

Casas pardas: o gótico doméstico em alguns contos de Luísa Costa Gomes

Paulo Alexandre Pereira

Universidade de Aveiro

As casas vieram de noite
De manhã são casas
À noite estendem os braços para o alto
Fumegam vão partir (...)
As casas fluem de noite
sob a maré dos rios (...)
Tentam falar bem claro
no silêncio
com sua voz de telhas inclinadas.

Luíza Neto Jorge

We live in Gothic times.

Angela Carter

Palavras-chave: Luísa Costa Gomes, conto, gótico contemporâneo, fantástico, horror.

Keywords: Luísa Costa Gomes, short story, contemporary gothic, fantastic, horror.

1. Numa intervenção apresentada num colóquio realizado em Rutgers-Newark, em 1998, Hélia Correia, dando conta da sua rendição deslumbrada a um dos romances emblemáticos do gótico feminino – *Wuthering Heights*, de Emily Brontë –, alonga-se no minucioso relatório dos seus efeitos de leitura, propondo um peculiar elogio do leitor masoquista:

One of the most sadistic books I ever met is strangely a novel written by the daughter of a parson in Victorian England. Yet, I think that all my life I have been in love with Emily Brontë's *Wuthering Heights*. (...)

As a matter of fact, the book does everything it can to keep the reader out. It is hard and dangerous to get into that house; it is hard and dangerous to get into that story. (...)

The less we understand about those sick characters' motivations, the more we get bewitched by them. We feel drowsy under its defective, giddy architecture; we cannot make a move to set ourselves free. The book possesses us like a sorceress.

We suppose we are able to produce a fair judgement on its various crimes: the unlikelihood of the plot, the unequal economy, the coarseness of characters. We are not. Even before we ran up against that outrageous love story, we are already forcing an entry in the book, just because we do not seem to be allowed to enter.

As we are finally admitted, we will experience one of the most unique literary close encounters with the primitive divinity of reading. We did not trespass the forbidden field of light, but we worshipped the prohibition itself. (Correia, 2001: 23-24)

Vinda da autora de *Fascinação*, um exercício de colagem do gótico medievalizante do *conte noir* da Dama Pé-de-Cabra de Herculano com uma contrafábula intensamente sexuada e disruptiva, não será difícil justificar esta impressiva evocação do erotismo extravagante de Heathcliff e Cathy. Não parece, pois, despropositado inscrever este e outros textos de Hélia Correia numa genealogia ficcional atravessada por uma ressurgência, em regime metamórfico, da tradição gótica e seria, aliás, interessante investigar, tanto no plano dos modelos literários subliminares ou explícitos, como no dos códigos representativos agenciados, o impacto modelizante do subgênero setecentista do romance gótico inglês, sobretudo o de autoria feminina, em obras como as de Ana Teresa Pereira ou Luísa Costa Gomes. Mas, para além dessa textualização de ingredientes neogóticos, legível em alguma produção narrativa contemporânea, interessa-me ainda sublinhar, no testemunho da autora de *Lillias Fraser*, a referência a uma cartografia ordenadora que, à luz da dinâmica de estranhamento que rege a fantasia gótica de Emily Brontë, aproxima a casa, inexpugnável na espessura insalubre do mistério e do indizível *mal de vivre* de quem a habita, e o texto como espaço de resistência, território minado, também ele assombrado, hermético, hostil. Indeciso entre a topofilia e a topofobia, entre o aceno da familiaridade securizante e a visitação do horror, no leitor desagua a incômoda indeterminação do registo gótico, sobretudo o que resulta da sua aclimação à *Weltschauung* sombria da pós-modernidade.

Descontando singularidades elocutórias não despiciendas, esse revivalismo neogótico é igualmente indisfarçável num quinhão substancial da ficção de Luísa Costa Gomes. Já foi salientado que *Educação Para a Tristeza*, romance vindo a lume em

1998, constitui um premeditado *rifacimento* de algumas das regras da escrita gótica, mas, como bem viu Américo Lindeza Diogo, é justamente a erosão cómica e burlesca dessa moldura genológica que induz o leitor desnordeado a uma infinda renegociação do sentido romanesco¹. Esta ambígua ancoragem neogótica não prescinde, bem entendido, do *topos* axial da casa-cárcere (cf. Pereira, 1999: 194), dando aliás continuidade a uma tendência que se inteligia já em *O Pequeno Mundo*. Pretendo, neste trabalho, examinar o emprego refigurante e transcontextualizador da tradição do gótico feminino, em alguma da produção contística de Luísa Costa Gomes, desenvolvendo um exercício próximo da topoanálise de que fala Bachelard, dando ao termo o sentido de «estudo psicológico sistemático dos locais da nossa vida íntima» (Bachelard, 1998: 28). E privilegio, sem enjeitar outras paisagens ficcionais que certifiquem a presença desse legado, a casa.

2. Catherine Morley, a heroína do romance *Northanger Abbey*, de Jane Austen, que representa, para o romance gótico, o mesmo golpe de misericórdia que o *Quixote* significou para o romance de cavalaria, corporiza o paradigma satírico da leitora enleada nos desvarios sediciosos da imaginação gótica. Como salienta Leslie Fiedler, «the Gothic mode is essentially a form of parody, a way of assailing clichés by exaggerating them to the limit of grotesqueness» (apud Mulvey-Roberts, 1998: 35). Esta estereotipação *ready-made*, de efeitos demonstradamente deletérios na educação feminina em plena *Age of Sensibility* iluminista, constitui subproduto inevitável da derrapagem irrealista dos enredos e da adesão arracional da jovem inexperiente e desprevenida ao figurino invariante desta *literatura de pesadelo*. Desse figurino constam o castelo ou a casa senhorial em ruínas, a heroína sensível e desamparada, à mercê do erotismo caprichoso e desregrado de um vilão tirânico, o transtorno onírico e a distorção delirante da realidade, a temível ubiquidade do espectral e do nocturno, do monstro ou do duplo, a percepção nevrótica do palco doméstico e dos seus actores sentidos como persistente ameaça, o desejo proibido inominável e o medo ilógico Ora, substantivando cenogra-

¹ «Deste modo, a feição gótica da obra, mencionada na literatura mercatória da contracapa, é tão peculiar, começa-se a ver, como nessa mesma contracapa também se diz: *Educação para a Tristeza* seria afinal um romance do seu género. Na verdade, o quadro referencial básico do romance é gótico (expatriação no “castelo” desconhecido, segredos de família e criptas); estamos diante de uns infortúnios da virtude (podem achar-se alguns paralelos com a obra de Sade, a começar pelo amor “cego” e obstinado que Justine vota ao primeiro dos seus persecutores sodomitas, facilmente compaginável com o que *demoiselle* dedica a Sancho); Maria de Santa Bárbara dormirá num armário, como o primeiro narrador de *O Monte dos Vendavais* o fará na engenhosa cama fechada do quarto interdito, etc., etc. Mas o cómico e o burlesco, que a contracapa também menciona, a constante violação de todas as intimidades pelo sino, as conversas com os animais pedagogos (e falariam eles sem desvios à sinceridade!), a edénica ruína do lugar, a criança selvagem... não se coadunam com o quadro» (Diogo, 1998: 402).

ficamente o pânico e mobilizando uma estilística da elipse e da preterição, sintoma da improferível imaterialidade do mal², o romance gótico vive tanto do terror (íntimo, psicológico, feminino) como do horror (reificado, visual, masculino)³. Em particular, as narrativas que, na senda dos estudos de género, têm sido arrumadas sob a designação de gótico feminino (*female gothic*) vêm, desde há algum tempo, a ser entendidas como «parábolas do patriarcado» (Clery, 2004: 2), verdadeiras palinódias ginocêntricas que articulam modos alternativos de enunciar as relações intersexuais. Molde formalizante sexuado desde a sua génese, o romance gótico assiduamente cultivado por autoras como Ann Radcliffe ou Mary Shelley representa, quase sempre, uma concreção ficcional do arquétipo do *Bildungsroman* feminino, diegeticamente esteado no rito de passagem da insciência juvenil à autodescoberta e à maturidade e no processo torturado de conquista da individuação psicosssexual da protagonista⁴. Enquanto discurso contrapatriarcal, o gótico feminino promulga padrões inéditos e transgressores de conduta social, servindo-se, por assim dizer, das armas do adversário. Construindo uma pose estratégica de «feminilidade profissional», misto de passiva docilidade, vitimização assexuada e moderação emotiva, destinada, antes de mais, a pacificar o olhar masculino hegemónico e manipulador, as personagens femininas destes romances dão voz, mesmo se pela mobilização táctica de uma retórica do sigilo e do silêncio, aos desafiantes obstáculos afectivos e socioeconómicos que lhes eram colocados pelo triunfo de um *ethos* burguês de ditadura masculina. Como sugere Diane Long Hoeveler,

The female Gothic writer attempted nothing less than a redefinition of sexuality and power in a gendered patriarchal society; she fictively reshaped the family, deconstructing both patrimonialism (inheritance through the male) and patrilineality (naming practices) in the process. In short, she invented her own peculiar form of feminism. (Hoeveler, 1998: 19)

Ficção sublimatória do feminino inconformado com a elisão da sua palavra activa, a narrativa gótica é também a defesa de um lugar no mundo, acompanhada por um

² Sobre a funcionalidade do *topos* do indizível na escrita gótica, cf. as seguintes palavras de Linda Dryden: «The Gothic is infinitely suggestive, and the fact that so much of the horror is left unarticulated, unspeakable, is symptomatic of the genre, because Gothic horror is meant to be beyond human understanding, or when it is sexual, beyond normal human experience». Cf. Dryden, 2003: 28.

³ Como acentua Carol Margaret Davison, «Gothic literature was, fairly early on, classified into two major types – terror Gothic and horror Gothic. While the former was generally characterized as “feminine” and defined as engaged in expanding the soul by bringing it into contact with sublime objects of terror, the latter was said to be more “masculine” in its nature as it focused on encounters with graphically-detailed, physical mortality». Cf. Davison, 2004: 69, n. 7.

⁴ «These Female Gothic narratives may be described as cautionary, ritualistic, travel-adventure novels that involve the testing and emotional growth of a heroine on the verge of womanhood and marriage». Cf. Davison, 2004: 50.

reequacionamento, muitas vezes enviesadamente catártico, da identidade sexual da protagonista. O cenário estilizado em que, invariavelmente, decorre esse exercício de autognose é a casa. A consignação da domesticidade como cenário ficcional diz bem da indesmentível relevância da transmissão patrimonial, ao mesmo tempo que indicia uma tendência do género para a *territorialização doméstica do horror* por, logicamente, ser aí que, para a mulher de classe média e alta, de finais do século XVIII e princípios do século XIX, decorria grande parte da sua existência. Como, não sem alguma ironia, observa Eugenia DeLamotte, «most of these books are about women who just can't seem to get out of the house» (DeLamotte, 1990: 10). Desta figuração da casa-cárcere, que sentenciava a heroína a um sinistro emparedamento – que, sendo real, não deixava de metaforizar um correlato insulamento social –, é indeligiável a derruição da quimera eutópica do ninho doméstico que é, de súbito, desfamiliarizado (no sentido do *Unheimlich* freudiano) e se transfigura em arena inóspita, na qual o eu terá que debater-se com uma dupla estranheza: a do «estranho que é o outro e o estranho que está em mim e que se torna outro para o outro» (Leite, 1997: 28). A casa emblematiza, deste modo, a relação ambivalente da heroína gótica com o espaço da domesticidade: prisão e casulo, nesta ocupação esquizóide e sacrificial da casa não podemos deixar de reconhecer a versão miniaturizada do aparato institucional do patriarcado, obcecado com a milimétrica codificação dos papéis sociais femininos:

Gothic romance by women portrays women's unhappiness and confinement, their horror at finding themselves «immured in their families groping in the dark», their profound alienation from the patriarchal institutions that dominates their lives, their sense of claustrophobic repetition, the transcendent impulses that express their longing to escape. But it also – and continuously – portrays a longing for security, enclosure, the bounded world of childhood safety. (DeLamotte, 1990: 185)

Por constrangimento jurisprudencial, a heroína gótica é, por outras palavras, uma *femme couverte*, privada de autonomia e desapossada de identidade, propriedade do marido, seu guardião legal. Compreende-se, então, que uma abundante «parafernália de confinamento» (e, no âmbito da qual, poderiam elencar-se os *Leitmotive* da casa-túmulo⁵, do quarto-câmara de tortura, do véu ocultador, da *madwoman in the attic*, etc.) seja, na gramática simbólica do gótico, colocada ao serviço dessa tradução arquitectónica do horror claustrofóbico. Aliás, como, de modo convincente, argumenta

⁵ Como anota David Ronneburg, «A highly frequent motif in literature employing Gothic elements is that of a character who – for dark reasons lying in the past and usually originating in a frustrated relationship – withdraws from the light of day by shutting doors and windows and breaking all contact with the outer world. Thus, being deliberately buried alive, the character transports the notion of the struggle between reason and emotion within the human mind and of the disastrous effects a loss of balance between the two might have». Cf. Ronneburg, 2003: 31.

Eugene DeLamotte, o universo ficcional gótico encontra-se, frequentemente, alicerçado na presença diegeticamente funcional de um certo tipo de arquitectura, uma tendência ilustrada pela descrição inaugurante e antológica que Walpole apresenta do castelo de Otranto, ao ponto de, neste caso particular, se converter o edifício no verdadeiro protagonista do romance. Revelação material do mistério, repositório da memória e do trauma, zona de indeterminação crepuscular entre passado e presente, a geografia metafórica do romance gótico pode intimar o castelo remoto e labiríntico, a masmorra tenebrosa ou o insondável convento⁶, mas pode bem resumir-se à incolor existência quotidiana de um *lar familiaris* burguês, monstruosamente desfocada por uma imaginação patológica. Ao preterir, numa etapa posterior do seu percurso evolutivo, o túmulo e o castelo assombrado e ao ingressar na até aí intocada esfera doméstica, o gótico vê redobrado o seu potencial ameaçador, abalando as fundações que suportavam a utopia plácida da normalidade vitoriana. Também na casa gótica há, como é bom de ver, muitas moradas, mas em todas elas as tremendas aventuras protagonizadas pela heroína constituem a irrefragável manifestação dos seus mais íntimos terrores: a histeria, a neurose, a paranóia, a perversão. Desta conturbada arqueologia da mente participa o motivo da casa assombrada, um cronótopo romanesco reiteradamente convocado pela literatura gótica europeia e norte-americana, e magistralmente consignado por Poe, em 1839, na sua memorável casa de Usher. Se, como sempre, é a partir do seu interior que irrompe a ameaça do irracional e é conduzida a sondagem ficcional do medo, parece certo que de epicentro narrativo ou de *imago agens* arquitectónica, a morada gótica se vai tornando, cada vez mais, *cosa mentale*.

3. A meio caminho entre a pulsão nostálgica e transgressora, o gótico contemporâneo recontextualiza o desconforto iluminista, impugnando binarismos atávicos e restritivos, numa radical incorporação da ambivalência e do descentramento típicos da cultura contemporânea (Van Elferen, 2007: 4). Da sua original tradição disruptiva defluirá, porventura, a orientação emancipalista e iconoclasta que o registo parece ainda assumir nos espaços literários da pós-modernidade. Insinuando-se nas zonas de liminaridade, tornando porosas categorias convencionalmente dicotómicas, como género, identidade ou raça, o gótico pós-moderno revisitará preferentemente temas como a feminilidade,

⁶ Giles Menegaldo sublinha que, convencionalmente, a literatura gótica «implies the predominant role of a certain topography whose specific features are dramatised. Indeed, as everybody knows, the setting of these stories is a castle, or its religious equivalent, an abbey, or a modernised version, the old aristocratic mansion. These places are generally in a state of decay and degradation and are characterised by rather complex architectural patterns: towers, staircases, winding passages, caves and labyrinths which constitute, by foregrounding darkness, mystery and potential threat, an ideal locus for the development of the narrative patterns inherent to the Gothic quest. This type of setting supposes also archaic, medieval social structures, strongly hierarchic modes of organisation and sets of values (...)». Cf. Menegaldo, 1996: 189.

a negritude ou o homoerotismo, cancelando, nessa abordagem, qualquer legitimidade normativa ou hierarquia axiológica e redesenhando, naquele que é, muitas vezes, um procedimento de revisionismo amoral, centro e margens. Compreende-se, assim, que o estranho, o excêntrico, o perverso ou o monstruoso sejam territórios conaturais à gramática do gótico, acompanhando-o na sua travessia transtemporal. Explicitando a sua conformação às ansiedades da pós-modernidade, nota Jennifer Dunn que «(...) if the Gothic and postmodernism meet at the juncture of artifice, self-conscious language, and narrative play, then the Gothic imbues these qualities with contemporary anxieties: about the uncanny, about power, about the nature of reality, and especially about language itself» (Dunn, 2007: 20). Manifestando-se quer por via da recuperação intertextualizadora, quer pela refuncionalização paródica de estereótipos (mecanismos de exagero cenográfico, tratamentos burlescos da ignorância ou da inocência, redução miniloquente da experiência do horror), do gótico de finais do século XVIII parece ter subsistido pouco mais do que um sedimento resistente de convenções, objecto de glosas recursivas, de exercícios de ventriloquismo e de *pastiche*, em si próprios sintomas da falência do dogma da voz autoral singular e irreproduzível. Contemporâneo, quotidiano, ansioso, urbano, o gótico de hoje educa para a tristeza e, portanto, não pode ler-se senão à luz desse movimento desagregador das práticas representativas que anuncia o abalo ontológico e ético da condição humana face à deserção contemporânea do sentido e à volátil impermanência de um mundo sem certezas. Como uma pedra que rasga uma teia de aranha:

(...) whereas early Gothic proposed a delightful excursion through the realms of imaginary horror, contemporary use of the Gothic register strikes a darker and more disturbing note. It is the horror now that is real, and the resolution that is fanciful. Hence the peculiar effect we sometimes find, akin to the dropping of a stone through a spider's web, when the actuality or realisation of the horrors of contemporary life strikes through the web of highlighted representation with an effect that may be comic, or grotesque, or uncannily chilling. (Sage & Smith, 1996: 5)

4. Em larga medida, a poética contística de Luísa Costa Gomes poderia reconduzir-se ao aprofundamento concertado destes três efeitos: o cómico, o grotesco e a estranheza arrepiante. A grande parte dos contos da autora, desde *Treze Contos de Sobressalto* (1981) até *Setembro e outros contos* (2007), preside uma atmosfera de insólito e de ansiosa incomodidade que, se por vezes incide quase programaticamente nos territórios do fantástico, com maior frequência desliza para a estranheza incognoscível da regularidade quotidiana. A dedicatória e as epígrafes da colectânea *O Gémeo Diferente* (1984) são singularmente reveladoras de um projecto de narrativa breve que consorcia os protocolos de radicação realista com o apelo da deriva estranhante, ou mesmo absurda, e da realidade alternativa: a obra é dedicada a «Franz. K. onde quer

que ele esteja» e inclui epígrafes do mesmo Kafka, de Poe e de Borges, mestres tutelares deste realismo ansioso. Assim sendo, a inclinação para um «realismo urbano total», que Miguel Real rastreia num conjunto heteróclito de romancistas da geração de 90, entre os quais arrola Luísa Costa Gomes, encontra-se claramente polarizada em torno dos «novos valores urbanos» de que o mesmo ensaísta faculta um sintético mostruário: «acaso, contingência, encontro/desencontro, tempo fragmentado, recorrência absurda de situações ou estados, cidade como labirinto infinito, comunicação inautêntica» (Real, 2001: 113). Não é raro que a tematização deste repertório se compagine, na contística de Luísa Costa Gomes, com marcadores semânticos ou processuais procedentes do modo fantástico, uma aliança a que, obviamente, não é alheia a «crise de representação que configura a norma literária dominante de um século XX conflituosamente divorciado das várias heranças da epistemologia realista do século passado» (Martins, 1986: 106). É o que acontece com a reciclagem do tema clássico do duplo que converte as ficções breves de *O Gémeo Diferente* em macrotexto unitário ou com a recuperação do sobrenatural inexplicado da *ghost story* que aproxima, mesmo que em registos díspares, contos como «Costureirinha (uma lenda lisboeta)», de *Contos outra vez* (1997), «Vida eterna», de *Império do Amor* (2001) e «Fantasma», de *Setembro e outros contos* (2007). Acresce que, com notável constância, essa circulação de textualidades serve um projecto de ironia intertextual decantado numa culta e exigente canibalização literária. A este propósito, sublinho apenas o modo como vários contos reproduzem um dispositivo formalizante baseado na palavra interposta, tirando vantagem dos modelos, tão caros à ficção gótica desde a sua origem, do romance epistolar, do romance-diário ou da narrativa de viagens. Sob o ângulo desse resgate crítico-irónico de registos textuais, aos quais inevitavelmente se associa uma certa *dignitas*, em virtude do espaço simbólico que esses modelos ocupam na memória literária, mereceriam ser lidos contos como «Cocktail Molotov», de *Treze Contos de Sobressalto*, a série «Viagens que não fiz», de *Contos outra vez*, «Oír esse rio», de *Império do Amor* ou «Setembro» e «Três Meninas», de *Setembro e outros contos*. A transcrição de cartas, diários, *carnets de voyage* ou «folhas arrancadas a cadernos» (Gomes, 2001: 151) constitui, em qualquer caso, uma admissão implícita das infinitas possibilidades ficcionais da palavra mediada, e, nesse sentido, os contos de Luísa Costa Gomes, como aliás alguma da sua narrativa mais longa, são, em muito, devedores da lógica de artifício e de jogo narrativo fundado nessa desenfreada epistolaridade setecentista, que remonta a Richardson, mas que as fantasias góticas de Bram Stoker ou Mary Shelley⁷ não deixam de incorporar.

Para o que aqui me ocupa, interessam-me, em especial, as narrativas de *Treze Contos de Sobressalto*, precisamente a colectânea que assinala a estreia de Luísa Costa

⁷ Sobre o recurso ao dispositivo romanescos da epistolaridade e suas repercussões ideológicas e técnico-narrativas na ficção de Luísa Costa Gomes, vd. Guedes, 1991: 202 e Besse, 1997: 94-95.

Gomes no território do conto. Não será difícil deduzir as razões, desde logo pelo título que, em si próprio, consigna uma gramática do género (e, por essa via, um regime de escrita), ao mesmo tempo que prescreve um *modus legendi*. Para além da óbvia ressonância aziaga do número de narrativas coligidas, o conceito de sobressalto – presentificado tanto pela estética do estranhamento que congloba, se bem que em registos narrativos multimodos, que podem ir do conto negro à fantasia especulativa, todos os relatos, como pela manipulação diegética do efeito de surpresa – funciona como uma espécie de veio ideotemático subliminar. Disso mesmo é avisado o leitor. Colocada como advertência em pórtico de entrada, a epígrafe da romancista e professora de criminologia neerlandesa Catherine Irma Dessaur glosa o motivo do livro assombrado («Every book holds danger») e assevera o perigo da despossessão, inevitável em toda a incursão ficcional que se quer escavação da intimidade e descida aos abismos de si: «Whoever wants to go into the soul must go through nothingness, meaning through fear». Diga-se que o medo não se revela, no caso destes contos de sobressalto, incombinável com uma postura elocutória discreta ou desabridamente irónica que, quase sempre, deixa supor a reciclagem culta e distanciada da tradição, nomeadamente de formulários expressivos ou de modismos estilísticos, gótico incluído. Nesta desimplicação ideológica de quem baralha e torna a dar, parece-me residir, aliás, a idiosincrasia tonal deste narrador (ou de alguns dos seus *Ersätze*) que acena à tradição, para logo a desmembrar com uma evidente *nonchalance* dessacralizadora. O sobressalto é, desta forma, tanto o do mundo textualmente fabricado por estes contos, como o do leitor à deriva por entre a consecutiva denegação das conjecturas de sentido que neles vai, ansiosamente, projectando.

Na primeira narrativa, intitulada «Sonho duma noite do ladrão», os ecos irónicos da comédia romântica shakespeariana audíveis no título, bem como a atestação do narrador de que «não sou escritor, conto isto apenas porque falhei a minha empresa» (Gomes, 1995: 14), autorizam a suspeita de estarmos perante um bem-humorado recreio ficcional. Somos, na realidade, intimados a acompanhar uma espécie de devaneio gótico, à maneira do Hitchcock de *Janela Indiscreta*. Observador furtivo de uma casa que lhe não pertence, o narrador vigia obcecadamente os movimentos dos donos com o objectivo de, aproveitando-se da sua ausência, nela conseguir entrar. O inventário mental dos encantos magnificados da casa fantasiada reedita a topografia de mistério e labiríntica inacessibilidade, indestrinçável da representação da morada gótica:

Os corredores ainda me davam que pensar, sonhava – umas vezes eram estreitos, longos, outras alargados com inúmeras portas e arcos. Uma noite pareceram-me atulhados de objectos preciosos, jarrões e estatuetas, e mesinhas muito finas, com embutidos; outra vez eram circulares, imprevisivelmente dirigidos para um lado e outro, labirínticos; acordava a boiar num sentimento falso, uma calma perplexidade. (...)

A casa, envolvida cada vez mais nas suas múltiplas janelas, redes, ferros, grades, portas impenetráveis, rosas, mil fechaduras; eu sentava-me e deixava-me ficar, Jorginho, insensivelmente mais tempo, excitado e fascinado. Sabia que, por necessidade, a escada seria de caracol. Gosto de escadas-de-caracol; põem-me tonto; é como se rodasse sem rodar, ando sempre em frente e de súbito estou de costas para mim mesmo; roda-em-mola, ou quando subo a espiral, faço render esse espaço intermédio entre o baixo e o cima, esbanjando degraus e passos, com generosidade. (Gomes, 1995: 15)

A casa-mistério não tarda a transfigurar-se na casa-cárcere, porquanto, depois de ter, ao cabo de delongada e meticulosa planificação, conseguido entrar, o narrador descobre, numa revelação de verdadeiro horror claustrofóbico, que é incapaz de sair. Para mais, outrora escrutinador clandestino dos outros, ele é agora o observado, dado que uma outra personagem masculina, que ocupa o ponto estratégico de observação que antes tinha sido o dele, examina enigmaticamente a casa, indiferente à agonia do recluso accidental. Numa recriação dramático-burlesca de um pesadelo em abismo, atravessado por uma vertigem de duplicação⁸, este conto narrativiza, em variação masculina, a fantasia gótica do emparedamento, reinscrevendo o motivo tópico da clausura num regime de estranheza ontológica e de clonagem alienante.

O conto «Necrofilia. “Don’t mourn, organize!”» investe (v.g. a alusão nosológica do título aliada ao *mot d’ordre* de mobilização feminista, aqui ironicamente recontextualizado) numa programática revisitação intertextual dos *loci communes* da ficção gótica, amalgamando-os com ingredientes do conto negro e da narrativa policial. Verdadeira parábola mórbida de erotismo predatório, o relato revolve em torno da «história da morte e do amor da morte de Colette Saint-Jacques», recatada vendedora de perfumes, que «não sabendo como satisfazer o ansioso buraco crepuscular até às oito (...) começou a seguir funerais e a visitar os doentes no hospital. Mas exigia-lhes que fossem incuráveis» (ibid.: 28):

Mas o que lhe interessa é: quem morreu, em que circunstâncias, quem o chora, porquê; se deixou filhos, se a viúva recebe a pensão, as idades das crianças, quem pagará a renda; se, enfim, tudo está em ordem. A morte é a única perturbação irrecuperável, a fundamental subversão dos valores – a única que vale a pena –, «Agora já tanto faz», diz-lhe o irmão, e no encolher de ombros Colette compreende um sig-

⁸ Eduardo Prado Coelho identificou nestes contos uma «obsessão do duplo», traduzida numa imagística de geminação e especularidade, que os aproxima de diversos precedentes literários, pictóricos e cinematográficos: «Daí que este livro convoque a memória de todas as experiências em que o simulacro do plano duplo é sistematicamente reconduzido à obsessão de um plano único. Lembremos Carroll ou Henry James e a sua “imagem no tapete”. Recordemos os filmes de Jacques Rivette, por exemplo (de *Paris nous appartient* a *Merry-go-round*) ou a obra de M. C. Escher». Cf. Coelho, 1984: 104.

nificado de indignada resignação; vulnerável, ofendida, mas que não aceita «pensar a morte». No ofego de pormenores germina a ciência: que morrer é deixar o reino onde os valores valem e entrar na indiferença verdadeira. (ibid.: 30)

Ameaçado pela concorrência deste zeloso anjo da morte, Monsieur, «abutre custódio» (ibid.: 28), escrupuloso vigilante necrólatra de «cemitérios, hospitais, mortórios, reunindo casos e experimentações – um método de exorcismo –, assentindo e anotando», decide aniquilar Colette. Desenvolvendo-se como porfiado jogo persecutório, onde a única regra válida parece ser a da instável renegociação dos papéis de vítima e de vitimizador⁹, disseminando insistentes sugestões de vampirismo, o conto constitui um verdadeiro inventário dos tiques tópicos e formais da moda gótica. Assim, em Colette confluem os predicados indispensáveis a qualquer heroína gótica: o onirismo nostálgico-profético como lugar de manifestação de demónios íntimos, a notação diarística enquanto gesto de escrita confitente e catártico e o motivo da inumação em vida, coligado com o símbolo da casa-túmulo:

Já em cima da cama imagina que diferença fará viver num caixão ou num quarto como aquele. «Questão de espaço», e o que se pode dizer é apenas: que o espaço diminui. O tecto alto, húmido, baixa sobre o rosto, quase toca as mãos – e não se pode respirar fundo. É por isso que os mortos não respiram, pensa ela, «questão de espaço». (...)

«Um caixão também não tem janelas», só o naturalista se interessa legitimamente pelo que se passa debaixo do chão. Mas é lá que estão as raízes das pessoas, ramificados tentáculos até ao centro do mundo onde universalmente se entrelaçam. (ibid.: 41).

Uma homóloga representação do espaço asfixiante e concentracionário comparece em «Cocktail Molotov», relato breve de internato no feminino. O presídio doméstico é aqui revezado pelo bafio litúrgico do colégio interno católico que não constitui mais do que uma variante cénica isomorfa daquele em termos simbólico-funcionais:

As lajes do claustro são irregulares, há aí mortos sepultados por todo o lado; na igreja cantávamos a horário contrições, cercadas de grades e velas. A luz, nas igrejas, é tremenda. Um banho de água benta sufocante; o fumo sesgo das velas em carreiros negros, ansioso; o cheiro podre do pó a flutuar na luz. (ibid.: 79)

De entre as convenções do *Bildungsroman*, o conto de Luísa Costa Gomes retém a heroína problemática em demanda da identidade e a colisão entre os «ínvios maneirismos

⁹ Com efeito, também neste conto, é recuperada «the dialectic and reversibility of the pattern of flight and persecution, of the figures of victim and persecutor as known from the classical Gothic/fantastic novels like *Frankenstein* and *Dracula* (...)» Cf. Neumeier, 1996: 143.

da diferença» (ibid.: 75) de uma adolescente em crescimento e o *Diktat* opressivo de uma educação religiosa formatadora que produz «os zombies que hoje somos» (ibid.: 77):

(...) procurava uma coisa singular, onde pudesse estar inteira, e aceitar-me. Mas só considerava as coisas minhas, na medida em que me esquecia de onde tinham vindo. No diário glosa indefinidamente o tema – quero ser eu – e se já conhecia as vicissitudes da identidade, ainda não podia estar segura da sua ficção. (ibid.: 91)

O conto explora um regime de leitura alternante e o efeito de dilogia fundado na coexistência de dois eixos temporais e de duas modalidades apresentativas, em que um corresponde ao relato facticiamente simultâneo do internato juvenil vertido num «diário irregular, ao vagar dos humores (...)», redigido «entre a vontade da expansão e a faca do medo» (ibid.: 83), e outro à retrospecção adulta ulterior, ponderativa e analítica do internato juvenil. A experiência adolescente fracturante, transvazada nos registos complementares do diário e da narração autodiegética, é assim dada a ler em páginas contíguas, de modo que a duplicidade de versões gera um curioso efeito de bivocalidade contrapontística.

A retonalização gótica do subgénero insinua-se, por seu turno, na escarpelização sombria desse irresolúvel descaso entre um eu encarcerado, mas em íntima e luciferina sublevação, e a face veterotestamentária de um *Deus terribilis*, sinistro e castigador. Essa trajectória de descrença no «folclore infantil do cristianismo» (ibid.: 81) estatui a marcação diegética que baliza o registo da autobiografia formativa feminina: o difícil convívio com o corpo em metamorfose e a auto-imagem desqualificante, o esteio sólido da amizade cúmplice com Pimpinela, a atracção galvanizante por Olhos Azuis e a descoberta desajeitada do erotismo. Mas o maior sobressalto é constituído pelo desenlace inesperado, evocativo de uma palingenesia ritual: cumprindo o «desejo inefável de que algo acontecesse, apocalíptico, definitivo, e que a felicidade ou danação fossem, duma vez por todas» (ibid.: 83), ansiando por uma «catástrofe redentora», as duas amigas, instigadas por fantasias eróticas de aparatoso resgate, lançam um *cocktail molotov* e incendeiam um campo de trigo. O saldo pedagógico desta *Bildung* é, pois, mais que suspeito, e estamos já longe da moderada insubordinação da heroína gótica que redundava, invariavelmente, numa sociabilidade domesticada e acomodatória.

Em «Frankenstein Revisitado», a paródia à obra clássica de Mary Shelley traduz-se numa espécie de apêndice apócrifo à história acidentada da heroína Elizabeth Lavenza, consoante as versões a prima ou irmã adoptiva (e futura mulher) de Victor Frankenstein, que, na obra original, morrera na noite de núpcias em consequência da sanha vingativa do horrífico monstro engendrado pelo marido. A personagem dócil e benévola de Mary Shelley é, na ficção sobrepositiva de Luísa Costa Gomes, rendida por uma sócia que enuncia, com franca brutalidade, o inverosímil melodrama da sua existência sórdida:

A minha família era asquerosa, o pai alucinado, a mãe alcoólica, os irmãos, os dez, estropiados de irreversíveis taras; mas vivíamos felizes, já que alheios dos sonhos recíprocos e recíprocas aspirações. Na minha casa éramos todos ignorantes, o pai espancava-nos com ponderação e aplaudíamos depois quando minha mãe, que prezava a arte, trinava árias italianas de esmiuçado *staccato*. Ao domingo fazíamos as pazes para ver o *show* na televisão, porque era inocente, barato, e servia de pretexto ao apaziguar da nossa precisão de harmonia. (ibid.: 99)

Resvalando para o mais chocarreiro ilogismo, e nela se presentindo as manobras de divertida derisão da autora, a narrativa desta sucedânea abastardada de Elizabeth Frankenstein reproduz, com episódicas incursões no absurdo¹⁰, que ensombram a sua idoneidade narrativa, o itinerário das suas congéneres vitorianas, como Jane Eyre. À descrição desta mansão senhorial poderia justapor-se, por exemplo, a imponência arcaizante e fantasmática de Thornfield, não fora a corrosão paródica dos *clichés* góticos, que os eleva a um excesso de delirante implausibilidade, para a qual concorre também a estratégica rasura das referências toponímicas concretizantes:

E numa carregada manhã de chuva, em que miseravelmente tiritava pelos portais, esfarrapada e esfaimada, quis a Providência que me encontrasse o excelente barão de Y., que saía de casa dum conhecimento, na altura; e como na mansão senhorial havia grande necessidade dum infeliz para lustrar os egos do senhor barão e esposa, ficou resolvido que seria eu a pobre afortunada.

O grande palácio de Y. é um edifício grave, com as suas setenta e quatro janelas de ogiva perfeita, dezasseis torres e meia, pátios sombreados e lânguidas escadarias recamadas de vistoso líquen; hera trepa aos sólidos muros, jocosa da falaciosa simetria das araucárias. O esquisito interior abunda em tapeçarias, brocados, tectos lavrados, quadros de mestres celebrados, jarros estilizados, naperons bordados, animais engalanados; porcelanas finas em escaparates e outros bons recantos.

Tempos risonhos!

Mas que de nuvens negras se avolumam no céu tempestuoso! Presságios! (ibid.: 101-102)

Do romance de Mary Shelley é ainda decalcada a figura de Henri Clerval, que de amigo íntimo de Victor Frankenstein é profundo conhecedor de línguas clássicas e orien-

¹⁰ Este automatismo quase surrealizante que parece reger o débito narrativo de Elizabeth não é funcionalmente diferente do discurso fragmentado e intercambiante reproduzido pelas mulheres em cena na peça *Nunca nada de ninguém*. Em ambos os casos, trata-se de exercícios de ventriloquismo e de fantochização, indiciando o esvaziamento ontológico das personagens que enunciam uma voz que lhes não pertence ou que lhes foi historicamente sonogada. Sobre a peça de Luísa Costa Gomes, vd. o interessante ensaio de Vanessa Pereira, 2007: 59-61.

tais passa a professor de Grego e amante de Elizabeth de quem aquela vem, acidentalmente, a ficar grávida. Ora, a perspectiva de uma maternidade forçada faz deflagrar o delírio onírico e, em bom ensinamento gótico, solta «os delambidos monstros do inconsciente» (ibid.: 104):

Nessa noite tremenda, aconteceu ter um pesadelo de dilatadas consequências.

Estava deitada, sem poder dormir; o quarto era-me desconhecido, imagino que se tratasse dum hospital subterrâneo, totalmente branco; de quando em vez projectavam-se nas paredes sombras furtivas; era já noite alta; a chuva tamborilava lugubrememente contra os vidros, e a vela estava quase consumida – quando, de súbito, se aproxima uma sombra encapuzada, trazendo nos braços uma criança que depõe a meu lado – e vi, ao bruxulear da meio-extinta luz, o vagaroso amarelo olho da criatura abrir; respirava com dificuldade e um convulsivo ímpeto agitava os seus membros.

Fui tomada de horror indescritível.

Incapaz de suportar a visão do ser que criara, precipitei-me para fora do quarto e percorri, ofegante, corredores sinuosos e túneis intermináveis, irremediavelmente terminados por portas fechadas e alçapões; vozes perseguiam-me obnóxias, as suas mãos visgosas acolchetavam-me as vestes, pedindo-me que voltasse; ressoavam os uivos plangentes da criatura abandonada, faziam-me sufocar. Estou de novo no quarto e aproximo-me, febricitante, da cama. Ainda aí dorme a criança. Quero fugir, mas todas as portas foram firmemente cerradas. (ibid.: 104)

A Criatura não é, no conto de Luísa Costa Gomes, o patético *patchwork* de cadáveres que emerge, cambaleante, do teatro anatómico de Victor Frankenstein; é, no que parece uma reminiscência, não sei se intencional, de *Rosemary's Baby*, de Ira Levin (1967), a monstruosa criança indesejada em imparável gestação. O expressionismo gráfico deste pesadelo constitui, pois, o sintoma traumático de uma arraigada repulsa da maternidade¹¹. Comentando o lastro de matrofobia no romance gótico inglês (entendida duplamente como medo da mãe e medo de vir a tornar-se mãe), salienta Carol

¹¹ Cf. «Tinha medo do filho que estava para vir, do seu corpo pequeno e enrolado; endurecia e preparava-me para a sugação parasita – do meu peito, do meu coração; ficava a ouvi-lo respirar no meu sangue, privando-me dos ritmos compassados e das regulares pulsações. Tinha também medos prosaicos, como o de morrer. A cabecinha meio-saída, entalada de través na boca do útero, a exaustão, a falta de sangue, a febre, a infecção, as dores, a falta de ar; os ossos a estalarem, a carne rasgada, o selvagem abusar da minha integridade» (Gomes, 1995: 105). Análoga angústia da maternidade é verberada, com violência quase abjeccionista e em clara intersecção com o motivo da metamorfose fantástica, pela décima quinta mulher em cena, na peça *Nunca nada de ninguém*: «Décima Quinta (em pé, apoiada ao espaldar da cama) ... Eu cá pensava que me estava a transformar num lobisomem (olhando para as mãos) com os ossos todos a deformarem... e senti aqui as ancas a abrir... e estava a tornar-me noutra coisa qualquer... num animal... uma loba, uma coisa assim... lembro-me de dar uns gritos... nem uivos, eram uma espécie de vagidos, uns sons como fazem... Não sei... as vacas, talvez (imita o "um")... um barulho pré-histórico,

Margaret Davison que «trauma in the Female Gothic, from the eighteenth century to the present-day, involves indirect or direct encounters with the mother as a terrorist» (Davison, 2007: 34). E a mãe é, no caso vertente, terrorista em sentido próprio – «Empreenderei recuperação da megera (...). Serei a nova bruxa» (Gomes, 1995: 106) –, acabando por esmagar o crânio de Henri, é certo que ao abrigo da atenuante de tê-lo tomado enganadoramente por um agressor. Clonado o monstro (e quem é aqui o verdadeiro monstro? A criança? A mãe?), fracturada a sua identidade, torna-se difícil etiquetá-lo.

Já longe – cronológica e expressivamente – do «gótico programático» de *Treze Contos de Sobressalto*, o cenário doméstico como território adverso e lugar de irrupção do maligno ressurgue num conto justamente intitulado «Casa Assombrada», de *Setembro e outros contos*. Em declinação contemporânea e metropolitana, o *genius loci* da morada gótica transmuda-se na fachada esquelética de um «sórdido apartamento» (Gomes, 2007: 49), situado numa zona degradada da capital, que a narradora partilha com personagens bizarras: um palhaço boliviano, um violoncelista e um aspirante a pintor. Num exercício de arqueologia autobiográfica, desenvolvido à distância de duas décadas, a protagonista, autora de contos, num intencional enlace de vida e escrita, regressa a essa paisagem de deprimida decadência urbana e de ominosa sobrenaturalidade:

Lembro-me do pressentimento que me tomou logo à porta da rua, ao pé das escadas que recolhiam os cheiros dos cozinhados e dos lixos dos vários andares. E a palavra que me ocorreu à janela do meu futuro quarto que dava para as traseiras era tão pobre, tão desoladora, que não me atrevi a dizê-la. Se alguma vez tivesse ouvido os meus pressentimentos, teria abandonado logo a casa. Assim, fiquei.

Por baixo, havia uma garagem que estava aberta vinte e quatro horas. Atendia sobretudo táxis, e se havia que bater chapa às três da manhã, era o que se fazia. Tenho a sensação de nunca ter visto o sol enquanto ali vivi. Do ar cinzento, fuliginoso, de traseiras encardidas, fechadas em quadrado sobre pátios sujos (...), lembro-me apenas do eco dos trabalhos da oficina e de um insólito pintor de paredes fadista, contratado pelo administrador do prédio para realizar o impossível, e que usava essa caixa de ressonância para se ouvir melhor. Eu tentava escrever à tarde, acompanhada pelos choradinhos do pintor e o martelar constante do bate-chapas. E noite adiantada, ouvia muitas vezes arrastar móveis no andar de cima, que não existia. (ibid.: 50)

No prefácio que escreveu para esta colectânea, Eduardo Lourenço detém-se neste conto, referindo o seu início «quase naturalista» e inscrevendo-o na «linhagem de Maupassant» (Lourenço, 2007: 11). Algumas coincidências no plano da intriga deixam,

muito pouco civilizado». Cf. Gomes, 1991: 115. Na recensão à peça, Ana Luísa Amaral salienta a semelhança entre este monólogo e o poema «Three Women», de Sylvia Plath. Cf. Amaral, 1995: 258.

por outro lado, adivinhar a presença latente de um outro subtexto, o romance *Rebecca*, de Daphne du Maurier. Como Mandereley, assombrada pelo espectro da primeira mulher morta, a casa é também aqui um «cemitério vivo» (ibid.: 11), o relicário macabro das memórias trágicas e dos vestígios involuntários indelevelmente inscritos pelos inquilinos anteriores e, portanto, já não mero ambiente, mas sobretudo agente. O pesadume aziago do desastre impende como uma maldição sobre os novos habitantes:

A Cláudia saía de casa para um fim-de-semana em Espanha e morrera num acidente de automóvel. O marido e o filho abandonaram a casa pouco depois e quiseram alugá-la. Quando foi a minha vez de entrar, ainda havia livros dela nas estantes, fotografias com o marido e com o filho e champôs na casa de banho. Cláudia também escrevia e penso que chegou a publicar um livro de poesia. Na mesa-de-cabeceira estava só um caderno pequeno, manuscrito, que não tive curiosidade de ler. E a um canto uma arca de couro que não tive curiosidade de abrir. O telefone tocava muito à procura dela. E eu tinha de dizer que ela morrera, e ouvir a estupefacção ou o choro repentino de quem ligava. (ibid.: 50)

Contudo, numa espécie de *misreading* psicologista do paradigma genológico da história de fantasmas, o conto não tardará a dele discrepar, diluindo-o numa improvável trama semipolicial e semidetectivesca e passando a obedecer a uma lógica de pura inconsequência diegética. Com efeito, procedendo à mescla de desconcertados e desconcertantes ingredientes ficcionais, nunca o narrador naturaliza convincentemente a sua comparência esdrúxula na narrativa. Por isso, a iminente «catástrofe por osmose, por mera pressão do lugar» (ibid.: 51) não será, neste caso, detonada pela previsível ingerência de uma alma penada ou de um espírito, como o que aparece, por exemplo, no conto «Vida eterna», de *Império do Amor*. Em rasteira versão batética, é agora a incompetente intrusão de um chantagista, que confunde a identidade dos novos inquilinos com a do hóspede anterior, que funcionará como móbil da expansão inverosímil do enredo que integra um dilatado parêntesis analéptico, com liames frouxos ao fio diegético principal, sobre um misterioso capitão italiano pertencente à brigada de combate ao terrorismo vermelho dos *carabinieri*. Um sonho transtornante da protagonista, cujo insondável sentido a coloca numa infrene procura de explicação, acaba por degradar, sem remédio, a sua relação com os excêntricos habitantes da casa assombrada. Contrariamente à transparência significativa do onirismo compensador das heroínas góticas, o sonho da narradora não é, nem para ela nem para o leitor, epifania de auto-revelação ou chave decifradora e a sua interpretação inconclusiva deixa todas as hipóteses de sentido em aberto: «Hoje parece-me que o sonho que me assombrou não foi nem adivinhação do futuro, nem sintoma do passado, nem sinal dos céus, mas a vida em si mesma que me visitou naquela noite» (ibid.: 66).

Mas as casas pardas dos contos de Luísa Costa Gomes podem ainda abrigar, no silêncio cúmplice das suas fachadas, o mais atroz horror doméstico e conjugal. Em contos como «Felicidade», de *Setembro e outros contos*, ou «Esperança», de *Império do Amor* – e leia-se a antífrase dos títulos como nota de desencantada ironia relativamente ao proverbial eudemonismo da pastoral familiar –, a penumbra gótica dissipa-se para se iluminar, com desapassionado descomprometimento, as coreografadas solidões dos seus habitantes e a inspecção clínica da sua dor. Na nova casa gótica, ainda *huis clos* sufocante, deambulam outros fantasmas – os da loucura e do desamparo, da incomunicação ou da doença –, mas estes, na sua esquivia abúlica, não apontam nenhum caminho salvífico nem nenhuma esperança de redenção. E a esta *quotidianização* do fantasma, a este horror estagnado e em surdina, podemos talvez chamar o trágico contemporâneo. O magistral conto intitulado «Esperança» dele constitui uma modelar tradução. O narrador é um rapaz pré-adolescente que, em conjunto com a figura esbatida do pai, tem à sua guarda uma mãe louca e suicidária, cabendo-lhe evitar a sua fuga. A *madwoman in the attic*, de *Jane Eyre*, desceu do sótão e converte em intolerável inferno o quotidiano de uma criança que, verdadeiramente, nunca o chegará a ser. A cela gótica é agora quarto de hospício:

A casa era rodeada por uma cerca de tábua e arame de que o meu pai se orgulhava. Dizia que a tinha feito com as suas próprias mãos e mostrava as mãos. Eu fingia apreciar a cerca, mas realmente era uma cerca feia como outra qualquer. Ela entrou na casa térrea, fria, caiada de novo e ainda assim escura e o meu pai levou-a pela mão até ao quarto. Tinha posto grades na janela e um postigo na porta. Diante da janela levantava-se a parede de cimento da casa das alfaias e a minha mãe começou a chorar e disse:

– Que lindo, que grande calma. (Gomes, 2001: 72)

Num impulso irreprimível, o rapaz não regressa um dia a casa e desleixa, premeditadamente, a custódia da mãe, dando-lhe o tempo necessário para se evadir. O epílogo acompanha o sinuoso discurso íntimo da consciência do carcereiro em falta:

Por essa altura levantou-se no céu a lua cheia. A poeira assentou, era tudo claro. Soube que a minha mãe já não estava em casa. Decidi, mesmo assim, dar-lhe um pouco mais de tempo. Mais uma hora, para ela se poder afastar. Ela não ia com pressa, esperava que eu aparecesse a qualquer momento, por isso parava na estrada, fingia que perdia a camioneta, andava outro tanto, ficava esquecida a olhar para trás. Deixei-me estar deitado, na sombra dos girassóis que me desenhavam formas na barrega, no cheiro que eu não sabia o que me fazia lembrar. A pouco e pouco comecei a ouvir a voz da minha mãe e a cheirar o seu cabelo, como fazia quando ainda andava no colo. Pegava-lhe no cabelo, com cuidado, levava-o à boca e ao nariz, esfregava-o

na cara. Quando ainda não me podia lembrar de nada, ela pegava-me ao colo, ficava quieta, apertava-me ao peito. Foi isso que ela plantou dentro de mim. A estúpida hidra da esperança. (ibid.: 78-79)

Esta «estúpida hidra da esperança», uma esperança infecunda e fraudulenta, que, como as monstruosas cabeças do animal fantástico, se renova desrazoadamente podia bem ser o emblema deste novo gótico transplantado, como bem viu Eduardo Lourenço, para um mundo «ainda em gestação, pós-freudiano e pós-modernista, um mundo já fora de si mesmo em que tudo é duplo e nessa duplicidade os nossos fantasmas conduzem o baile» (Lourenço, 2007: 10). O que estes contos nos dizem é que, nesse mundo, desabitado e inabitável, ainda existem, paradoxalmente, casas. E é preciso saber, como no poema de Luiza Neto Jorge, escutar a sua «voz de telhas inclinadas».

Bibliografia

- AMARAL, Ana Luísa (Janeiro de 1995). «Recensão a *Nunca nada de ninguém* de Luísa Costa Gomes». *Colóquio/Letras* 135-136, 257-258.
- BACHELARD, Gaston (1998). *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- BESSE, Maria Graciete (Janeiro de 1997). «*O Pequeno Mundo* de Luísa Costa Gomes. Uma Poética da Relação. Sobre um romance epistolar». *Colóquio/Letras* 143-144, 87-98.
- CLERY, E. J. (2004). *Women's Gothic. From Clara Reeve to Mary Shelley*. Horndon: Northcote House Publishers.
- COELHO, Eduardo Prado (1984). «O devir-feminino do segredo». In *A mecânica dos fluidos. Literatura, cinema, teoria*. Lisboa: IN-CM, 101-107.
- CORREIA, Hélia (2001). «The Golden Impossibility». In LAGUNA, Asela Rodriguez de (ed.). *Global Impact of the Portuguese Language*. New Brunswick-London: Transaction Publishers, 17-26.
- DAVISON, Carol Margaret (2004). «Haunted House/Haunted Heroine: Female Gothic Closets in "The Yellow Wallpaper"». *Women's Studies* 33, 47-75.
- (2007). «"There's No Place Like Home?" Nostalgia, Perversion, and Trauma in the Female Gothic». In *Nostalgia or Perversion? Gothic Rewriting from the Eighteenth Century until the Present Day*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 26-43.
- DELAMOTTE, Eugene C. (1990). *Perils of the Night. A Feminist Study of Nineteenth-Century Gothic*. Oxford: Oxford University Press.
- DIOGO, Américo António Lindeza (Julho de 1998). «Um romance críptico». *Colóquio-Letras* 149/150, 399-405.
- DRYDEN, Linda (2003). *The Modern Gothic and Literary Doubles. Stevenson, Wilde and Wells*. London: Palgrave Macmillan.

- DUNN, Jennifer E. (2007). «Gothic's Double Gesture: Nostalgia, Perversion, and Repetition in Gothic Rewritings». In *Nostalgia or Perversion? Gothic Rewriting from the Eighteenth Century until the Present Day*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 12-25.
- GOMES, Luísa Costa (1995). *Treze Contos de Sobressalto*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- (1984). *O Gémeo Diferente*. Lisboa: Difel.
- (1991). *Nunca nada de ninguém*. Lisboa: Cotovia.
- (1997). *Contos outra vez*. Lisboa: Cotovia.
- (2001). *Império do Amor*. Lisboa: Tinta Permanente.
- (2007). *Setembro e outros contos*. Lisboa: Dom Quixote.
- GUEDES, Tereza Moura (Janeiro de 1991). «A paródia em *O Pequeno Mundo* de Luísa Costa Gomes». *Colóquio/Letras* 119, 201-206.
- HOEVELER, Diane Long (1998). *Gothic Feminism. The Professionalization of Gender from Charlotte Smith to the Brontës*. University Park-Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- LEITE, Lourenço (Setembro de 1997). «Da estranheza ao cuidado, uma questão de tempo: com Freud e Heidegger uma trajetória na temporalidade dos afetos». *Ideação* 1, 27-37.
- LOURENÇO, Eduardo (2007). «Prefácio. Idos de Setembro». In *Setembro e outros contos*. Lisboa: Dom Quixote, 9-13.
- MARTINS, Manuel Frias (Maio de 1986). «Recensão a *O Gémeo Diferente* de Luísa Costa Gomes». *Colóquio/Letras* 91, 106.
- MENEGALDO, Giles, «Gothic convention and modernity in John Ramsay Campbell's short fiction». In *Modern Gothic. A Reader*. Manchester: Manchester University Press, 188-197.
- MULVEY-ROBERTS, Marie (ed.) (1998). *The Handbook to Gothic Literature*. London: Macmillan Press.
- NEUMEIER, Beate (1996). «Postmodern Gothic: desire and reality in Angela Carter's writing». In *Modern Gothic. A Reader*. Manchester: Manchester University Press, 141-151.
- PEREIRA, Maria Eduarda Vassallo (Spring 1999). «Recensão a Luísa Costa Gomes. *Educação para a Tristeza*». *Portuguese Literary & Cultural Studies* 2, 194-199.
- PEREIRA, Vanessa Silva (2007). «As mulheres (in)visíveis de Luísa Costa Gomes». *Sinais de cena* 7, 59-61.
- REAL, Miguel (2001). *Geração de 90. Romance e Sociedade no Portugal Contemporâneo*. Porto: Campo das Letras.
- RONNEBURG, David (2003). *The house as Gothic element in Anglo-American fiction (18th-20th century)*. Universität Leipzig: Institut für Anglistik.
- SAGE, Victor, SMITH, Allan Lloyd (1996). «Introduction». In *Modern Gothic. A Reader*. Manchester: Manchester University Press, 1-5.

- SMITH, Allan Lloyd (1996). «Postmodernism/Gothicism». In *Modern Gothic. A Reader*. Manchester: Manchester University Press, 6-19.
- VAN ELFEREN, Isabella (2007). «Introduction: Nostalgia and Perversion in Gothic Rewriting». In *Nostalgia or Perversion? Gothic Rewriting from the Eighteenth Century until the Present Day*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 1-10.

Resumo: Neste artigo, examina-se a comparência insistente da cenografia da casa assombrada em alguns contos de Luísa Costa Gomes, articulando-a com uma retoma revisionista da tradição gótica e com os temas nucleares a ela convencionalmente agregados: a digressão fantástica, o estranhamento fóbico, o horror doméstico, o desejo e a morte.

Abstract: In this article we seek to account for the recurrence of the literary motif of the haunted house in selected short stories by Luísa Costa Gomes, by connecting it with a revisionist thematization of the Gothic tradition and with the key motifs it conventionally encompasses: fantastic digression, phobic estrangement, domestic horror, desire and death.