clube da luta** (1996) e filmes sobre guerra. A interseção entre linguagem gótica e família também ocorreu no cinema, como podemos constatar em **Psicose** (1960) e **O bebê de Rosemary** (1967). Mais recentemente, três filmes em particular chamam nossa atenção.

Lavoura arcaica (2001), baseado no romance homônimo de Raduan Nassar (1976), conta a história de um adolescente conturbado, André. Seu encanto sexual pela irmã Ana e o peso da figura do pai levam André a sair de casa, o que desestabiliza sua família. Quando Pedro, o irmão mais velho, tenta resgatar André, os segredos e desejos que correm pela casa em silêncio são trazidos à tona. A dinâmica familiar envolvendo transgressão sexual, medo, opressão e segredo é similar a de outras famílias retratadas em romances góticos.

A cor do paraíso (2001) mostra o embate entre Hashem e sua mãe em relação ao destino de Mohammed, filho de Hashem. Apesar de cego, Mohammed sente o crescente nervosismo de Hashem, que é viúvo e precisa se livrar do filho para se casar novamente e encontrar estabilidade. A avó de Mohammed o defende até a morte, e Hashem acaba perdendo a oportunidade de se casar novamente. O filme põe em xeque o amor entre membros da família e questiona o comportamento ganancioso do pai, além de também abordar a questão do segredo e do terror na família por meio do impulso assassino do pai contra o filho.

A fita branca (2010) é narrado sob a perspectiva do professor da escola de um vilarejo na Alemanha, às vésperas da Primeira Grande Guerra. O professor enumera alguns eventos estranhos na aldeia e leva o espectador a averiguar com ele as causas de tais eventos. O que descobrimos é que a estranheza do lugar é apenas um reflexo da decadência das famílias que ali habitam. As casas do vilarejo são palcos de mentiras, incesto e repressão, que levam várias crianças a cometerem atos passionais de vandalismo e crueldade.

6. Conclusões

O que o nosso estudo durante o doutorado aponta é que o lar é o *locus* primordial do gótico literário desde o século XVIII até hoje. Uma justificativa é que o lar representa o primeiro lugar onde o ser humano se forma, não apenas para desenvolver suas habilidades, mas para aprender seus limites, controlar seus impulsos e definir quais opções ele deve seguir segundo um ideal racional, ainda muito calcado nos preceitos do iluminismo setecentista.

As representações da família na literatura gótica e no cinema contemporâneo buscam retratar a decadência moral e humana no seio do lar. As estratégias do gótico se encontram presentes em várias dessas representações, o que mostra que o gênero está atrelado ao contexto contemporâneo na busca de novas formas de representação da condição humana. O que percebemos é a construção de uma nova arquitetura do ser humano e de suas casas — uma arquitetura fragmentada e decadente.

Bibliografia

- BARKER, C. **Galilee: A Romance**. New York: HarperCollinsPublishers, 1998.
- BOTTING, F. **Limits of Horror: Technologies, Bodies, Gothic**. New York: Manchester University Press, 2008.
- BRADDON, M. E. **Lady Audley's Secret**. Oxford: Oxford University Press, 1986.
- _____. **Good Lady Ducayne**. [S.l.]: Horror Masters, 2002. Disponível em: <www.horrormasters.com/Text/a0557.pdf> Acesso em 10 nov. 2009.
- BRONTË, C. **Jane Eyre**. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- BRONTË, E. **Wuthering Heights**. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- BROUGHTON, R. **Behold, it Was a Dream!** [S.l.]: Gaslight, 2004. Disponível em: <<http://gaslight.mtroyal.ca/behold.htm>> Acesso em 11 nov. 2009.
- CARTER, A. **The Bloody Chamber**. New York: Harper & Row, 1979.
- _____. **Black Venus**. London: Hogarth Press, 1985.
- _____. **Wise Children**. New York: Farrar Straus Giroux, 1991.
- CLEMENS, V. **The Return of the Repressed: Gothic Horror from *The Castle of Otranto* to *Alien***. New York: State University of New York Press, 1999.
- THE COLOR of Paradise. Direção: Majid Majidi. Produção: Varahonar Company. Intérpretes: Hosein Mahjoob, Salameh Feyzi e outros. Washington: Columbia Tristar, 2000. 1 DVD (90 min).
- A FITA branca. Direção: Michael Haneke. Produção: Michael Katz. Intérpretes: Christian Friedel, Leonie Benesch e outros. Vienna: Sony, 2009. 1 DVD (144 min).
- KING, S. **The Shinning**. New York: Pocket, 2002.
- LAVOURA Arcaica. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Produção: Luiz Fernando

Carvalho, Maurício Andrade Ramos, Raquel Couto e Tibet Filme. Intérpretes: Selton Mello, Raul Cortez, Leonardo Medeiros e outros. Rio de Janeiro: Europa Filmes, 2007. 2 DVDs (171 min).

PUNTER, D. **The Literature of Terror**. London: Longman, 1996. V. 2.

RADCLIFFE, A. **The Mysteries of Udolpho**. New York: Oxford University Press, 1998.

_____. **The Italian, or the Confessional of the Black Penitents**. London: Penguin Books, 2000.

REES, B. **The Victorian Lady**. London: Gordon & Cremonesi Publishers, 1971.

RICE, A. **The Witching Hour: A Novel**. New York: Knopf, 1990.

RILEY, J. **The Unbelonging**. London: The Women's Press, 1985.

RUSHDIE, S. **Shame**. London: Vintage, 1989.

SKILTON, D. **Prefácio**. In: BRADDON, Mary Elizabeth. **Lady Audley's Secret**. Oxford: Oxford University Press, 1986. p. vii-xxiii.

WALPOLE, H. **The Castle of Otranto**. [S.l.]: Full Books, s.d. Disponível em: <<http://www.fullbooks.com/The-Castle-of-Otranto.html>> Acesso em 02 fev. 2009.

WOOD, E. **Mr. North's Dream**. [S.l.]: Shropshire County Library Service, 2002. Disponível em: <<http://www3.shropshire-cc.gov.uk/etexts/E000352.htm>> Acesso em 11 nov. 2009.