

Amorteamo, locus horribilis e a tropicalização do gótico na TV brasileira

Amorteamo”, locus horribilis, and the Tropical Gothic on Brazilian TV

Anderson Lopes da Silva

Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (PPGCOM ECA USP). Pesquisador do NEFICS (Núcleo de Estudos em Ficção Seriada e Audiovisualidades), vinculado à UFPR/CNPq, e do GELiDis (Grupo de Pesquisa Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação), vinculado à ECA USP/CNPq.

Submetido em 19 de Junho de 2020

Aceito em 11 de Outubro de 2020

RESUMO

Este trabalho propõe discutir como o gótico, ao adentrar o terreno das produções culturais-midiáticas brasileiras, passa por um processo de tropicalização. De maneira específica, o gótico tropical é lido aqui na esfera da ficção seriada televisiva em suas lógicas de criação estética no mundo fictivo. Nesse sentido, são trazidas à discussão as produções de sentido da minissérie *Amorteamo* (2015) como forma de materialização estilística do processo de tropicalização gótica. Logo, como recorte empírico, são apresentados momentos pontuais da trama (da construção das personagens principais às sequências cênicas centrais) que exemplificam a tropicalização a partir da chamada tríade gótica. Isto é, representações que perpassam o *locus horribilis*, os fantasmas do passado e as personagens monstruosas.

PALAVRAS-CHAVE: *Gótico; fantástico; estudos televisivos; ficção seriada; tropicalização.*

Dossiê **Crise, Feminismo e Comunicação** – <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 23, n. 3, 2020

DOI: 10.29146/eco-pos.v23i3.27525

ABSTRACT

This paper proposes to discuss how the Gothic goes through a process of tropicalization within the terrain of Brazilian cultural and media productions. Precisely, Tropical Gothic is read here in the domain of serial television fiction (with its logic of aesthetic creation and fictional codes). Thereby, the productions of meanings in the miniseries Amorteamo (2015) are brought to the discussion as a form of stylistic materialization of the gothical tropicalization process. Therefore, as an empirical illustration, specific moments of this TV miniseries are presented (from the central characters to the main scenes) that exemplify tropicalization from the so-called Gothic triad, that is, representations that permeate the locus horribilis, the ghosts from the past and the monstrous characters.

KEYWORDS: *Gothic; fantastic; television studies; serial fiction; tropicalization.*

RESUMEN

Este trabajo propone discutir cómo el gótico, al ingresar al terreno de las producciones culturales y mediáticas brasileñas, atraviesa un proceso de tropicalización. Específicamente, el gótico tropical se lee aquí en el ámbito de la ficción televisiva en su lógica de creación estética en el mundo ficticio. En este sentido, las producciones de sentido en la miniserie Amorteamo (2015) se traen a la discusión como una forma de materialización estilística del proceso de tropicalización gótica. Por lo tanto, por medio de una selección empírica, se presentan momentos específicos de la trama (desde la construcción de los personajes principales hasta las secuencias escénicas centrales) que ejemplifican, en resumen, la tropicalización basada en la llamada tríada gótica, o sea: representaciones que atraviesan el locus horribilis, los fantasmas de lo pasado y los monstruosos personajes.

PALABRAS CLAVE: *Gótico; fantástico; estudios televisivos; ficción televisiva; tropicalización.*

Introdução

Imaginar narrativas góticas à parte dos grandes castelos medievais ingleses ou mesmo longe de bosques escuros e frios localizados no hemisfério norte é uma atividade, à primeira vista, um pouco difícil. Quase todo o imaginário gótico parece estar vinculado aos ambientes soturnos, evocado de um sonoro ranger de portas,

permeado de ecos sombrios e assombrado por figuras arrepiantes. Por que, então, torna-se pouco usual pensar todo esse imaginário à margem de uma localização que não seja geograficamente pensada em países europeus ou americanos? Ou em termos mais práticos: é possível pensar em narrativas góticas deslocadas desses espaços para reinseri-las em ambientações tropicais que, em tese, são tidas como “naturalmente” coloridas, vivas e alegres?

Na esteira desse questionamento, o intuito do artigo é pensar o processo de tropicalização do gótico. Isto é, as ressignificações estéticas e estilísticas pelas quais o gótico passa ao adentrar o terreno de produções culturais-midiáticas latino-americanas e, especificamente, brasileiras. Assim, trazendo como exemplificação a minissérie fantástica *Amorteamo*, produzida e exibida em 2015 na Rede Globo, pontua-se nessa discussão como o gótico tropicalizado se dá a ver na tessitura audiovisual da obra. Seja por meio da materialidade verbo-visual presente nas principais personagens da minissérie, seja por meio da complexidade de relações diegéticas de determinadas sequências cênicas da obra, a questão principal desse trabalho é evidenciar como a tropicalização gótica é lida aqui, no recorte proposto, na esfera da ficção televisiva brasileira.

Por tropicalização do gótico estamos a falar de um processo de ressignificação do gótico e não apenas de uma releitura de acomodação, de um translado de motivos góticos do Norte Global ao Sul Global. Em outros termos, diferentemente de uma simples aclimatação (que reduziria o processo de tropicalização do gótico a um mero ajustamento sem maior complexidade, que ignoraria mesmo a riqueza de produções autóctones como um modo de proposição estética outra), a tropicalização é vista pela ótica da transformação, do deslocamento, do desajuste (Eljaiiek-Rodríguez, 2017). Dessa forma, tropicalizar o gótico é também vislumbrar a inclusão de influências diversas e conflitantes, mas, ao mesmo tempo, é entender tal proposta como oposta a uma mera periodização, estilização, estetização vazia de sentido e aplicação. À parte de um discurso de

simplificação, a tropicalização gótica lida com um discurso autor reflexivo e meta ficcional no qual, de acordo com Edwards e Vasconcelos (2016), ainda que o gótico se adapte a uma nova realidade geográfica, não se trata tão somente de uma releitura gótica feita nos trópicos: experiencia-se, ao contrário, um processo de apropriação, problematização, modificação e, só depois, um reencaixe. Ou seja: quando aqui se fala de tropicalização de gótico, distanciamo-nos de uma visão baseada em um mero encaixe de transferência fortuita ou apenas de uma “gotificação” da paisagem tropical.

Por conseguinte, a estrutura argumentativa deste artigo divide-se em quatro partes: 1) uma discussão introdutória que apresenta os vínculos entre o fantástico e o gótico (em outros pontos, com o objetivo de pensar, nos momentos posteriores de análise, as zonas de contato fantásticas e góticas que perpassam a obra *Amorteamo*); 2) uma revisão da cosmovisão gótica em suas relações com o excesso desde o século XVIII, aliada aos processos de tropicalização gótica na contemporaneidade; 3) uma apresentação da tríade gótica (a saber: *locus horribilis*, fantasmas do passado e personagens monstruosas) como forma possível de identificar a tropicalização na minissérie em questão; e, finalmente, 4) um exercício de análise que apresenta o gótico tropical em *Amorteamo*, neste recorte, por meio de um aprofundamento específico dos muitos *loci horribiles* presentes na trama.

1. Zonas de contato entre o gótico e o fantástico

A noção maleável de um fantástico modal, tal qual Ceserani (2006) apresenta, produz possibilidades muito fortes de um contágio mútuo entre o universo fantástico e o universo gótico (localizados sob a lógica das poéticas do

insólito¹). A leitura do fantástico enquanto modalização pressupõe uma sistematização de procedimentos formais e procedimentos temáticos. Assim, em sua obra, o autor afirma que:

[...] o fantástico surge de preferência considerado não como gênero, mas como um “modo” literário, que teve raízes históricas precisas e se situou historicamente em alguns gêneros e subgêneros, mas que pôde ser utilizado – e continua a ser, com maior ou menor evidência e capacidade criativa – em obras pertencentes a gêneros muito diversos (Cesarani, 2006, p. 12).

Tal correlação de encontros é potente a ponto de, não deixando de lado as especificidades, ainda assim conseguir postular zonas de contato entre o fantástico e o gótico mais do que propriamente apresentar uma distinção preciosista entre ambos os universos. Desse modo, é válido lembrar que o fantástico nasce a partir do romance gótico, como apontam Cornwell (1990) e Roas (2001), e a partir dessa relação de convívio é perceptível que ambos os universos compartilham pontos em comum. Tais encontros se dão pelo envolvimento do leitor (a partir do terror, suspense ou tetricidade), seja pela abordagem de temas como os mortos, a noite, o assombroso, a loucura etc., como sinaliza Ceserani (2006) ao falar dos procedimentos formais e dos sistemas recorrentes de tematização e Botting (1995) e França (2017) ao apontarem o gótico como escritura do excesso permeado por uma tríade gótica. Além disso, a preocupação com a transgressão, a ambiguidade e o excesso tidos como elementos fomentadores do efeito

¹ García, Michelli e Pinto (2008) propõem uma leitura macro-genérica do que eles intitulam como poéticas do insólito. Ou seja, a reunião de estudos investigativos a partir da congregação de normas, efeitos, imaginários, componentes teóricos e, inclusive, de questionamentos das convenções de textos congregados sob um conjunto de aspectos que podem ser classificados como próximos ou distantes a um núcleo central (no caso, o caráter insólito) a depender das referências de um contexto cultural e da rigidez de operacionalização dessas categorizações. Pesquisadores de diferentes épocas e contextos culturais distintos do Brasil, como as autoras Aridjis (2005) e Sánchez Garay e Garza González (2018), também têm demonstrado o interesse em perceber como as poéticas do insólito se materializam por meio de ocorrências tão diversas e relacionadas como os elementos mágicos, fantásticos, góticos, monstruosos e metaficcionalis presentes na artes, literatura e outras formas culturais.

fantástico/efeito gótico mantém-se igualmente distribuída nessas duas possibilidades estéticas de evidenciação do insólito.

De acordo com Furtado (1987, p. 141), o desenvolvimento do romance gótico corresponderia, com muita proximidade, a uma espécie de “proto-história” do gênero fantástico². Um dos exemplos dados pelo autor português como modo de apresentar essa “proto-história” é a obra clássica *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, que demonstra, segundo Furtado (1987), uma vinculação entre “traços gerais do romance gótico” acoplados a “elementos embrionários do fantástico” nas representações fluídas entre a vilania gótica e o monstro fantástico (criatura que é, ao mesmo tempo, também um produto da racionalidade científica usada de maneira eticamente questionável) como protocolos narrativos que transitam, ambigualmente, pelo efeito do fantástico-gótico. O excesso, acima de tudo, é destacado por Gama-Khalil (2017) como o elemento mais forte nas gradações conceituais que interligam o fantástico ao gótico. A autora explicita, assim, que a zona de contato entre os dois universos ocorre pelo fenômeno que chama de “exageração” como sendo o sustentador estrutural/estruturante do efeito de sentido fundamental do fantástico e do gótico. Isto é, “a revelação de um mundo em que as coisas são desveladas para além de sua aparência” (Gama-Khalil, 2017, p. 186).

Ademais, outras experiências de investigação acerca das zonas de contato entre o fantástico e o gótico (como as demonstradas por pesquisadores como Brunella Calbi, Claudia Corti, Neil Cornwell, Francesca Billiani, Gigliola Sulis, Matthew Gibson, Monica Germana e Flavio Garcia) fortalecem a perspectiva de se buscar nas práticas e processos de circulação de sentidos as maneiras pelas quais

² Além de Furtado (1987), a obra de Roas (2001, p. 22) também explicita que a primeira manifestação literária do gênero fantástico pode ser vista na novela gótica inglesa intitulada *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole. Ou seja, os laços que unem as cosmovisões fantásticas e góticas pelas poéticas do insólito se mostram visíveis de maneira histórica.

as formas, os discursos e as narrativas orbitam, em regime de similaridade, ao redor das tramas fantástico-góticas. Sob esse ponto de vista:

[...] a história da literatura gótica encontra-se atrelada inextricavelmente à história da literatura fantástica, pois o mundo soturno e inquietante do gótico é o espaço ideal para a encenação de narrativas em que algum elemento fantástico, sobrenatural ou meta-empírico irrompe (Gama-Khalil, 2017, p. 186).

Todavia, os autores citados (com exceções pontuais) delimitam-se a evidenciar os pontos de tensão entre as cosmovisões do fantástico e do gótico a partir da produção ficcional em espaços como Itália, Rússia, Escócia, Portugal e França, entre outros locais do Norte Global. No entanto, não ampliam o olhar investigativo para outras espacialidades à parte de tal centralidade tradicional e hegemônica de representações do insólito. Nesse sentido, a discussão que se segue tem por finalidade adentrar pelo universo da cosmovisão gótica partir das poéticas do excesso localizando-as sob uma ótica que privilegia a América Latina. Isto é, uma leitura do gótico pelo viés singular da tropicalização.

2. Cosmovisão gótica, excesso e tropicalização

Pensar sobre a cosmovisão gótica é refletir sobre o elemento fundante que a constrói: o excesso. Schlaeger (2000, p. 6, tradução nossa³) relembra como, durante o século XVIII, o romance gótico pode ser lido como o exemplo máximo do que o autor chama de “paradigma de um cenário do excesso”. Essa constatação é reforçada por Botting (1995, p. 1) a partir da seguinte afirmação: “Gótico significa uma escrita de excesso”. Se o olhar, por sua vez, se dirigir simultaneamente ao campo televisivo e ao gótico, como o faz Wheatley (2006), sem escapatória, mais uma vez o excesso aparece como o elemento de base na construção das narrativas.

³Todas as citações diretas extraídas de obras estrangeiras foram traduzidas livremente pelo autor.

A cosmovisão gótica demonstra, desde o seu aparecimento no século XVIII, o excesso como contestação da racionalidade, moralidade e sacralidade. Assim, percebe-se que:

O gótico condensa as muitas ameaças percebidas a esses valores, ameaças associadas a forças sobrenaturais e naturais, excessos e ilusões imaginativas, mal religioso e humano, transgressão social, desintegração mental e corrupção espiritual. Se não um termo puramente negativo, a escrita gótica permanece fascinada por objetos e práticas construídas como negativas, irracionais, imorais e fantásticas (Botting, 1995, p. 1).

O interessante é perceber como o processo de dessacralização e perda da ordem moral, por um pensamento correlato trazido por Botting (1995), demonstra que, mesmo passados tantos anos, o gótico continua a se reinventar no mundo secular, mas não coloca à margem o excesso e suas manifestações presentes desde sua origem até os séculos XX e XXI⁴.

Assim, nas representações góticas de ontem e de hoje, faz-se necessário perceber como essas narrativas criticamente leem o social e o cultural pelas lentes do excesso (Stevens, 2000). Em outros termos, é dizer que a dramatização gótica coloca em pauta as contradições, as complexidades e os valores da sociedade por meio, por exemplo, das figuras monstruosas e imorais. Algo que Botting (2008, p. 50-51) classifica como “figuras do excesso” capazes de questionar (perturbar, provocar e ameaçar) as estruturas simbólicas e sociais. “Os excessos góticos, o fascínio pela transgressão e a ansiedade por limites e fronteiras culturais, no

⁴ É válido ainda ressaltar que, em termos de formação sociocultural, o contexto latino-americano é também permeado por bases melodramáticas que tratam de uma ordem moral de nossas sociedades, de modos específicos de ler/entender o mundo cultural e que, historicamente, se materializam em produções marcadas pelo excesso, algo intrínseco à estrutura do melodrama e à sua condição de intermedialidade (Herlinghaus, 2002; Martín-Barbero, 2009). Pensar a emergência da tropicalização do gótico é também acionar as marcas melodramáticas presentes na tessitura da ficção televisão brasileira. Logo, ao falar de temas considerados desconfortáveis, polêmicos ou tabus, tanto o gótico tropicalizado, quanto o melodrama latino-americano, compartilham das peculiares e complexas “lentes do excesso” em suas formas estruturais-estruturantes de representação.

entanto, continuam a produzir emoções e significados ambivalentes em seus contos de escuridão, desejo e poder”, destaca Botting (1995, p. 1). Assim, na leitura gótica, a estética do excesso é construída por um viés que privilegia seu caráter ontológico qualitativo. Dito de outro modo, estamos a falar de excesso gótico como uma complexidade estética (de temas, recorrências, motivos, estilos, formas e construções discursivas e narrativas) que oblitera o entendimento do termo como uma simplificação sinonímica e referencial de excesso como uma suposta desmedida quantitativa.

Outro ponto importante de se compreender ao falar da cosmovisão gótica é pensar na imaginação transgressora que a rodeia como um elemento que transita, em movimento de dupla via, pelas noções de excesso e limite durante o processo de construção das produções de sentido (Graham, 1989; Punter e Byron, 2004; Tibbetts, 2011; Punter, 2012; Alliata, 2017). Tais “imperativos transgressivos” (excessivos) da imaginação gótica podem ser exemplificados como a resistência à imposição (limítrofe) de determinados “papéis sociais, políticos e de gênero dentro das convenções de nossa ciência e cultura”, como afirma Tibbetts (2011, p. 5). Logo, no contexto de uma imaginação gótica transgressiva que tem nas produções vistas como esteticamente excessivas o ferramental necessário para recriar as fronteiras entre possível e o impossível, Botting (1995, p. 4) afirma que: “Transgredindo os limites da realidade e da possibilidade, elas [narrativas góticas] também desafiaram a razão através de seu excesso de ideias fantasiosas e voos imaginativos”. Novamente, a ambivalência gótica (ao definir o que é excessivo e o que é comedido, o que é transgressivo e o que é permitido) se presentifica, nessa discussão, pelo que Graham (1989, p. xiii) chama de uma possibilidade de relativização entre conjunção e objeção dos elementos que conformam o fazer ficcional gótico tradicional europeu e estadunidense. Já Alliata (2017) chama a atenção para como o gótico (especialmente em meados e no final do século XIX)

lida, como um recurso potente de significação, com questões concernentes à humanidade e à ansiedade psicológica e cultural daquele período.

Por outro lado, com paisagens nem um pouco sombrias, temperaturas nada próximas ao frio europeu e com um continente privilegiado pelo calor típico em partes da região, a América Latina estaria impossibilitada de produzir sua própria leitura de uma cosmovisão gótica abaixo da linha dos trópicos. Ao menos essa é a visão simplista que, fortalecida pelos estereótipos cristalizados, perdurou por tempos ao se falar sobre as impossibilidades de produções estéticas (especialmente no campo literário) permeadas de uma cosmovisão gótica relida e ressignificada pelos latino-americanos. Em outros termos, atrelava-se o gótico à geografia nacional como ponto fundamental para a inexistência ou mero rastro contingencial do gótico, inclusive, em produções brasileiras (França, 2017, p. 112).

Justificativas como convencionar a ideia de que a literatura gótica estaria fadada a elementos muito previsíveis, largamente repetidos e sobremaneira ingênuos fez com que as obras contendo traços góticos não fossem consideradas dotadas desse tipo de estética “menor”. O rótulo gótico não era nem um pouco bem-vindo nesse processo inicial de internacionalização da literatura latino-americana, em especial pelo uso corrente à época da expressão “*naïf*” como possibilidade descritiva diminuidora da qualidade de tais narrativas góticas (Ordiz e Casanova-Vizcaíno, 2017).

Assim, em contraposição à ideia de inexistência do gótico na América Latina, segundo descreve Eljaiek-Rodríguez (2017), a região não apenas tem exemplares dessa cosmovisão narrativa como também produz nela um processo de “tropicalização” a partir do acréscimo de cores e valores locais. Desse modo, a região latino-americana se vê refletida e refratada na construção de narrativas dotadas de elementos góticos. Em outras palavras, tropicalização do gótico é o:

[...] mecanismo pelo qual se recicla e transforma o gênero gótico na América Latina, colocando personagens e temas “fora de lugar” para realçar

a artificialidade⁵ do gênero e suas dinâmicas de construção e enunciação do “outro” e para possibilitar também a enunciação daquilo que “não se pode falar” – que dependendo do contexto pode ser a violência, desigualdades sociais ou tabus culturais como o incesto [...] (Eljaiek-Rodríguez, 2017, p. 10).

Todavia, fazer uso do termo gótico, como possibilidade de categorização estética, ofuscaria, em tese, uma característica tida como especial da América Latina: o realismo mágico. Isto é, uma leitura do fantástico peculiar feita pelo continente latino-americano em sua forma de lidar com o sobrenatural presentificado na realidade cotidiana, como comentam Ordiz e Casanova-Vizcaíno (2017) e Serrano (2019). Em outros termos, apresentar-se como *sui generis* fez com que o reconhecimento de grandes nomes da literatura latino-americana entrassem no cânone universal justamente pela originalidade, inventividade de sua obra que, já no nome (realismo mágico/maravilhoso e não gótico) os destacavam como “surpresa” em meio a tantos outros escritores (Ordiz e Casanova-Vizcaíno, 2017).

Retomando a discussão já apresentada por Ordiz e Casanova-Vizcaíno (2017) sobre a obliteração do gótico pelo realismo mágico latino-americano, Serrano (2019, p. 1-2), contudo, destaca que a presença gótica sempre se fez nítida no imaginário cultural da região de maneira não a imitar o gótico europeu, mas ao tropicalizar o gótico. As narrativas eram capazes de articular realidades políticas e sociais em temporalidades e espacialidades específicas ao continente (Serrano,

⁵Ao falar de artificialidade do gênero, a leitura do autor não é direcionada a uma pretensa depreciação do gótico como algo artificial que produz sentidos de maneira fingida ou falsa. O autor, de maneira oposta a um entendimento *naïf* do gênero, aponta que a artificialidade gótica está relacionada à compreensão dos meios usados para obter um artefato ou objeto artístico. Em outros termos, Eljaiek-Rodríguez (2017) realça como o gótico é pervasivo e maleável a ponto de que outros artifícios não comumente usados na visão tradicional da cosmovisão gótica do Norte Global possam ser criados, deslocados e reinseridos sob a égide da tropicalização gótica no Sul Global. Logo, tais artifícios podem ser vistos na forma como as florestas tropicais, as guerras do narcotráfico, os processos migratórios e a monstruosidade das relações entre colonizador-colonizado são usados para produzir efeitos de pavor, medo, choque e, ao mesmo tempo, uma profunda crítica social localizada na realidade latino-americana (Braham, 2015; Eljaiek-Rodríguez, 2018; Serrano, 2019).

2019). Ou como afirma Edwards e Vasconcelos: “[...] Umidade e um céu ensolarado formam um terreno fértil no qual figuras góticas – fantasmas, zumbis, vampiros – transitam livremente por meio de plantações, casas e cidades tropicais, assombrando por entre paisagens iluminadas e formando a base dos calafrios” (Edwards e Vasconcelos, 2016, p. 2).

Eljaiek-Rodríguez, por sua vez, trazendo autores mais contemporâneos como Eduardo Blanco, Juana Manuela Gorriti, Eduardo Ladislao Holmberg e Leopoldo Lugones que representam a tropicalização do gótico em suas obras, afirma também que: “Como em outras variações regionais do gênero, o gótico latino-americano representa o que é difícil expressar, por exemplo, o desconforto de enfrentar a opressão de classe, os tabus em relação ao catolicismo, a extrema violência das ditaduras, o abjeto nos conflitos armados e assim por diante” (Eljaiek-Rodríguez, 2018, p. 14). Assim, mesmo que a tropicalização ressignifique a cosmovisão gótica em formas mais próximas à realidade da região latino-americana, ainda assim, é preciso se atentar que:

Neste contexto, o gótico se adapta a uma nova geografia, por meio de um processo de apropriação, e engendra textos autóctones que não necessariamente abandonam o gótico oriundo do hemisfério norte, mas problematizam-no e modificam-no para que ele se encaixe, assim, em uma localização única (Edwards e Vasconcelos, 2016, p. 2).

Enfim, a resistência de se pensar em uma tropicalização das formas e relatos góticos a partir de um prisma sociocultural voltado à América Latina, reside ainda na ideia de que uma “importação” do termo gótico geraria um novo tipo de “colonialismo”. Foi essa mais uma das justificativas para que, por muitas décadas, as narrativas góticas latino-americanas fossem invisibilizadas ou deslegitimadas enquanto tal. Todavia, tanto a visão de limitar o gótico aos países do hemisfério norte, quanto desmerecê-lo em termos depreciativos (como uma estética

repetitiva, de motivos *naïfs* etc.), não impediu que o gótico se desenvolvesse no hemisfério sul (França, 2017, p. 11).

Por fim, o trabalho primoroso de Sá (2010) representa bem o caminhar da pesquisa brasileira em reconhecer o gótico em manifestações culturais (no caso, literárias) que atravessam e não se circundam apenas a um mundo reconhecido como ocidental ou mesmo anglo-saxão. O gótico tropical apresentado pelo pesquisador oferece uma importante contribuição para esse crescente debate a partir da obra *O Guarani* (1857), um dos clássicos romances de José de Alencar. A pesquisa de Sá apresenta uma reflexão sobre como os motivos góticos são ressignificados em *O Guarani*. Ou seja, uma interpretação do significado de “vilão gótico” em um Brasil ainda pré-republicano no qual o estranho, o sublime e o demoníaco são representados à luz e ao sabor da tropicalização gótica em um cenário no qual o indianismo romântico é a centralidade da discussão.

3.A tríade gótica: *locus horribilis*, fantasmas do passado e personagens monstruosas

Seja pela visão do gótico acima ou abaixo dos trópicos, o excesso continua se fazendo presente em uma pluralidade de manifestações narrativas e discursivas por meio das quais, segundo França (2017), é possível perceber a operação de uma lógica tripartida na produção de sentido. Isto é, a existência de uma tríade que reúne elementos conformadores de uma obra gótica. Elementos de frequência recorrentes que mostram – com maior ou menor intensidade, com combinações múltiplas e ressignificações pontuais – como a cosmovisão gótica é permeada por três peças-chave: o *locus horribilis*, os fantasmas do passado e as personagens monstruosas.

Quando França (2017) aponta a existência do *locus horribilis*, define essa espacialidade como a materialização de uma opressão. Ou, para usar as palavras de

Botting (1995, p. 3), um lugar onde é possível visualizar como os excessos góticos transgridem “os limites apropriados da ordem estética e social no transbordamento de emoções que minaram os limites da vida e ficção, fantasia e realidade”. Por conseguinte, é preciso ressaltar que os *loci horribiles* enquanto espaços narrativos opressivos:

[...] afetam, quando não determinam, o caráter e as ações das personagens que lá vivem. Os ambientes podem variar conforme o contexto cultural de cada narração, mas tanto regiões selváticas, quanto áreas rurais e os grandes centros urbanos são descritos, de modo objetivo ou subjetivo, como locais aterrorizantes. Os *loci horribiles* da narrativa gótica são um elemento essencial para a produção do medo como efeito estético, já que expressam a sensação de desconforto e estranhamento que as personagens – e, por extensão, o homem [humanidade] moderno – experimentam ante o espaço físico e social em que habitam (França, 2017, p. 117).

Já em relação aos fantasmas do passado, França os toma como parte direcionadora da narrativa que, muitas vezes, podem não justificar as ações das personagens e seus comportamentos, mas demonstram como acontecimentos pretéritos ainda influenciam a vida atual dessas personagens. Botting (1995, p. 1), sobre o assunto, relembra que: “As atmosferas góticas - sombrias e misteriosas - sinalizam repetidamente o retorno perturbador do passado sobre o presente [...]”. Logo:

[...] Os eventos do passado não mais auxiliam na compreensão do que está por vir: tornam-se estranhos e potencialmente aterrorizantes, retornando, de modo fantasmagórico, para afetar as ações do presente. Em uma de suas formas de enredo mais recorrente, o protagonista gótico é vítima de atos pretéritos, nem sempre por ele perpetrados (França, 2017, p.117).

Finalmente, acerca da última parte constituinte da tríade gótica, França aborda a monstrosidade ou a personagem monstruosa como um elemento muito importante na narrativa. Não apenas pela tematização do tétrico, mas, especialmente, pela simbolização e teor crítico que ele suscita sobre os limites

entre a humanidade e o monstruoso. Algo que é reafirmado por Tibbetts (2011, p. 6) como: “[...] preocupação central da imaginação gótica: O que significa ser humano?”. Dessa maneira:

[...] na narrativa gótica, vilões e anti-heróis são costumeiramente caracterizados como monstruosidades. As causas atribuídas à existência do monstro são variáveis – psicopatologias, diferenças culturais, determinantes sociais, a *hybris* do homem [humanidade] de ciência, entre outras. Todo monstro é uma corporificação metafórica dos medos, dos desejos e das ansiedades de uma época e de um lugar, e uma de suas principais funções na narrativa gótica é encarnar ficcionalmente a alteridade, estabelecendo, para um determinado tempo e espaço históricos, os limites entre o humano e o inumano (França, 2017, p. 118).

Ainda sobre o assunto, Kaye (2012), ao tratar da monstruosidade, destaca que o fluxo narrativo próprio ao gótico vai preparando o leitor/espectador ao descrever, gradualmente, a aparência física dos monstros (a criatura feita pelo cientista Frankenstein, Hyde e Drácula são os exemplos citados pelo autor). Essa gradação na descrição da tetricidade *versus* ocultamento intencional do macabro, segundo a autora, ocorre de modo a manter a ambiguidade relativa à figura monstruosa e, conseqüentemente, provocar uma possibilidade de simpatia entre as personagens da obra e a recepção. Uma recepção que, por sua vez, se torna vacilante sobre ter empatia ou não com o monstro justamente pelo caráter ambíguo do gótico (Kaye, 2012).

Ainda acerca da questão do monstruoso, vale assinalar que a tropicalização do gótico também se mostra como uma força agente capaz de moldar a narrativa a ponto de demonstrar como, à parte dos vampiros romenos ou dos fantasmas ingleses, as representações de Amazonas, zumbis caribenhos, iaras e lobisomens (ou mesmo, os canibais) encarnam uma monstruosidade legítima e potente no Novo Mundo tão significativa quanto às tradicionais encontradas no Velho Mundo. Uma monstruosidade digna dos relatos mais detalhados acerca de como esse “bestiário” moldou, inclusive, as relações sociais e interpretações antropológicas

dos colonizadores sobre os futuros colonizados (Braham, 2015, p. 14). Mais do que isso, a tropicalização também localiza a trama em *loci horribiles* que não necessariamente sejam os bosques frios ou castelos medievais, ou seja, os *topoi*⁶ que direcionam, por excelência, o gótico em sua materialidade no Norte Global, como aponta Davenport-Hines (1998, p. 116). Ao contrário, os *loci horribiles* podem ser dispostos, por exemplo, por entre as florestas úmidas da Amazônia com suas aventuras, perigos e mistérios (Braham, 2015, p. 76) ou em uma paisagem ensolarada na Colômbia, tendo como pano de fundo os conflitos armados e a violência urbana (Eljaiek-Rodríguez, 2018, p. 117).

4. Posicionamentos metodológicos

A minissérie *Amorteamo* (Rede Globo) foi exibida entre 08/05 e 05/06/2015, somente às sextas-feiras, às 23h30. Cada um dos cinco capítulos teve duração média de 45 minutos. Criada por Cláudio Paiva, Guel Arraes e Newton Moreno, a obra foi roteirizada por Cláudia Gomes, Julia Spadaccini e Newton Moreno, tendo Flávia Lacerda como diretora geral⁷. No que diz respeito ao enredo, dois triângulos amorosos estruturam a trama de *Amorteamo*, ambientada no fim do século XIX e início do século XX, na cidade de Recife (Pernambuco). O primeiro é formado por Aragão (Jackson Antunes), a mulher Arlinda (Letícia Sabatella) e o amante dela, Chico (Daniel de Oliveira). O segundo, por Malvina (Marina Ruy

⁶ Entende-se a terminologia *topoi* a partir da fala de Eco (1993). Para o autor, *topos* é uma espécie de “módulo imaginativo”. Em outras palavras, o entendimento de *topoi* (plural do termo) passa pela compreensão de representações que são evocadas “pela lembrança [que] substitui exatamente um ato compositivo da imaginação que, pescando no repertório do já feito, se exime de inventar aquela figura ou aquela situação que a intensidade daquela experiência postulava” (Eco, 1993, p. 232). Logo, para o autor, determinados tipos e mesmo personagens tipificadas da narrativa podem ser rapidamente identificadas como figuras dessa modulação imaginativa. Ou seja, representações de *topoi* que funcionam como uma fórmula imaginária reiterada e recorrente em várias obras que estão sob o domínio de uma cosmovisão dominante (no caso do artigo, os *topoi* góticos manifestam a presença da cosmovisão gótica como o tom dominante das sequências cênicas recortadas).

⁷ A ficha técnica completa e outras informações sobre a minissérie podem ser encontradas no portal Memória Globo (<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/series/amorteamo/>).

Barbosa), Lena (Ariane Botelho) e Gabriel (Johnny Massaro), fruto da relação extraconjugal de Arlinda e Chico, mas criado como filho por Aragão.

Lena e Gabriel, que foram criados juntos, apaixonam-se e são forçados a se separar quando descobrem que são “irmãos”. O jovem, na realidade, não sabe que seu pai biológico é Chico, porque Aragão proibiu a mulher, Arlinda, de falar para quem quer que fosse que aquele filho não era dele. Assim, o moço cresce sem desconfiar de nada. Para que os jovens não se envolvam, Aragão, além de mentir sobre o falso incesto, tem uma ideia que poderia ajudá-lo a se reerguer financeiramente: casar Gabriel com Malvina, filha de Isaac (Isio Guelman), o judeu comerciante que oferece empréstimos aos moradores na loja de penhores. Vendo-se sem saída, Lena resolve fugir de casa, mas, no dia do casamento de Gabriel, Arlinda diz ao filho que o pai mentiu, fazendo com que o rapaz abandone a noiva no altar e vá em busca da verdadeira amada. Após várias decepções amorosas, Malvina se suicida de maneira muito recorrente nos melodramas folhetinescos: se atirando de uma ponte sobre o rio Capibaribe. Com remorso, Gabriel abre o túmulo da moça na tentativa de corrigir a qualquer preço a situação, mas, com isso, a moça e todos os mortos da cidade retornam misteriosamente à vida (incluindo Chico, o amante assassinado, que planeja se vingar de Aragão). Assim, os mortos-vivos começam a conviver com os vivos e os conflitos (experimentados em uma dimensão situacional fantástica) se instalam ainda mais na região.

Paralelamente, outras histórias e personagens marcados por seu lugar no espaço físico e simbólico da cidade compõem a construção da narrativa. No bar, as fofocas de Cândida (Guta Stresser) e o esposo Manoel (Aramis Trindade) revelam tramas e passados das personagens e do lugar; já no bordel de Dora (Maria Luisa Mendonça), as noites de luxúria matizam as relações de poder entre homens e mulheres; na igreja da cidade, surge a história de Padre Joaquim (Gustavo Falcão), que, sucedendo ao Padre Lauro (Gillray Coutinho) – um suicida glutão –, tem a difícil missão de lidar com a igreja quase sem fiéis; e no cemitério da cidade, Zé

Coveiro (Tonico Pereira) sepulta cadáveres e serve de ponte entre o natural e o sobrenatural.

É interessante observar que o medo ou mesmo o estranhamento com a situação insólita mostra-se como efêmero e inconstante. Em outros termos, a volta dos mortos-vivos traz um clima de pavor inicial em personagens como Cândida, Padre Lauro e mesmo Gabriel, mas, especificamente pela proximidade, intimidade e afetividade das relações entre personagens vivos e desmorts, o caráter lúgubre de presenciar mortos-vivos que caminham por casarões, bares, prostíbulos e igrejas vai sendo gradualmente atenuado na trama.

Uma das características mais visíveis da obra diz respeito ao processo de referenciação às outras artes, narrativas e linguagens presentes nessa obra audiovisual – como referências às obras de Tim Burton, aos filmes do expressionismo alemão e do cinema *noir* americano. Esse processo intertextual não apenas promove o uso de determinados temas ou padrões estéticos à série, mas ressignifica estes elementos dando uma nova roupagem, um sentido novo, uma percepção ligada ao tradicional melodrama folhetinesco televisivo e às características fantásticas e góticas regionalizantes da obra. Isto é, suas ressignificações são também coadunadas a alguns elementos nordestinos (como o sotaque, o cenário urbano de Recife, além da livre inspiração da minissérie na obra literária *Assombrações do Recife Velho*, de Gilberto Freyre, publicada em 1955).

Nesse sentido, perscrutar os processos de produção de sentido em *Amorteamo* faz com que se perceba que a tessitura audiovisual de uma obra, como em todos os produtos culturais, é capaz de mostrar que esses gêneros e textos góticos são úteis para entender não apenas o indivíduo, mas também a cultura (Johnston, 2015, p. 8). No caso em questão, a cultura televisiva gótica envolta na produção de uma obra localizada temporal e espacialmente no Brasil, na América

Latina⁸. Em outros termos, faz-se mister pensar, ainda no campo das lógicas e códigos ficcionais das produções televisivas, como a narrativa de *Amorteamo* é atravessada por alguns dos elementos que tipicamente provêm da televisão gótica. Ou, partindo de Wheatley (2006, p. 3), vê-se que a minissérie em questão caminha lado a lado de uma tendência das obras góticas da TV ao trazer ao centro da cena: 1) um clima de pavor e/ou terror inclinado a evocar medo e/ou repulsa no espectador (que pode ser temporário ou constante); 2) a presença de personagens e de enredos altamente estereotipados⁹ e frequentemente derivados da ficção literária gótica; 3) as representações do sobrenatural que são evidentes ou implícitas; 4) uma tendência para representar estruturas e imagens do inquietante (*unheimlich*); e, talvez o mais central, 5) a presença de casas e de famílias que são assombradas, torturadas ou perturbadas de alguma forma. De todas estas características, apenas a que trata do inquietante não se aplica explicitamente à narrativa da minissérie em estudo.

Como exercício de análise, a forma de aproximação da materialidade empírica de *Amorteamo* seguiu a abordagem qualitativa e, como *locus* de observação da obra, é possível destacar que a análise detém-se nos territórios da mensagem e dos códigos comunicacionais; centra-se no mundo televisivo ficcional (também chamado de fictivo); localiza-se nos núcleos temáticos (entendidos também como âmbitos) da pesquisa em televisão (neste caso em específico, centrando-se no âmbito da produção e da oferta); e, finalmente, situa-se no entendimento da televisão como forma textual e meio de representação cultural.

⁸ Há trabalhos acadêmicos que investigam o gótico televisivo em produções estrangeiras (Davino, 2014; Fernandes, 2020). Todavia, no caso da TV brasileira vê-se uma ausência histórica de identificação e análise da cosmovisão gótica em seus processos e produtos comunicacionais. Ao contrário de trabalhos que rememoram a presença do fantástico na TV nacional (Mungiolli, Lemos, Karhawi, 2013; Fernandes, 2014), não foram encontrados artigos que trouxessem um olhar para o gótico em instâncias ficcionais ou não-ficcionais da TV brasileira, algo que justifica a investida que aqui se faz sobre o objeto em questão.

⁹ Algo também presente na narrativa melodramática (Martín-Barbero, 2009), como é o caso das matrizes culturais dotadas de um excesso melodramático que igualmente perpassam *Amorteamo*.

Já os procedimentos multimetodológicos adotados para a compreensão da minissérie, foram correlacionados por meio da dimensão descritiva e dimensão analítica (como partes preponderantes da análise estilística televisual); da dimensão estética verbo-visual (adaptada do método da análise de imagem em movimento); da análise narratológica (em uma perspectiva pós-estruturalista); e, por fim, contou com a ajuda de uma análise dos articuladores da ficcionalidade televisiva (em um viés discursivo) – perpassando autores/as como Butler (2010), Rocha (2016), Reuter (2007), Jost (2007), Balogh (2002) e Borkosky (2016).

Salienta-se que aqui são trazidos alguns dos fragmentos e destaques de uma análise maior e mais aprofundada (proveniente de uma tese doutoral em Ciências da Comunicação) que se propôs a analisar as personagens da trama e as sequências cênicas mais relevantes da obra como espaços de observação empírica em níveis que descortinam o tempo e o espaço da narrativa, o ritmo, a visualidade, a sonoridade, o tom, as referencialidades (intertextuais) e as instâncias narrativas (SILVA, 2020).

Como forma de sumarização das análises, além de destacar propriamente as partes que mais interessam à discussão da tropicalização do gótico na obra, utiliza-se aqui uma discussão aprofundada do *locus horribilis* (uma das três partes da tríade gótica) como forma de direcionamento e aprofundamento do recorte analítico. Isto é, por meio dos muitos *loci horribiles* é que serão evidenciados os processos de produção de sentido da tropicalização gótica dispersos por espaços diegéticos e formas audiovisuais tão díspares como a construção das personagens centrais e as sequências cênicas mais relevantes que fazem parte da minissérie estudada.

O critério de seleção de tais sequências cênicas (ajustado da tese para este artigo) passa pela presença dos *topoi* góticos que permeiam a obra e, sobremaneira, se mostram com mais força justamente em momentos oportunos da trama. Dito de outro modo, com base nas discussões de Stevens (2000), Botting

(1995, 2008), Punter (2012) e, principalmente, França (2017), necessariamente são escolhidas sequências cênicas que provocam um avanço no arco dramático da trama a partir da pertinência do gótico na construção dos processos de sentido. Logo, os *topoi* góticos dessas cenas mobilizam um recorte que objetiva captar precisamente como a cosmovisão gótica se materializa empiricamente na obra.

No caso do artigo, entendendo a presença da tríade gótica como manifestação dos *topoi* góticos na obra em análise, dá-se uma predileção às aparições do *locus horribilis* como a parte preponderante que direciona o recorte analítico, a saber: 1) sequências cênicas que apresentam o casarão do Coronel Aragão; 2) sequências cênicas que localizam o mangue como parte de uma centralidade narrativa dramática; e 3) sequências cênicas do cemitério que o retratam como um espaço delineador de vários conflitos da obra (tais sequências estão distribuídas por todos os cinco capítulos, mas, para esta análise, há um destaque considerável às aparições que recaem nos três primeiros capítulos de *Amorteamo*).

5. Exercício de análise: *loci horribiles* e a tropicalização do gótico em *Amorteamo*

A primeira forma de apreensão do gótico tropicalizado na minissérie se dá pela presença do *locus horribilis* presente já no casarão do personagem Coronel Aragão. A construção, envolta pelo breu, com apenas poucas luzes de vela a iluminar e criar sombras horripilantes, desvela um lugar sinistro, com formas nada harmônicas e que transmitem efeito de medo apenas pela representação de suas estruturas arquitetônicas. No campo do gótico, isso relembra o uso frequente dos castelos medievais e também das mansões vitorianas – da Era Dourada (1870-1900) nos EUA - representadas na pintura, na literatura e nos filmes góticos, com a finalidade imediata de produzir o medo, como aponta Davenport-Hines (1998).

Tal qual o castelo gótico representa o poder duradouro (mas não infinito) daqueles que o possuem (os donos, os senhorios) em relação aos submissos que por eles são controlados, em conotação paralela, o casarão de Aragão também se constrói como uma imagem que evoca força, hierarquia, estabilidade e comando, como afirma Davenport-Hines (1999, p. 116). Mais interessante ainda é perceber como ocorre o processo de tropicalização gótica na escolha desse *locus horribilis* a partir de uma realocação pautada na cultura opressiva dos regimes coronelistas na região nordeste do Brasil. Isto é, o casarão representa, austera e metonimicamente, parte do que o senhor de engenho é e também parte daquilo que ele tem e controla na cidade. O casarão, ao passar da trama, vai acompanhando essa representação ao impor um misto de respeito decadente (pela degradação do lugar e pela falência pública do Coronel) junto ao efeito de medo que perdura no local (algo que também permeia as atitudes maléficas de Aragão sobre a esposa e o filho bastardo em seu processo de convivência com o pai/padrasto).

O sótão onde se encontra Aragão (totalmente insano e debilitado ao fim da trama), por sua vez, é um espaço que também emoldura solidamente a noção gótica do *locus horribilis*. Ali é o espaço no qual as torturas vivenciadas por Arlinda se dão nos momentos em que esta mulher, em seu momento mais sensível, vive o seu trabalho de parto; e, posteriormente, é lá também que ela permanece isolada em cárcere privado. Sonoramente, esta sequência cênica ganha ainda mais dramaticidade com o choro lamurioso de Arlinda que, caída no chão do sótão com apenas uma pequena vela e rodeada pela escuridão e solidão, é embalado ao som da canção “Altas Madrugadas”, de Juliano Holanda. A obra traz os seguintes versos: “A bater as janelas mal trancadas / No ranger dolorido das escadas / [...] Passa o vento em estranhos rodopios / Atravessa até frestas mais fechadas / Descascando a pintura das fachadas / Soberano, ninguém lhe sobrepuja”. Explicitando o *continuum* (frestas) do exterior (fachadas) e do interior (janelas, escadas), a obra destaca como o casarão e o sótão vão compondo o *locus horribilis* sonora e

cineticamente. Ali existem janelas que batem noite adentro (e nas quais a figura do Coronel se dá a ver pela silhueta), há o som das escadas a indicar a presença de algo/alguém (as mesmas escadas nas quais Arlinda é arrastada, sob um forte pranto, para a prisão no sótão) e, finalmente, temos a sugestão do vento que dança como a romper o silêncio sepulcral da madrugada.

Além disso, é no sótão que Arlinda, ao fim da trama, é baleada não intencionalmente por Chico, seu amante morto-vivo. Nesse espaço, ocorre uma realocação das práticas de torturas experimentadas, agora, pelo vilão delirante na figura do Coronel (Aragão é atormentado pelo morto-vivo Chico por dias e noites a fio, algo que o leva a tentar um suicídio malsucedido). De maneira geral, o sótão é um local de horror que torna o efeito estético do medo (Roas, 2014), na concepção fantástica do mundo, como algo não apartado da vida cotidiana das personagens na convivência privada ou como um elemento que não existe apenas no exterior (pelos mortos-vivos nas ruas, pelos assombros do cemitério etc.). E de maneira específica, o sótão é um *meta-locus horribilis* já que ele faz parte do casarão coronelista (figura 1) que é entendido também como um *locus horribilis* condensador das tramas desta que é uma família perturbada pelos fantasmas do passado que, sem escape, também atuam nos dissabores do presente. Como relembra Mello (2011), no campo da literatura e do cinema (e, por extensão, também no campo da TV como demonstra este artigo), o papel das narrativas de famílias sob a cosmovisão gótica é mais do que importante:

Desde o século XVIII, [...] 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 (Mello, 2011, p. 143).



FIG. 1 – O casarão do Coronel Aragão. Fonte: *Frames de Amorteamo* (2015) / © Rede Globo.

O espaço do mangue, por outro lado, funciona como uma descrição metafórica do tom tétrico que corrobora as ações dos personagens mortos-vivos (especialmente, de Malvina, a noiva-cadáver), como a demonstrar o quão soturno o mangue e os personagens podem ser. Outra característica fundamental, é como o mangue age, pela metonímia (da parte para o todo), como referência ao espaço no qual a trama do interior da minissérie se localiza, isto é, ele representa um lado ambíguo da Recife presente em *Amorteamo*: a urbe transita pela representação de uma cidade tropical, ensolarada e viva, ao passo que também se mostra como escura, temível e cheia de mistérios (especialmente a partir de lugares muito sinistros como o casarão do Coronel, o cemitério, a ponte, a igreja e, novamente, o mangue).

Ainda no campo de entrecruzamento do fantástico e do gótico, observa-se como os sistemas temáticos recorrentes se dão a ver pela presença da noite, da escuridão e do mundo obscuro junto à tematização da vida dos mortos e da frustração do amor romântico. As cenas permeadas pela escuridão e pelo tom ominoso do mangue envolvem a tristeza e potencializam ainda mais a frustração do amor romântico (seja pela visão de Gabriel que vê sua amada Lena (aparentemente) morta ao cair no rio e, assim, a arrasta para o mangue; seja pela visão da noiva Malvina que se suicida pulando da ponte, sobre o mesmo rio manguenoso, já que não suporta o amor não correspondido). Por fim, é possível pensar no espaço obscuro e temeroso do mangue como uma resignificação do

lugar no qual a narrativa que se passa. Isto é, a instalação desse pavoroso *locus horribilis* brasileiro (a Recife como produtora de um efeito amedrontador) por meio dos processos de produção de sentido da tropicalização gótica.

Na questão da sonoridade, é preciso destacar como o recorrente piar agourento da coruja sinaliza o tom soturno das cenas que se passam no mangue. Em variadas vezes, esse som ainda é a ponte que traz, novamente, a canção “Altas Madrugadas” para completar a paisagem sombria e estranhamente amorosa com os seguintes versos: “Ouço ao longe o piar de uma coruja / E o mugido das altas madrugadas”. Para além da letra, o ritmo instrumental do maracatu reforça esteticamente a presença de artifícios não comumente mobilizados no campo sonoro de produções góticas feitas à parte do Sul Global. Dessa forma, ao tratar da madrugada, como seu silêncio sombrio e sons pavorosos, destaca-se ainda na canção uma voz muito grave como a fazer modulações sonoras que, combinadas a outros sons que se aproximam de onomatopeias, produzem efeito semelhante ao do *scat singing*¹⁰.

O mangue (figura 2), ao mesmo tempo que pode parecer sujo, lamacento e, talvez, abjeto, traz também referências sociais da vida recifense (especialmente

pelas questões de subsistência econômica daqueles que dependem do mangue), um ecossistema costeiro no qual também pulsam as artes (basta olhar trabalho poético de João Cabral de Melo Neto (1920-1999) e o movimento contracultural do *Mangue Beat* nos anos 1990) e de manifestações outras que ultrapassam o entendimento simplista do mangue apenas como uma mera característica geográfica e regionalista¹¹. Assim, a localização do mangue como

¹⁰ O termo refere-se a um recurso bastante utilizado pelos cantores de *jazz*, que consiste na improvisação de sílabas e palavras *nonsense* no meio da música, com a intenção de criar um som parecido com o de um solo instrumental.

¹¹Um dos trechos do poema *O cão sem plumas* revela bem o teor lírico e de denúncia social do mangue para a paisagem cultural recifense: “Na paisagem do rio difícil é saber onde começa o rio; onde a lama começa do rio; onde a terra começa da lama; onde o homem, onde a pele começa da

locus horribilis é uma forma de representação que coaduna vida-morte, tristeza-alegria, medo-esperança.

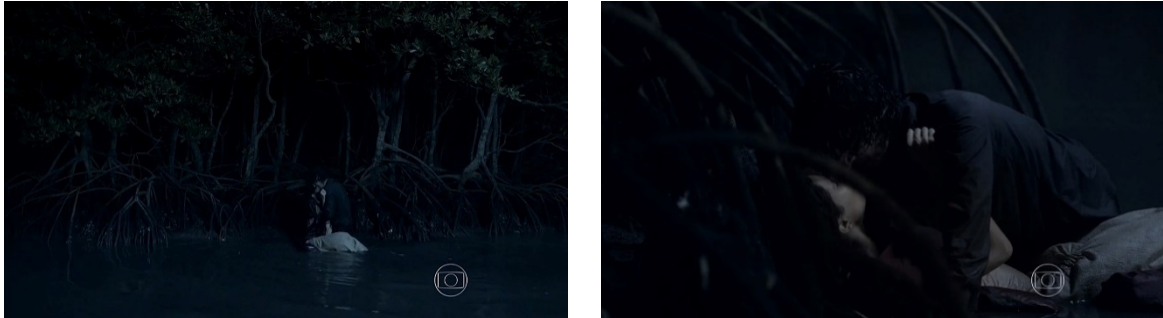


FIG. 2 – O mangue recifense. Fonte: *Frames de Amorteamo* (2015) / © Rede Globo.

Noutra via, dada a sua importância e recorrência, a presença do cemitério na obra *Amorteamo* é grande e, ao contrário de narrativas que falam dos mortos-vivos góticos, ele não aparece somente como um espaço secundário ou mesmo mero cenário no qual esses seres voltam à vida e seguem sem rumo. O cemitério aqui é um dos eixos centrais da trama: ele é o *locus horribilis* pelo qual os efeitos de medo, suspense e horror são vividos. É nele que vemos o início da infância e o lado já sombrio do personagem Gabriel (que gosta de visitar o lugar e ainda conversar com o coveiro Zé, um personagem de faces grotescas).

Assim, neste espaço muitos personagens entram em conflito (pelo viés do amor melodramático – como a cena na qual Arlinda reencontra o túmulo de seu amante amado – ou pelo viés do humor – quando Cândida continua suas fofocas e resmungos mesmo no sepultamento de um padre suicida). E é no cemitério ainda que o pesar de Gabriel, acerca do suicídio de Malvina, se mostra mais forte a ponto de convocá-la do mundo dos mortos, mais potente do que a dor ou estupefação

lama; onde começa o homem naquele homem. [...] Mas antes de ir ao mar o rio se detém em mangues de água parada. Junta-se o rio a outros rios numa laguna, em pântanos onde, fria, a vida ferve” (Melo Neto, 1975, pp. 303-318).

propriamente provocadas ao vê-la deitada no caixão e sendo velada na casa do pai, o judeu Isaac.

Ainda sobre o cemitério (figura 3) como *locus horribilis* de enunciação é preciso dizer que aqui as discussões podem se abrir e muito para pensar como este espaço (para além de se tornar um personagem da trama) é o maior gerador de conflitos. Em outras palavras, o cemitério também produz a ligação das tensões entre os triângulos amorosos intergeracionais em *Amorteamo*. Tais triângulos amorosos (Aragão-Arlinda-Chico e Lena-Gabriel-Malvina) têm seus momentos de maior tensão, em grande medida, no cemitério. E ele, nesta narrativa fantástica-gótica, para além do espaço de memória e despedidas/perdas, é também o lugar que instaura as voltas (o início do aparecimento dos desmorts) e reviravoltas na história (já que este é o local, realmente, final de descanso daqueles que viviam sobrenaturalmente entre a fronteira da morte e vida).



FIG. 3 – O cemitério da cidade. Fonte: *Frames de “Amorteamo”* (2015) / © Rede Globo.

Mesmo o barulho da terra fina caindo da pá de Gabriel, aumentado de maneira não natural, destaca a relevância da cena que se passa no cemitério. Igualmente, os versos da canção cantada por Gabriel trazem referências góticas à despedida dos mortos: “Tudo bem, tudo está bem/ Vai e vem, tudo vai e vem/ Tudo vive, tudo morre/ Deixe estar, segue em paz”. Esse cântico relembra muito o intertexto alusivo da Missa do Réquiem (do latim *requiem*, acusativo de *requies*,

significando “descanso”), isto é, o momento sonoro das condolências fúnebres oferecidas ao repouso das almas. Assim, o cemitério no contexto da trama não é meramente um cenário sem propósito. Pelo contrário, as leituras acerca desse espaço *sui generis* apresentam-no como um local onde ocorre – no contexto da minissérie – a transformação eufemística da ideia de “cadáver” para o termo menos abjeto que é a palavra “ente querido” (o que combina bem com o estatuto da abjeção transitória e em mutação dos personagens mortos-vivos no decorrer da história).

Relembrando o que Gama-Khalil (2017) chama de “exageração”, percebe-se que a neblina que envolve o cemitério (a ponto de deixá-lo extremamente misterioso e pouco visível), o sem-fim de esculturas e estátuas cemiteriais (com formas que emulam anjos e até corpos quase cadavéricos em desespero), o som dos raios aliado ao clarão dos trovões e novamente o constante piar agourento da coruja, tratam de dar conta do excesso como um outro elemento sustentador estrutural/estruturante do gótico e do fantástico colocados em cena. Tomando as discussões de Alonso-Collada (2014, p. 147) como fonte que explicita as conexões insólitas entre gótico e fantástico, entende-se o medo como um sentimento conector entre o gótico e o fantástico. Seja o medo do cemitério, seja o medo dos seus residentes (e, logo, o medo da morte/mortos), vê-se que as características excessivas da neblina, das medonhas estátuas e esculturas e da sonorização reforçam a ideia de o cemitério da cidade ser um lugar horrendo.

Além disso, o cemitério como *locus horribilis* do gótico também pode ser visto na minissérie a partir de uma ótica na qual ele é uma instituição cultural que demarca o *ethos* de um tempo e espaço específicos da narrativa até mesmo à leitura desse local como um centro de apagamento (temporário) das classes sociais. Espaço este que, por sua vez, instaura uma potencial subversão classista entre os personagens dos mais variados núcleos. Em outras palavras, o cemitério como *locus horribilis* mobiliza o processo de tropicalização do gótico na trama

gerando o resultado da convivência de personagens vindos do espaço privado das famílias junto a outros ambientes diametralmente opostos como o espaço silencioso e sacrossanto da igreja e o espaço vívido e profano do bar e do bordel recifenses.

Resumidamente, como uma possibilidade de plasmação conclusiva da análise, é válido ainda falar que a tropicalização do gótico é evidenciada na trama em outros espaços como a ponte sobre o Rio Capibaribe na qual acontecem os suicídios, as ameaças, a morte dos corpos que boiam no rio e o desenrolar melodramático dos amores românticos frustrados em seus fins trágicos. E, de igual importância, em um país onde a fé católica é expressiva, a igreja na soturna Recife é outro importante *locus horribilis* posto que nela é trazida a profanação do altar e do espaço sagrado por meio da figura de um padre glutão, corrupto e suicida que, durante a eucaristia, oferece a um rebanho de mortos-vivos o corpo e o sangue de Cristo.

Por outro lado, para além dos muitos *loci horribiles* utilizados aqui como os principais focos de análise, vê-se também que os fantasmas do passado e as personagens monstruosas (como as outras duas partes a completar da tríade gótica) ecoam sua presentificação nesta tessitura audiovisual por meio de Gabriel e Malvina (figura 4).



4 – Gabriel (o soturno boêmio) e Malvina (a noiva-cadáver). Fonte: *Frames de “Amorteamo”* (2015) / © Rede Globo.

Assim, o personagem Gabriel, fazendo uso da leitura de França (2017, p. 117), “[...] é vítima de atos pretéritos, nem sempre por ele perpetrados”, como é o caso das relações amorosas não permitidas entre a mãe Arlinda e o pai Chico, o amante. Mesmo o tom melancólico e lúgubre da personagem reverbera esse passado conturbado que acompanha a vida do rapaz. Gabriel veste-se com roupas sempre em tons monocromáticos e mais escuros, demonstrando como a sua dualidade ambivalente (entre o amante apaixonado e o estranho admirador da morte) aproxima-se de uma alusão ao imaginário deixado pelo brasileiro Augusto dos Anjos (1884 – 1914), famoso por tratar do universo tanatológico em seus poemas.

Já Malvina, como a noiva-cadáver, demonstra a simbolização e teor crítico que sua figura aterradora suscita, isto é, a zona limiar entre a humanidade e a figura monstruosa. Essa relação fronteira fica explícita quando Malvina arrasta Gabriel para a igreja em uma tentativa de, finalmente, realizar o casamento com a benção de Padre Joaquim. Ao ver o padre se assustar e sair correndo horrorizado por se deparar com ela dentro da igreja, a jovem compreende finalmente sua nova condição, se enfurece com antigo noivo e grita: “No que foi que eu me transformei, Gabriel? Numa monstra? Numa aberração? Numa morta-viva?”. Assim, o limiar da morte e vida, do humano e do monstruoso tomam conta da perturbada mente da noiva-defunta.

Considerações Finais

As cosmovisões, os motivos e as tematizações do gótico, como os autores trazidos à discussão teórica e a análise empreendida na minissérie *Amorteamo* mostraram, não se circunscrevem ao espaço geográfico de uma paisagem cultural-midiática exclusivamente ocidental, anglo-saxã, europeia ou mesmo como algo pertencente apenas a um modo de produção unívoca do Norte Global. Ao realocar as discussões sobre o gótico, especificamente abaixo da linha dos Trópicos e situando-a no Sul Global, percebe-se que há uma forma de ressignificação das produções góticas representadas pelo que se convencionou chamar de tropicalização do gótico. Mais do que propriamente uma releitura ou mera transposição de figuras e temas do Norte ao Sul, a tropicalização traz ao centro do debate a possibilidade de que as narrativas e os discursos feitos sob novas cores locais consigam refletir e refratar realidades sociais, culturais e políticas nunca discutidas nas tradicionais obras góticas localizadas por entre castelos medievais e bosques congelantes.

Desse modo, o objetivo deste artigo foi trazer uma possibilidade de entendimento do gótico tropical dentro da minissérie *Amorteamo*. Este exercício de análise permitiu, assim, debater como a tríade gótica (*locus horribilis*, fantasmas do passado e personagens monstruosas) direcionou a análise e, de maneira mais aprofundada, ainda conseguiu destacar três *loci horribiles* que exemplarmente ilustram os processos de tropicalização no terreno da ficcionalidade televisiva. Dito de outro modo, a apreensão empírica do casarão do Coronel Aragão, do mangue recifense e do cemitério da cidade como representantes de *locus horribilis* descortinou tematizações muito próprias da cultura brasileira (nordestina, pernambucana e recifense).

Isto é, os efeitos estéticos-estilísticos de medo (na cosmovisão gótica) comungaram-se na representação dos regimes de coronelismo e suas conflituosas relações de poder; na percepção do mangue como um elemento de paisagem cultural relevantemente significativa para o local onde se passa a trama; e, finalmente, no cemitério como forma de aglutinação (e transgressão temporária das divisões de classe social) entre personagens tão díspares como prostitutas, coronéis e padres. Vale ainda ressaltar como as cosmovisões góticas e fantásticas se imiscuem na obra a partir do entendimento do insólito que transita, de maneira fluida, por entre esses espaços. Logo, sob a lógica das poéticas do insólito, é demonstrada a inexistência de uma pureza categórica que classificaria *Amorteamo* apenas como dotada de elementos góticos que possivelmente excluíssem a presença fantástica na construção dos sentidos.

Outro ponto válido de destacar é a importância de se investigar os processos de tropicalização do gótico em materialidades discursivas que não sejam apenas as literárias (Edwards e Vasconcelos, 2016; Ordiz e Casanova-Vizcaíno, 2018; Sá, 2010) e as cinematográficas (Eljaiek-Rodríguez, 2017; Serrano, 2019). Assim, em termos de contribuição ao campo dos estudos brasileiros e dos estudos televisivos, faz-se necessário um olhar mais atento para entender as particularidades das tessituras verbo-visuais góticas presentes na televisão. Ou, de maneira ainda mais pontual, discutir a tropicalização do gótico na ficção seriada televisiva oportuniza um processo de compreensão das produções de sentido que não estão apenas no nível do texto escrito ou do texto fílmico. É dizer que, as materialidades empíricas da ficção televisiva demonstram como o gótico tropical pode ser atravessado por uma serialidade distintiva que não está presente, por exemplo, em obras literárias e cinematográficas.

Voltar os olhos para a televisão brasileira (quando a cada dia surgem mirabolantes teorias acerca do fim do *broadcasting*) é uma forma de discutir não apenas o quão único é o estilo, a estética e a cultura da emissão televisual, como

também é demarcar um novo redirecionar (agora não mais geográfico, mas ontológico) de que a pesquisa sobre as narrativas góticas tropicais também está em materialidades ora tidas como “inferiores” (sic) por alguns analistas, ora simplesmente ignoradas por não fazerem parte de um cânone analítico que privilegia os livros e os filmes.

Referências bibliográficas

ALLIATA, M. V. *Haunted minds: studies in the gothic and fantastic imagination*. Verona: Ombre Corte, 2017.

ALONSO-COLLADA, I. O. Estrategias ficcionales de lo insólito: la literatura gótica frente a la literatura fantástica. *Badebec*, 2014, v. 3, n° 6. Disponível em: <<https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/73>>. Acesso em: 11 set. 2020.

ARIDJIS, C. *Topografía de lo insólito: La magia y lo fantástico literario en la Francia del siglo XIX*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

BALOGH, A. M. *O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas*. São Paulo: Edusp, 2002.

BORKOSKY, M. M. *Telenovela Nueva: nuevas lecturas*. Buenos Aires: Corregidor, 2016.

BOTTING, F. *Gothic*. London and New York: Routledge, 1995.

BOTTING, F. *Limits of horror: Technology, Bodies, Gothic*. Manchester and New York: University Press Manchester, 2008.

BUTLER, J. *Television Style*. New York & London: Routledge, 2010.

CESERANI, R. *O Fantástico*. Curitiba, Editora UFPR, 2006.

CORNWELL, N. *The Literary Fantastic: From Gothic to Postmodernism*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1990.

DAVENPORT-HINES, R. *Gothic: four hundred years of excess, horror, evil and ruin*. Farrar and New York: North Point Press/Straus and Giroux, 1998.

DAVINO, V. Penny Dreadful: Rastros de clássicos góticos em palimpsesto televisivo de horror. *Babel: Revista Eletrônica de Línguas e Literaturas Estrangeiras*, v. 4, n. 2, 2014. Disponível em: <<https://www.revistas.uneb.br/index.php/babel/article/view/1406>>. Acesso em: 15 set. 2020.

ECO, U. *Apocalípticos e Integrados*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

EDWARDS, J. D.; VASCONCELOS, S. G. Introduction: Tropicalizing Gothic. In: EDWARDS, J. D. & VASCONCELOS, S. G. (ed.). *Tropical Gothic in Literature and Culture: the Americas*. New York and London: Routledge, 2016, p. 1-10.

ELJAIK-RODRÍGUEZ, G. *Selva de fantasmas: El gótico en la literatura y el cine latinoamericanos*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2017.

_____. Gothic in the tropics: transformations of the Gothic in the Colombian Hot Lands. In: CASANOVA-VIZCAÍNO, S. & ORDIZ, I. (ed.) *Latin American gothic in literature and culture*. New York: Routledge, 2018.

FERNANDES, A. S. Penny Dreadful: entre *outsiders* e monstros pós-modernos. *Tropos: Comunicação, Sociedade e Cultura*, v. 9, n. 1, jul. 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufac.br/index.php/tropos/article/view/3209>>. Acesso em: 15 set. 2020.

FERNANDES, C. M. Inovações na produção da narrativa fantástica na teledramaturgia: da versão original ao remake de Saramandaia. *Organicom*, v. 11, n. 20, 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/organicom/article/view/139231>>. Acesso em: 15 set. 2020.

FRANÇA, J. O sequestro do Gótico no Brasil. In: FRANÇA, J.; COLUCCI, L. (org.) *As nuances do gótico: do setecentos à atualidade*. Rio de Janeiro: Bonecker Editora, 2017, p. 111-124.

FURTADO, F. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1987.

GAMA-KHALIL, M. M. Projeções do medo e da morte no gótico revisitado por Lygia Fagundes Telles. In: FRANÇA, J.; COLUCCI, L. (org.). *As nuances do gótico: do setecentos à atualidade*. Rio de Janeiro: Bonecker Editora, 2017, p. 185-196.

GARCIA, F.; MICHELLI, R.; PINTO, M. O. *Poéticas do Insólito - Conferências e Palestras do III Painel "Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional": o insólito na literatura e no cinema*. Rio de Janeiro: Publicações Dialogarts, 2008.

GRAHAM, K. W. Preface. In: GRAHAM, K. W. (ed.). *Gothic fictions: prohibition/transgression*. New York: AMS Press, 1989, p. 1-10.

HERLINGHAUS, H. (org.). *Narraciones anacrónicas de lamodernidad: melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2002.

JOHNSTON, D. *Haunted Seasons: Television Ghost Stories for Christmas and Horror for Halloween*. New York and London: Palgrave Macmillan, 2015.

JOST, F. *Compreender a televisão*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

KAYE, H. Gothic Film. In: PUNTER, D. (ed.). *A new companion to the gothic*. Oxford: Blackwell Publishing, 2012, p. 239-251.

MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MELLO, C. Literatura gótica e cinema: narrativas sobre famílias. *Todas as Musas*, v. 2, n. 2, jan./jun. 2011, pp. 142-155.

MELO NETO, J. C. O cão sem plumas. In: *Poesias Completas*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975, pp. 303-318.

MUNGIOLI, M. C. P.; LEMOS, L., KARHAWI, I. Narrativa fantástica e identidade brasileira na minissérie “A Cura”. *Rumores*, v. 7, n. 14, jul./dez. 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/69440>>. Acesso em: 15 set. 2020.

ORDIZ, I.; CASANOVA-VIZCAÍNO, S. Introduction: Latin American, the Caribbean, and the persistence of the Gothic. In: CASANOVA-VIZCAÍNO, S.; ORDIZ, I. (eds.). *Latin American gothic in literature and culture*. New York: Routledge, 2018.

PUNTER, D. Introduction: The ghost of a history. In: PUNTER, D. (ed.). *A new companion to the gothic*. Oxford: Blackwell Publishing, 2012, p. 1-9.

PUNTER, D. & BYRON, G. (eds.). *The gothic*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

REUTER, Y. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

ROAS, D. La amenaza del fantástico. In: ROAS, D. (ed.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros S.L., 2001, p. 7-44.

ROCHA, S. M. *Estilo televisivo – e sua pertinência para a TV como prática cultural*. Florianópolis: Insular, 2016.

SÁ, D. S. *Gótico Tropical: o sublime e o demoníaco em O Guarani*. Salvador: EDUFBA, 2010.

SÁNCHEZ GARAY, E.; GARZA GONZÁLEZ, M. G. *Los insólitos mundos que nos habitan*. Ciudad de México: Colofón Ediciones Académicas, 2018.

SCHLAEGER, J. Emotions and Emotional Excess. In: SCHLAEGER, J. (ed.). *Representations of emotional excess*. Yearbook of Research of English and American Literature, vol. 16. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2000. p.1-11.

SERRANO, C. A. *Gothic imagination in Latin American fiction and film*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2019.

SILVA, A. L. *O excesso como simbiose entre melodrama, carnavalização e fantástico: análise*

das produções de sentido na minissérie “Amorteamo”. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

STEVENS, D. *The Gothic Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

TIBBETTS, J. C. *The Gothic Imagination: Conversations on Fantasy, Horror, and Science Fiction in the Media*. New York and London: Palgrave Macmillan, 2011.

WHEATLEY, H. *Gothic Television*. Manchester: Manchester University Press, 2006.