

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA**  
**FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**Eric Alves Dias**

**OBSCURIDADE E CULTO AO MORTUÁRIO:**  
**Uma analogia entre o Romantismo e o movimento *Grunge***

**Juiz de Fora**  
**Agosto de 2015**

**Eric Alves Dias**

**OBSCURIDADE E CULTO AO MORTUÁRIO:  
Uma analogia entre o Romantismo e o movimento *Grunge***

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito para obtenção do título de mestre em Comunicação Social.

Orientador: Prof. Dr. Aluizio Ramos Trinta.

**Juiz de Fora  
Agosto de 2015**

Eric Alves Dias

Obscuridade e culto ao mortuário:  
uma analogia entre o Romantismo e o movimento *Grunge*

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em comunicação, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Comunicação.

Área de concentração: Comunicação e Sociedade.

Linha de pesquisa: Estética, Redes e Tecnocultura.

Orientador: Prof. Dr. Aluizio Ramos Trinta.

Aprovado (a) pela banca composta pelos seguintes membros:

---

Prof. Dr. Aluizio Ramos Trinta (UFJF) — Orientador

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Gabriela Borges Martins Caravela (UFJF) — Convidado

---

Prof. Dr. Carlos Jáuregui (U NA/UFMG) — Convidado

Conceito obtido: \_\_\_\_\_.

Juiz de Fora, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 20 \_\_\_\_.

Aos que jazem em sepulturas,  
Aos que degustam o Lete,  
Ao canto calado,  
Ofereço.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço minha amada esposa, por sempre me fazer ouvir os ecos das promessas que fizemos. Obrigado pelo carinho e companhia eterna.

Aos meus filhos, Yuri e Isak; jóias que muito me dão forças para seguir essa jornada.

Aos meus pais por serem sempre fortaleza constante. Ao meu irmão e sua esposa.

Amo muito vocês!

Aos inestimáveis e incríveis: Lays, André, Jandira, Fausto e Sílvia.

Obrigado pelo apoio; pela força e motivação quando mais precisei.

Ao meu amigo Ezequias, pois sem ele, eu não teria “ido e vindo”.

Valeu Zekinha!

Aos anjos de Juiz de Fora, Raquel Gonçalves e Ana Cláudia Ferreira,  
por terem me acolhido e oferecido abrigo, sempre.

Aos meus alicerces e fonte de inspiração acadêmica, Lúcio e Tiago.

Aos amigos que sempre escutaram *grunge* comigo.

Aos professores que fizeram parte dessa caminhada.

Ao Romantismo e ao *Grunge*, por terem sido a motivação para esse trabalho.

E finalmente, agradeço aquele que mais contribuiu para a conclusão dessa tarefa. Ao sempre gentil e paciente, Prof. Dr. Aluizio Ramos Trinta, pela orientação, pelo amparo e socorro. Por ter aparecido em minha vida. Pela sinceridade e bondade. Por simplesmente ser o que é.

*De onde vem este ar que desanima,  
Subindo como o mar ao rochedo despido?  
— Se o nosso coração já fez sua vindima,  
Viver é um mal. É um segredo de todos conhecido*

Charles Baudelaire

*Ela veio até aqui para tentar me levar  
Ela chamou meu nome, acho que choverá quando eu morrer*

Alice in Chains

## RESUMO

A consciência sobre a morte é uma das marcas exclusivas da condição humana. Uma das grandes diferenças entre o homem e o restante da natureza, é que o animal não se sabe mortal; ou melhor, não significa a morte. Sendo assim, o homem é o único que pode significar e representar a morte por meio de diferentes formas de linguagens, de maneira a conceituá-la esteticamente. Assim sendo, o presente trabalho percorrerá sob análises literárias, versando sobre letras de músicas de algumas bandas que fizeram parte do movimento *Grunge* nos finais do século XX, em analogia com diversas obras que compõe a estética literária romântica do século XIX. Abordaremos especificamente os conjuntos Alice in Chains e Nirvana, juntamente com alguns trabalhos dos escritores Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire. Ao longo desse estudo, enfocaremos as semelhanças entre estes autores, explanando de que maneira foi concebida a ideia de que tanto nas letras das músicas — bem como nos ambientes de alguns videoclipes — que se enquadram no movimento *Grunge*, quanto em obras românticas do século XIX, há tendências profundamente voltadas para temáticas fúnebres e sentimentais. Em suma, o presente estudo visa apresentar a postura do romântico em relação ao mundo, ilustrando suas atitudes e ideais transgressores por meio de expressões artísticas que cultuam a morte.

**Palavras-chave:** Estética. Morte. Romantismo. *Grunge*.

## ABSTRACT

The consciousness about death is one of the exclusive traits of human condition. One of the biggest differences between man and the rest of nature is that the animal is unaware about its own mortality; or rather, it does not give meaning to death. Thus, man is the unique being who can represent and give meaning to death through different forms of language, in order to conceptualize it aesthetically. Therefore, this study will cover the literary analysis, dealing with the lyrics of some bands of the late twentieth century Grunge movement, in analogy with several works that make up the romantic literary aesthetic of the nineteenth century. Specifically, the songs of Alice in Chains and Nirvana, along with some works of the writers Edgar Allan Poe and Charles Baudelaire. Throughout this study, we shall focus on the similarities between these works, explaining the idea that both the lyrics of the songs that fit into the Grunge movement - as well as the environments of some video clips - and the romantic texts of the nineteenth century have trends deeply rooted on funereal and sentimental themes. In short, this study aims to present the romantic attitude toward the world, illustrating its transgressive attitudes and ideals through artistic expressions of worship to death.

**Palavras-chave:** Aesthetics. Death. Romanticism. Grunge.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 01: Safo.....	30
FIGURA 02: Abadia no bosque de carvalhos .....	37
FIGURA 03: Alice in Chains .....	52
FIGURA 04: Nirvana .....	57
FIGURA 05: Nirvana, capa: MTV Unplugged in New York .....	60
FIGURA 06: Alice in Chains: Dirt.....	61
FIGURA 07: Alice in Chains: Them Bones.....	63
FIGURA 08: Alice in Chains: Them Bones.....	63
FIGURA 09: Alice in Chains: Them Bones.....	64
FIGURA 10: Alice in Chains: Grind.....	65
FIGURA 11: Alice in Chains: Grind.....	66
FIGURA 12: Alice in Chains: Grind.....	66
FIGURA 13: Nirvana: Heart Shapped Box.....	73
FIGURA 14: Nirvana: Heart Shapped Box.....	73
FIGURA 15: Kurt Cobain art.....	74
FIGURA 16: Kurt Cobain art.....	74
FIGURA 17: Alice in Chains: Nothing Safe.....	75
FIGURA 18: A liberdade guiando o povo.....	85
FIGURA 19: A Grécia nas ruínas de Missolonghi.....	86
FIGURA 20: Elle.....	88
FIGURA 21: Theda Bara with skeleton .....	89
FIGURA 22: Fragmentos anatômicos .....	91
FIGURA 23: Blade Runner: O Caçador de Andróides .....	112
FIGURA 24: Akira.....	112
FIGURA 25: Akira.....	112
FIGURA 26: Ghost in the Shell .....	112
FIGURA 27: Ghost in the Shell .....	112
FIGURA 28: Final Fantasy VII: Midgar .....	115
FIGURA 29: Final Fantasy VII: Midgar .....	115
FIGURA 30: Final Fantasy VII: Midgar .....	116
FIGURA 31: Final Fantasy VII: Midgar .....	116

FIGURA 32: Sephiroth: Final Fantasy VII .....	116
FIGURA 33: Vincent Valentine: Final Fantasy VII.....	118
FIGURA 34: Vincent Valentine, Galian Beast: Final Fantasy VII.....	120
FIGURA 35: Vincent Valentine, Death Gigas: Final Fantasy VII.....	120
FIGURA 36: Alice in Chains: Get Burn Again.....	125
FIGURA 37: Alice in Chains: Get Burn Again.....	125
FIGURA 38: Alice in Chains: Get Burn Again.....	126

## SUMÁRIO

<b>I – INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
<b>II – O ROMANTISMO: OBSCURIDADE E CULTO AO MORTUÁRIO .....</b>	<b>19</b>
2.1. Um impulso sombrio .....	19
2.2. O culto ao mortuário.....	23
2.2.1. Dionísio: um ímpeto trágico .....	23
2.2.2. O goticismo ilustrado: Goethe, Lorde Byron e W. W. Jacobs.....	26
2.2.3. A beleza maldita e as amantes mortas .....	30
2.3. Algumas características fúnebres em Edgar Allan Poe .....	38
2.3.1. Traços de uma personalidade “macabra”.....	38
2.3.2. Os amores funestos de Poe .....	39
2.3.3. O mundo nevoento de Poe: quando o apocalipse parece estar próximo.....	42
2.4. Charles Baudelaire e a modernidade: obscuridade e boêmia .....	44
<b>III – MOVIMENTO GRUNGE: O RESSOAR DOS MALDITOS .....</b>	<b>50</b>
3.1. O movimento Grunge como manifestação romântica .....	54
3.2. Uma analogia entre o Romantismo e o Movimento Grunge .....	54
3.2.1. Alice in Chains e a morte anunciada: a purificação da alma angustiada pelo desejo suicida .....	54
3.2.2. Nirvana e a morte “brilhante”: frustrações, entorpecentes como solução e o processo autodestrutivo.....	57
3.2.3. (Apelo ao videoclipe) Alice in Chains e a estética mortuária: a tumba e a amante fatal .....	61
3.3. Recurso à psicanálise: pulsões de morte no Movimento Grunge.....	68
<b>IV - A MORTE ASCENDENTE .....</b>	<b>77</b>
4.1. Profanação: o céu e o inferno; Deus e o Diabo .....	77
4.2. Os helenos e a morte trágica.....	81
4.3. Alegorias da morte.....	85
4.3.1. A morte sobre pilha de ossos; a musa em seu trono .....	85
4.3.2. Rigor cadavérico .....	91

<b>V – MODERNIDADE: A CIDADE COMO ÚTERO NEFASTO .....</b>	<b>94</b>
5.1. O despertar de uma nociva era, industrializada e mecanizada .....	94
5.2. A consolidação da ficção científica sob o prisma do horror.....	97
5.3. Modernidade catastrófica .....	99
5.3.1. Baudelaire: a cidade, as multidões e o <i>flâneur</i> .....	99
5.3.2. Modernidade e Antiguidade: o herói transgressor .....	101
5.3.3. Realidade catastrófica e autodestruição .....	102
5.4. As tribos urbanas e a estética: relações sociais vinculadas à imagem.....	105
5.5. Apelo ao <i>Cyberpunk</i> .....	108
5.5.1. Caos urbano e heróis marginais .....	108
5.5.2.. Elementos do <i>Cyberpunk</i> no <i>role-playing game</i> "Final Fantasy VII" .....	113
5.5.2.1. Final Fantasy VII: apresentação de um planeta corrosivo .....	114
5.5.2.2. Sephiroth e o fim anunciado: um devir apocalíptico .....	116
5.5.2.3. Vincent Valentine e a atmosfera mortuária cybergótica .....	117
5.6. Seattle: representação de uma metrópole <i>Cyberpunk</i> ? .....	121
<b>VI - CONCLUSÃO.....</b>	<b>127</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>133</b>

## I - INTRODUÇÃO

*Com uma completa depressão de alma, que não posso comparar, apropriadamente, a nenhuma outra sensação terrena, exceto com a que sente, ao despertar, o viciado em ópio, com a amarga volta à vida cotidiana, com a atroz descida do véu. Era uma sensação de alguma coisa gelada, um abatimento, um aperto no coração, uma aridez irremediável de pensamento que nenhum estímulo da imaginação poderia elevar ao sublime.<sup>1</sup>*

Edgar Allan Poe

Amante de música desde a tenra infância, e também da realização de leituras e da fruição de artes plásticas referentes ao Romantismo, o interesse por um estudo como esse surgiu logo no início de minha vida acadêmica. Ao começar a observar o movimento estético-musical *Grunge*, surgiu a ideia de desenvolver algum trabalho acerca do assunto. Tinha em mente elaborar uma analogia entre os movimentos citados, estabelecendo uma hipótese com base em leituras que permitissem estabelecer conexões e similaridades entre a estética peculiar àquelas manifestações culturais.

A palavra estética deriva do grego *aisthesis*, significando “sentir”; não um sentir com o coração ou por ter sentimentos, mas sim com os sentidos; isto é, com percepções propriamente físicas. O filósofo alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770 -1831), em sua obra *Estética: a idéia e o ideal* trata a estética como “ciência do Belo”; mais precisamente, do Belo artístico e não da beleza natural; em outras palavras, daquilo que é fruto da criação humana. Do ponto de vista do filósofo, o Belo artístico é superior ao Belo natural, pois o primeiro diz respeito a uma produção do espírito.

Tudo quanto provém do espírito é superior ao que existe na natureza. A pior das ideias que perpassa pelo espírito de um homem é melhor e mais elevada do que mais grandiosa produção da natureza — justamente porque essa ideia participa do espírito, porque o espiritual é superior ao natural<sup>2</sup>.

Hegel trata o Belo produzido pelo espírito como uma criação artística que não pode ser descartada ou deixada de lado. Para ele, a criação do espírito é um objeto que não pode ser tratado com indignidade<sup>3</sup>. Mas o que seria então o Belo? Sobre ele, há distintas e variadas concepções; por exemplo, há o pretexto de que aquilo que é belo é objeto da imaginação, intuição e percepção. O Belo é algo subjetivo; algo que (por ser subjetivo, e não

<sup>1</sup> POE, Edgar Allan. **Histórias extraordinárias**. São Paulo: Abril Cultural, 1981, p. 07.

<sup>2</sup> HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Estética: a idéia e o ideal**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2005, p.27.

<sup>3</sup> *Idem*, 28.

objetivo) não se pode constituir como ciência. Mas, ainda assim, tais características não desmerecem seu estudo ou análise, pois a estética é aquilo que trata do Belo artístico; melhor dizendo, a beleza artística que se dirige aos sentidos, às sensações, às intuições e à imaginação. Em outras palavras, a estética exige um órgão diferente do pensamento científico, pois ela é pródiga no que diz respeito à produção de formas e à liberdade de expressão, que permitem tantas vezes escapar a regras e leis. Pela estética, é como se

[...] procurássemos a calma e a ação vivificante das obras de arte; como se trocássemos o reino das sombras a que preside a idéia, pela serena e robusta realidade. Enfim, as obras de arte brotaram da atividade livre da imaginação, mais livre do que a da natureza<sup>4</sup>.

Também para Marc Jimenez, entende-se por estética, a ciência do Belo, mais precisamente do Belo artístico. Estética é um fenômeno abstrato que atua entre a forma e a percepção. Sua importância é percebida, ainda que subjetivamente, nas relações econômicas, políticas e sociais. Ela busca a beleza das formas; ou melhor, a beleza das formas criadas pelo artista. O filósofo questiona sua tardia autonomia (particularmente consagrada à criação artística), que somente apareceu no século XVIII. Mas por que essa emergência no período moderno, sendo que os artistas estão entre nós desde sempre? Primeiramente, devemos entender que autonomia estética não é o mesmo que autonomia da arte. A palavra arte vem originalmente do latim *ars*, que quer dizer “atividade”, “habilidade”; quer designar atividades ligadas à técnica e a tarefas manuais. Porém, estética aparece, como vimos, somente com a modernidade do século XVIII, quando a arte se torna reconhecida pelo seu conceito como atividade intelectual, separando-se das técnicas e das atividades de ofício. Nesse tempo, a criação artística já não era mais privilégio divino como antes, mas dependente da ação humana<sup>5</sup>.

Segundo Lúcia Santaella, o filósofo grego Platão (428/427 - 348/347 a.C.) foi o primeiro a criar uma teoria das artes inserida no contexto da filosofia do Belo. Para o filósofo ateniense, há basicamente dois conceitos a considerar-se: a mimese (“imitação”) e o entusiasmo criador. O primeiro é mais facilmente aplicado às artes visuais, enquanto o segundo está intimamente ligado às artes verbais e musicais. Platão é o filósofo das ideias; com uma concepção da realidade verdadeira que para ele, é pautada por um universo abstrato e ideal, um mundo de formas perfeitas e imutáveis; dessa realidade verdadeira deriva o “mundo das aparências sensíveis” (o mundo material), da mimese (das “imitações”), que são

<sup>4</sup> *Idem*, 36.

<sup>5</sup> JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** São Leopoldo, RS: Unissinos, 1999, p. 31-33.

representações das formas perfeitas e ideais. Desta maneira, o filósofo considerava as formas promovidas pela pintura e pela escultura como aparências de segunda ordem, pois por “representar” (ou “fazer referência”) o mundo material, estariam duplamente afastadas do ideal verdadeiro<sup>6</sup>.

Há no pensamento de Platão certo menosprezo por aquilo que é flagrado pelo aparelho sensível, pela percepção ou pela estética, que contempla as artes plásticas. Esta visão platônica provavelmente muito incomodará a pesquisadores que busquem aqui um sentido. Mas, por mais que possamos discordar de sua filosofia, não podemos deixar de pensar em algo fundamental quanto a seu modo de conceber a arte, pois surge com ele a reflexão pela qual nenhuma forma artística pode, ou poderá elidir certos problemas, tais como sua duplicidade e as múltiplas definições que para ela foram criadas ao longo dos séculos; do mesmo modo o problema das perspectivas e das subjetividades perceptivas, pois se está diante de uma representação, expressão ou ilusão, etc.

O segundo conceito platônico, que se refere ao entusiasmo criador, relativo à arte poética e também à música, “deriva das relações da arte com quem a produz e quem a recebe: inspiração na porta de entrada e o despertar das emoções e paixões na porta de saída da poesia”<sup>7</sup>. Contudo, Platão se nutria do pensamento virtuoso, acreditando no comedimento e na virtude dominantes da cultura grega; por isso, era inadmissível aprovar qualquer tipo de criação ou expressão que despertasse emoções e paixões de maneira a promover qualquer crise quanto à atividade racional. Por isso, o filósofo enxergava as artes literárias como riscos potenciais, pois os poetas poderiam, com suas obras, despertar a loucura e a irracionalidade junto a seus receptores, caso estes se comovessem com sua arte. “Em função disso, a arte verbal foi vista por ele como antagônica às formas de conhecimento, aos raciocínios discursivos propiciados pela filosofia<sup>8</sup>”. Para Platão, a poesia e a música estão mais ligadas ao irracional do que à razão (o que veremos com a estética do Romantismo).

Considerando-se, porém, outro filósofo clássico, Aristóteles, aluno de Platão, a arte ganha uma nova concepção:

A arte não imita coisas, ideias ou conceitos. Elas mostram como a natureza trabalha e assim o faz através da construção de suas próprias criações, daí seu poder transfigurador. As obras não são réplicas ou cópias, mas ficções reveladoras, produtos da imaginação criativa orientada para o fazer, imaginação produtiva. A arte está voltada para os princípios formativos que operam na natureza e na vida, imita-os e os encarna em estruturas feitas pelo homem<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> SANTAELLA, Lúcia. **Estética: de Platão a Peirce**. São Paulo: Experimento, 1994, p.25.

<sup>7</sup> *Idem*, p.26.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p.26.

<sup>9</sup> *Idem*, p.30.

A estética, portanto, afeta o homem por intermediação eficiente dos sentidos. Sendo assim, significações e emoções são muitas vezes geradas por linguagens diversas, tendo para o autor desta dissertação, importância capital (as da música e da literatura). De acordo com Kurt Pahlen<sup>10</sup>, a linguagem musical, além de agir sobre o indivíduo e a massa, é capaz de produzir efeitos profundos nas almas dos seres humanos; ainda segundo este autor, tais efeitos vão “desde os mais nobres sentimentos até o desencadeamento dos mais baixos instintos, desde a concentração devotada até a perda da consciência que parece embriaguez, desde a veneração religiosa até a mais brutal sensualidade<sup>11</sup>”.

Já a linguagem literária, segundo Sandra Jatahy Pesavento<sup>12</sup>, será sempre capaz de nos fazer enxergar as sensibilidades, os perfis e os valores de um determinado período temporal, pois serve como fonte privilegiada para que seja realizada a leitura do imaginário em um dado contexto social, ao permitir que obtenhamos “acesso à sintonia fina ou ao clima de uma época, ao modo pelo qual as pessoas pensavam o mundo, a si próprias, quais os valores que guiavam seus passos, quais os preconceitos, medos e sonhos<sup>13</sup>”. Mas para analisarmos esse tipo de linguagem, precisamos conhecer uma “teoria literária”, que se consolide por meio de ideias e métodos próprios, utilizados na leitura prática da literatura. Tal termo não se refere especificamente ao significado de obras literárias, mas sim aos significados que elas podem revelar por intermédio de interpretações que partam de bases teóricas e sirvam como justificativa para a atividade crítica. Tal teoria literária pode oferecer métodos que auxiliem a compreensão do contexto histórico/social em que as obras estão inseridas, além de contribuir para elucidar fenômenos, tais como o surgimento do romance e do conto. Procura, enfim explicar até que ponto a obra textual é mais um produto próprio de uma cultura do que de algum autor em específico, além de procurar esclarecer de que maneira textos verbais contribuem para a criação de uma cultura<sup>14</sup>.

“Teoria literária”, às vezes chamada “teoria crítica” ou “teoria” — e que hoje vem se transformando em “teoria cultural” — pode ser entendida, dentro da disciplina dos estudos literários, como o conjunto de conceitos e pressupostos em que se fundamenta o ato de explicar ou interpretar os textos literários. A teoria literária se refere a quaisquer princípios derivados da análise interna dos textos literários ou de

---

<sup>10</sup> PAHLEN, Kurt. **História Universal da Música**: A música na vida humana. São Paulo: Melhoramentos, 1965.

<sup>11</sup> *Idem*, p.15.

<sup>12</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy. História & História Cultural. **História &... Reflexões**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

<sup>13</sup> *Idem*, p. 82.

<sup>14</sup> BREWTON, Vince. **Teoria Literária**. Disponível em:

<[http://brunatgibson.com/intersecao/teoria\\_literaria.pdf](http://brunatgibson.com/intersecao/teoria_literaria.pdf)>. Acesso em: 30/05/2015, p. 01.

conhecimentos externos ao texto que podem ser aplicados em várias situações interpretativas<sup>15</sup>.

Para estabelecermos analogias entre as estéticas Romântica e *Grunge*, proporemos uma abordagem qualitativa. cremos que tal perspectiva permitirá que lidemos adequadamente com temáticas obscuras, entre elas o culto ao mortuário, na tentativa de lhes dar sentido e/ou interpretá-las em relação aos significados que os movimentos estéticos, que descrevemos, lhes atribuem. Reafirmamos nossa intenção de enfatizar uma expressão “neorromântica” no contexto histórico de fins do século XX, com uma manifestação estético-musical. A escolha dessa temática se justifica, de outro modo, por nosso empenho em analisar de que maneira e com que intensidade o movimento Grunge pode ser tido na conta de uma manifestação romântica.

O que então vamos aqui fazer é “investigar acontecimentos, processos e instituições do passado para verificar a sua influência na sociedade”<sup>16</sup>, recorrendo a uma metodologia comparativa entre as duas manifestações culturais destacadas — o Romantismo e o movimento *Grunge* — as quais, mesmo pertencendo a temporalidades e localidades diferentes, mostram-se suscetíveis a uma analogia:

Considerando que o estudo das semelhanças e diferenças entre diversos tipos de grupos, sociedades ou povos contribui para uma melhor compreensão do comportamento humano, este método realiza comparações, com a finalidade de verificar similitudes e explicar divergências<sup>17</sup>.

Foco principal da abordagem temática, será o da análise de letras e videoclipes de músicas de diversas bandas *grunge*, bem como obras artísticas românticas do século XIX. No capítulo II, trataremos com maior ênfase do século XIX, pois estarão em causa algumas peculiaridades de certos escritores da época, assim como de seu contexto histórico. Com isso, pretendemos realizar um estudo das práticas artísticas românticas para que possamos elucidar algumas questões estéticas do Romantismo, ilustrando com descrições literárias e expressões mortuárias capazes de propor certas particularidades dos inconformados com essa época.

Nos capítulos III e IV, daremos ao leitor subsídios para sua compreensão da realidade histórica e social norte-americana do século XX. Estaremos então especificamente interessados em questões de literatura com análises das letras, e da composição audiovisual com o apelo ao videoclipe, de diversas músicas de algumas bandas pertencentes ao

<sup>15</sup> *Idem*, p. 02.

<sup>16</sup> MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de Metodologia Científica**. 5. Ed. São Paulo: Atlas, 2003, p.106.

<sup>17</sup> *Idem*, p.107.

movimento *Grunge*. Estarão em destaque as bandas Nirvana e Alice in Chains, considerando a estética dessa manifestação cultural, e a avaliando de maneira a possibilitar uma analogia com certo sentimentalismo lúgubre do século XIX.

No capítulo V, faremos uma abordagem social que servirá como contextualização histórica, para nos situarmos ante uma nova realidade, que passa a existir quando uma nova era tecnológica tem sua ascensão, com celebrantes de um novo sistema: o Capitalismo. Desenvolveremos um estudo que mostrará ao leitor, a propagação de uma modernidade dotada de grandes ambientes citadinos, que trazem incertezas, caos urbano e heróis marginais; uma modernidade “catastrófica”, que acaba se desenvolvendo — na visão de alguns — sob o signo da decadência.

## II - O ROMANTISMO: Obscuridade e culto ao mortuário

### 2.1. *Um impulso sombrio*

*Eu sinto, ao embalar-me este choque de sono,  
Que se prega um caixão nalgum ponto da vida.  
Para quem? Ontem era o estio; hoje é o outono!  
E o estranho rumor soa como a partida.<sup>18</sup>*

Charles Baudelaire

O Romantismo apresentou inúmeras faces ao longo do tempo e em localidades distintas; isso permite que seus estudiosos o abordem sob diferentes ângulos e perspectivas, tornando difícil uma concepção unitária desse movimento. Contudo, podemos seguir seu curso histórico, relatando que essa manifestação se assentou como um movimento cultural alemão em finais do século XVIII; o que caracterizou a revolução romântica<sup>19</sup>.

Quando se fala nas artes que se propagaram pela Europa durante os séculos XVIII e XIX, a maioria dos pesquisadores dessa temática se refere a duas correntes de pensamento bem divergentes. Nessa época, Classicismo e Romantismo entram em cena, promulgando seus marcos. Ambas as correntes culturais, portanto, se referem a períodos importantes da história da arte. Basicamente, o Classicismo enalteceu a cultura clássica da Grécia antiga, estimando a razão e celebrando o Renascimento, com a valorização da cultura humanista dos séculos XV e XVI. O Romantismo, por sua vez, se constituiu como uma vertente artístico-cultural na contramão do racionalismo, tomando para si uma ligação com a arte cristã da Idade Média, mais precisamente com o gótico.

Esta forma de protesto passivo, a *evasão romântica*, manifesta-se ora por um retorno ao mundo medieval, onde o poeta parece redescobrir a unidade e a harmonia que o presente lhe recusa, ora na fuga para ambientes exóticos, como as regiões do Oriente — a substituírem, pela sedução do mistério, o prosaísmo da realidade imediata — ora na entrega a outras construções imaginativas<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. São Paulo: Martin Claret, 2007, p. 70.

<sup>19</sup> LO BIANCO, Anna Carolina. **Freud: entre o movimento romântico e o pensamento científico do século XIX**. Revista *Psychê*. Universidade São Marcos, Brasil, vol.VI, num. 10, 2002, p. 149-160. Acesso em: 25/06/2014, disponível em: <<http://www.redalyc.org/pdf/307/30701009.pdf>>, p. 155.

<sup>20</sup> CAEIRO, Olívio. *Oito séculos de poesia alemã*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbentcian, 1967, p. 253.

Em termos geográficos, é possível dizer que o Classicismo tenha encontrado o seu lugar no mundo mediterrâneo, em que o homem declara o seu individualismo perante a natureza, por decorrência do uso da razão. Já o Romantismo se localizou na Alemanha, de forma privilegiada<sup>21</sup>. No século das luzes — século XVIII — a Alemanha se encontrava à sombra da cultura latina, sobretudo da francesa; desta maneira, os alemães basicamente descuravam de seus valores nacionais. Alguns séculos antes, na Itália, floresceu a Renascença, enquanto na Alemanha o que se deu foi a Reforma Protestante, movimento que motivaria uma profunda divergência entre o Norte da Europa, que se converteu ao protestantismo, e o Sul do mesmo continente, que permaneceu fiel ao catolicismo romano.

No Sul, a palavra de ordem era a volta à natureza. No Norte, dava-se exatamente o contrário: não a volta a natureza, mas o afastamento dela e a fixação no sobrenatural. Os italianos buscavam inspiração na arte antiga; os alemães concentravam-se na fé e na vida religiosa. Trata-se portanto, de movimentos opostos, a despeito de certos pontos de contato, pontos esses, contudo, que se desenvolviam dentro de um sentido diverso<sup>22</sup>.

Após a Reforma Protestante, a Alemanha se isolou durante cerca de dois séculos, separando-se da cultura latina. Mas logo a seguir, no século XVIII, com a propagação de manifestações artísticas e culturais, a Alemanha tende a se reintegrar à Europa, de forma a reabilitar seus próprios valores. É nesse contexto histórico que se enquadra o *Sturm und Drang*, um movimento pré-romântico que não acatará o racionalismo promovido pelo Iluminismo, desencadeando um ideal imaginativo para as várias faces da Europa e, posteriormente, para a América. Tal movimento surgira de uma geração conhecida como a “geração de 1750” — com Goethe, Schiller, Klinger, Lenz, e outros mais — tendo sua denominação provinda do título de uma peça de Klinger: *Tempestade e Ímpeto*. Essa manifestação repercutiu profundamente no universo das artes, proclamando-se com ela a liberdade absoluta do artista, cuja produção haveria de ser pura expressão de seu poder criativo, e não fruto de preceitos e técnicas preestabelecidos<sup>23</sup>.

Essas duas vertentes teóricas se contrapõem em diversos aspectos. Os classicistas se firmam em um imaginário racionalista, no qual ocorre o rompimento com o espírito coletivo e há certa exaltação do individualismo racional. As formas de raciocinar se dão de maneira “fria”, já que o que é próprio do instinto humano deve ser suprimido para dar espaço à “luz”; o sentimentalismo, as emoções e os anseios humanos devem ser controlados e

<sup>21</sup> ARGAN, Giulio. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 12.

<sup>22</sup> *Idem*, p. 78.

<sup>23</sup> Dados que correspondem à biografia de Goethe, em: GOETHE, Johan Wolfgang von. **Os sofrimentos do jovem Werther**. São Paulo: Martin Claret, 2001, p. 120-121.

contidos pela racionalidade. “A razão é, portanto, o valor supremo e todos os aspectos da cultura lhe devem estar subordinados”<sup>24</sup>. Os Românticos, por sua vez, fomentavam rebeliões, mostrando-se inconformados com valores pré-estabelecidos. Desse modo, buscaram uma nova escala de valores, abrindo espaço para a introspecção e o inconsciente, nos quais um profundo sentimentalismo e fortes emoções ganham destaque juntamente com frustrações que parecem angustiar a maneira romântica de pensar. “Os românticos comprazem-se em insatisfação; podemos dizer que a satisfação consiste em permanecer insatisfeito e, portanto, nostálgico, eternamente saudosos. [...] A atitude básica do romântico é sentimental [...]”<sup>25</sup>.

O classicismo foi combatido pelos românticos, dado o fato de seus próceres se empenharem pela objetividade, pelo equilibrado e pelo ponderado, em ordem e com harmonia, bem como pela serenidade e também pela lucidez e certa “luz de espírito”. Eram, portanto, apolíneos<sup>26, 27</sup>. Tais divergências ocorreram pelo fato de o Romantismo apreciar o turbilhão das paixões próprias do ser humano; paixões estas que podem gerar efeitos violentos e desarmonia. O Romântico busca a subjetividade incontrolável e incontida, desvalorizando assim, a objetividade que se pretende racionalista. Há uma busca pelo ímpeto irracional e pelo gênio original; a exaltação do dionisíaco<sup>28</sup> deve se sobrepor à ordem apolínea. O noturno, o mórbido e o selvagem devem preponderar: a busca romântica pelo doentio é sua arma de combate ao Classicismo sadio. No Romantismo, não raro, a produção artística se confunde com o autor na medida em que esse expõe, em sua obra, suas paixões e traços de sua personalidade; dá-se o inverso com o Classicismo, que com sua pretensão à objetividade, sempre desejou reprimir o autor por trás da obra — algo que seria fruto da razão<sup>29</sup>. Toda essa crítica se dá pela obsessão romântica por uma totalidade que não se toma por racional, pois,

---

<sup>24</sup> BORNHEIM, Gerd. Filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 79.

<sup>25</sup> *Idem*, p. 95.

<sup>26</sup> Apolo, na mitologia grega, é filho de Zeus e meio irmão de Dionísio. Ele é o deus representante do sol (da luz), da música (que é a própria harmonia) e da medicina; em geral; é a divindade que representa aquilo que é lúcido e harmonioso. BULFINCH, Thomas. **O Livro da Mitologia**: história de deuses e heróis, 2006.

<sup>27</sup> ROSENFELD & GUINSBURG. In: GUINSBURG, J. (org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 262-263.

<sup>28</sup> Dionísio, na mitologia grega (Baco, para os romanos), é um semideus que se divinizou pela vinicultura, transformando-se assim no deus da embriaguez, da festa e da sensualidade. Por meio da divulgação de seus cultos coletivos (seus rituais) influenciou o teatro. Abastados de orgias, os cultos dionisíacos eram perseguidos por conta de seus efeitos – muitas vezes, seus ritos davam pleno curso à loucura, causando situações trágicas. BULFINCH, Thomas. **O Livro da Mitologia**: história de deuses e heróis, 2006.

<sup>29</sup> ROSENFELD & GUINSBURG. In: GUINSBURG, J. (org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 268.

pela razão “o homem afasta-se sempre mais da unidade e acentua a multiplicidade, a individualidade, o particular, destacando-se e opondo-se ao mundo<sup>30</sup>”.

A obsessão do Romântico é sempre o absoluto, a totalidade. E por isso o sentimento romântico adquire uma coloração religiosa que lhe é própria; que se traduz em uma forma mais típica, de forma nostálgica e na impossibilidade de interagir-se completamente com o absoluto<sup>31</sup>.

Em suma, algumas de suas principais características são: a espontaneidade, a prioridade dos sentimentos, a intuição, o passional, a originalidade e uma densa captação da vida. Tais particularidades fizeram do Romantismo um movimento transgressor do imaginário de uma época fundada na razão das luzes e na frieza matemática: um imaginário que pretendia explicar e aprisionar a natureza por via do racionalismo<sup>32</sup>.

Outro aspecto inerente ao Romantismo é o de que este movimento valorizou a poesia, cogitando que essa arte possibilita a conciliação da atividade racional com a sensibilidade. Somente pela arte o sujeito histórico seria capaz de realizar ações recíprocas entre os sentidos e a razão<sup>33</sup>. Portanto, para o Romantismo a atividade racional não é algo a ser realizada por si própria, pois sua tendência seria ponderar cada vez mais a separação entre homem e natureza; a atividade racional somente poderia aflorar mediante os sentidos humanos, ou seja, o Romantismo valoriza primeiramente aquilo que os racionalistas tendem pôr de lado. A arte seria um atributo que ensinaria a aproximação daquilo que é natural — o que o romântico deseja — pois por sensações humanas em relação à natureza, torna-se possível a efetivação espontânea da arte como expressão daquilo que é, a princípio inexplorável.

O Romantismo visa, também, posicionar e unificar o confronto das artes sob uma mesma lógica e sob uma única perspectiva, revelando ser uma linguagem simbólica; algo comum entre as expressões artísticas. Desta maneira o símbolo passa a ser valorizado pelos autores, por permitir a unidade do universal com o particular, ao mesmo tempo em que ele facilita o acesso a dimensões que parecem inatingíveis, pois todo símbolo é capaz de permitir uma revelação viva e instantânea daquilo que seria impossível explorar e explicar. O inexplorável, a referência ao misterioso e ao demoníaco, são características também

<sup>30</sup> BORNHEIM, Gerd. Filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 99.

<sup>31</sup> *Idem*, p. 95.

<sup>32</sup> LO BIANCO, Anna Carolina. **Freud: entre o movimento romântico e o pensamento científico do século XIX**. Revista Psychê. Universidade São Marcos, Brasil, vol.VI, num. 10, 2002, p. 149-160. Acesso em: 25/06/2014, disponível em: <<http://www.redalyc.org/pdf/307/30701009.pdf>>, p. 156.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

marcantes do Romantismo; uma aproximação a eles poderia ser realizada por meio de um encontro introspectivo e intuitivo. Deve, portanto, haver uma busca das disposições pertencentes a cada um e daquilo que lhe é próprio para que a originalidade do sujeito único atinja uma unidade com a cultura. Em outras palavras, deve-se educar a si próprio, recorrendo a um processo subjetivo para que haja harmonia e se verifique a totalidade do sujeito em relação à cultura<sup>34</sup>.

Tal manifestação artístico-cultural nos fornece, então, a ideia de que os sentidos devem se subsumir à razão, trazendo ao proscênio aquilo que está encoberto; revelando de maneira emotiva aquilo que está oculto e que permanece obscuro: a dimensão da interioridade, um lugar nas sombras, uma extensão inatingível no humano — a qual somente será acessada por intermédio de um processo difícil e penoso. Por isso, a subjetividade deve aflorar e os campos imaginativos e sensitivos devem ser explorados para que, pelas intuições provindas da interioridade humana, haja um indivíduo singular, original e único, edificado espontaneamente em virtude de um impasse consigo mesmo.

## ***2.2. O culto ao mortuário***

### ***2.2.1. Dionísio: um ímpeto trágico***

Nossos antepassados da Hélade (os gregos antigos) valorizaram a tragédia a ponto de escolher para ela um representante divino: o deus da loucura e da embriaguez, Dionísio. O filósofo alemão do século XIX, Friedrich Nietzsche nos relata que a tragédia grega teria nascido de certo “espírito musical”. Isso pode ser entrevisto do examinar-se o coro e sua função fundamental: o coro trágico seria sempre constituído pelos servidores de Dionísio. Para nos explicar o nascimento da tragédia, o filósofo conta que, na natureza, existem dois impulsos, os quais podem ser chamados de “apolíneo” e “dionisíaco”. Portanto, para Nietzsche, esses impulsos estariam intimamente ligados à existência humana, pelo fato de o homem ser filho da natureza<sup>35</sup>.

O impulso apolíneo valeria por um sonho, produzindo apenas uma suposta aparência daquilo que é real, e não a realidade em si: em outras palavras, o impulso apolíneo não é garantidor do “real”. Aquele que sonha vive intensamente o sonho sonhado, acreditando

<sup>34</sup> BIANCO, Anna Carolina Lo. **Freud: entre o movimento romântico e o pensamento científico do século XIX**. Revista Psychê. Universidade São Marcos, Brasil, vol.VI, num. 10, 2002, p. 149-160. Acesso em: 25/06/2014, disponível em: <<http://www.redalyc.org/pdf/307/30701009.pdf>>, p. 156.

<sup>35</sup> RUBIRA, Luíz. **Nietzsche: da tragédia grega à filosofia trágica**. Acesso em 29/06/2014. Disponível em: <<http://www2.ufpel.edu.br/isp/dissertatio/revistas/29/29-11.pdf>>, p. 252.

que está verdadeiramente vivendo a realidade; contudo, essa vida de “falsas representações” chega ao fim quando o sonhador desperta. Desta maneira, o impulso apolíneo, que é constituído por representações formadoras de imagens e delimitadoras de supostas aparências, cai por terra quando esse “sonho” encontra o seu fim. Na suposição de Nietzsche, por sonharmos individualmente, acedendo as (perspectivas das) aparências que pertencem ao mundo dos fenômenos, temos a ilusão de que somos um indivíduo<sup>36</sup>.

Por outro lado, Nietzsche fará uma analogia com a embriaguez e tratará, então, do dionisíaco. A embriaguez se forma e instaura em ocasiões em que o homem rompe com o princípio apolíneo — que diz respeito à individuação — fazendo transparecer um sentimento de unidade. Em outras palavras, a embriaguez é aquilo que rasga o véu que separa o homem do homem, e o homem, da natureza. Somente por força do impulso dionisíaco o homem consegue outra vez ser remetido à natureza, e a prova disso está no fato de que seus adoradores e seguidores têm como figura central, o sátiro — uma mistura de homem e animal; portanto, em posição de extrema ligação com a natureza — pois faz parte dela, assim como ela faz parte dele. Em sua voz, quem fala é a própria natureza. O dionisíaco vem, assim, romper com o princípio de individuação promovido pelo impulso apolíneo; pois, enquanto no apolíneo predomina a medida, no dionisíaco é a desmedida quem reage às procedências<sup>37</sup>.

A tragédia surgiu de um elemento dionisíaco, responsável pelo seu desabrochar por meio de um impulso (estético-expressivo) de uma vontade criadora, aniquiladora e fundadora da arte trágica; no mais, é anterior a toda e qualquer individuação do elemento apolíneo<sup>38</sup>. Desta maneira, podemos pensar que o *pathos* dionisíaco antecede o racional apolíneo, pois o apolíneo grego é justamente a máscara que embeleza o abismal, o horrífico, o íntimo originário e catastrófico; o apolíneo é a força que nega e tenta barrar tudo aquilo que é próprio da embriaguez, das orgias; o bárbaro e o selvagem: o impulso dionisíaco. Entretanto, os gregos antigos souberam reconhecer, face à dura realidade em que viviam que ninguém, nenhum indivíduo ou qualquer herói, poderia escapar a processos de aniquilamento e dissolução<sup>39</sup>.

---

<sup>36</sup> *Idem*, p. 253.

<sup>37</sup> RUBIRA, Luíz. **Nietzsche**: da tragédia grega à filosofia trágica. Acesso em 29/06/2014. Disponível em: <<http://www2.ufpel.edu.br/isp/dissertatio/revistas/29/29-11.pdf>>, p. 254.

<sup>38</sup> APOLINÁRIO, José Antônio. O sentido do trágico e a efetividade do criar para além: Nietzsche e a plasmação dionisíaca. **Revista Trágica**: estudos sobre Nietzsche. v.1, nº.2, 2º semestre de 2008, p. 71-78. Acesso em 29/06/2014. Disponível em: <<http://tragica.org/artigos/02/05-jose.pdf>>, p. 72.

<sup>39</sup> RUBIRA, Luíz. **Nietzsche**: da tragédia grega à filosofia trágica. Acesso em 29/06/2014. Disponível em: <<http://www2.ufpel.edu.br/isp/dissertatio/revistas/29/29-11.pdf>>, p. 255.

Aniquilamento e dissolução configuram e traduzem características peculiares a Dionísio, pois ele é uma divindade capaz de renascer da destruição. Em uma das versões de sua lenda, é narrado que Zeus e Perséfone tiveram Dionísio como filho, e que este, ao nascer, foi brutalmente esquartejado e devorado pelos Titãs. Contudo, a deusa Atena havia salvado o seu coração, levando-o até Zeus, que o engoliu, dando assim, origem ao novo Dionísio, que foi capaz de renascer de uma destruição, de sua própria morte<sup>40</sup>.

Os gregos souberam levar consigo a dissolução no âmbito estético da tragédia, e o seu legado trágico não se apagaria no decorrer da história da humanidade. *Tristão e Isolda*, um romance celta da Idade Média, datado do século XII, é uma bela e trágica história profana, envolvendo paixão, amor, casamento, sexo, desejo, adultério e morte. Mesmo contando com várias versões escritas, já que não se dispõe ao menos de rastros da versão original — o que faz com que ela seja como uma lenda ou um mito perdido na névoa do tempo — nessa história trágica e tentadora, os apaixonados sempre se amam loucamente e morrem de amar; por isso, pelo fascínio do amor e da paixão, Richard Wagner (1813 – 1883), um importante representante do Romantismo musical do século XIX, comporá uma ópera para essa trama, guiado pela filosofia pessimista do filósofo Arthur Schopenhauer (1788 – 1860), exacerbando o canto do amor e da morte, do aniquilamento e das potências trágicas. Nietzsche viu com bons olhos a ópera *Tristão e Isolda* (1857). Crítico acerbo do Romantismo, nela vislumbrou o renascimento do dionisismo grego<sup>41</sup>.

Tendo como foco a identificação do Romantismo ao (que é) místico e subjetivo, podemos encontrar em *Tristão e Isolda* elementos introspectivos, que tratam daquilo que está em segredo; há aí uma indicação da impossibilidade da realização plena do encontro entre os amantes que extravasam o ímpeto de suas paixões. Nessa história, tais amantes parecem tomados por uma força que os transcende e excita a volúpia de sua existência: “são vítimas de uma poção mágica, ‘sofrem’ tautologicamente a paixão, confessam-se mas não querem curar-se, nem buscam o perdão<sup>42</sup>”.

Ora, ao longo da História, o ser humano tem sido tratado como vítima de suas paixões, e um dos assuntos mais discutidos para a proposição do que se entende por loucura, são justamente as paixões. Etimologicamente, a palavra “paixão” deriva de “passividade”, é um termo que provém das palavras gregas *paschien*, ou *pathos*, querendo dizer algo

---

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> WISNIK, José Miguel. A paixão dionisíaca em *Tristão e Isolda*. In: NOVAES, Adauto (coord.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 195-196.

<sup>42</sup> *Idem*, p. 210.

relacionado a sentimentos, a sofrimento, dor ou doença. De certa forma, podemos dizer que o *pathos* era para os gregos antigos, o que chamamos hoje, de “psicológico”<sup>43</sup>. Há muito tempo vem a paixão sendo questionada por filósofos, inspirando debates. Por alguns, foi considerada algo ruim que poderia tragar a alma humana para o mais profundo abismo emocional, enlouquecendo-a e fazendo com que agisse de modo irrefletido, também a obrigando a fazer com que o homem enveredasse pela desmedida, cometendo atos irracionais. Por outros, foi exaltada, mediante personagens (trágicos ou não) entusiasmados.

Em *Tristão e Isolda* o *pathos* é enaltecido; aí predomina certo discurso romanesco “doentio”. Há nessa história, uma força estranha causadora de um tormento presumivelmente delicioso, que entusiasma os amantes e os envolve em paixão; tudo então se opõe a essa força, e na verdade a exalta ao infinito. Trava-se assim uma luta entre a vida e a morte, pois mesmo que seja limitada, a paixão é capaz de conduzir os apaixonados a uma experiência do ilimitado. Caso passe a febre da paixão, os amantes viverão na perspectiva da desilusão; por isso, eles buscam a qualquer custo a paixão mortal, e com ela, a erotização da morte que a eterniza, tornando-a infinita e pondo fim ao fim<sup>44</sup>.

Onde a máxima separação é a máxima união [...], os amantes, sem saber, sem o querer, não desejaram outra coisa senão a transfiguração da morte como vingança contra a paixão despertada pelo filtro involuntário (a morte prolonga a paixão, eterniza a paixão, supera o limite que a mata, põe fim ao fim). [...] o romance atravessou os séculos para ser musicado por Wagner, que encontrou nele a substância mítica de uma força musical voltada ao pessimismo. E, em segundo lugar, a erotização da morte, a fé sem tréguas na febre passional, só pode ser inteiramente compreendida através do pano de fundo místico que a envolve de maneira secreta [...]<sup>45</sup>.

### 2.2.2. O goticismo ilustrado: Goethe, Lorde Byron e W. W. Jacobs

É evidente que não podemos mencionar a manifestação romântica sem citar alguns de seus autores, bem como algumas de suas obras mortuárias e trágicas. Portanto, começaremos com um escritor alemão, bem conhecido, como Goethe. Johann Wolfgang von Goethe, pertencente ao movimento emergido na Alemanha do século XVIII, o *Sturm und Drang*, nasceu em 1749. Foi um símbolo do Romantismo alemão por ter sua arte constituído

<sup>43</sup> LEBRUN, Gerard. O conceito de paixão. In: NOVAES, Aduino (coord.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 20.

<sup>44</sup> WISNIK, José Miguel. A paixão dionisíaca em Tristão e Isolda. In: NOVAES, Aduino (coord.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 211.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

uma das mais fortes influências do Romantismo no Ocidente. Fracassado em todas as suas tentativas amorosas e autor de composições literárias em que da morte tanto se fala, escreveu em 1798 a *Noiva de Corinto*, versos nos quais se menciona uma personagem vampiresca; assim também, em seus *Poemas macabros*, ele mostra peculiaridades do romantismo gótico: ambas as composições aludem à figura da morta-viva<sup>46</sup>. Em *A dança da morte*, um de seus poemas, esqueletos dançam à luz do luar em um cemitério:

#### **A dança da morte**

Em meio à noite, um guardião se põe a vigiar  
Os túmulos da sua hospedaria.  
A claridade da Lua tudo faz iluminar  
E a igreja parece banhada pela luz do dia<sup>47</sup>

O cemitério se mostra então como um cenário melancólico e nostálgico, em que se pode sentir o cheiro de carne putrefata; é o repouso dos mortos-vivos que, em muitas obras românticas, realizam o sonho amoroso que em vida fora impossível de ser realizado, pois é o próprio amor quem muitas vezes afasta os apaixonados, levando-os à destruição. Somos levados a pensar no par amoroso que se dá as mãos no mundo dos mortos, para viver sua paixão na eternidade.

Já em seu poema, *Catalepsia*, Goethe explora o fenômeno da catalepsia — também tratado pelo romancista norte americano do século XIX, Edgar Allan Poe, em *A queda da casa de Usher* (1839) — com sua obsessão em surpreender não somente aspectos da vida mundana, mas também os mistérios do pós-morte; do encerramento no túmulo: o que é, evidentemente, um sintoma do romantismo gótico:

#### **Catalepsia**

Chore, menina, aqui, junto ao túmulo do Amor,  
Por nada, porventura aqui ele acabou por tombar.  
Mas estará mesmo morto? Não sei bem dizer.  
Um nada, um acesso às vezes lhe traz o despertar<sup>48</sup>.

Pelo fato de Goethe ter sido um autor muito influente, seu romance *Os sofrimentos do jovem Werther*, datado de 1774, deflagrou uma moda de suicídios entre os

<sup>46</sup> AGUIAR, Luiz Antóio (org). **Os góticos**: vampiros, múmias, fantasmas e outros astros da literatura de terror. São Paulo: Melhoramentos, 2012, p. 68.

<sup>47</sup> GOETHE, J. W. Poemas macabros. In: AGUIAR, Luiz Antonio (org). **Os góticos**: vampiros, múmias, fantasmas e outros astros da literatura de terror. São Paulo - Editora Melhoramentos, 2012, p. 65.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

jovens de seu tempo, justamente por apresentar traços peculiares a um herói romântico, cuja vida se eterniza pela morte em plena juventude<sup>49</sup>.

Outro poeta de enorme impacto e influência no Romantismo, foi o escritor inglês Lorde Byron, nascido em 1788. Byron foi um dos fundadores do romantismo gótico, ao realizar uma reunião histórica para que esse movimento eclodisse e viesse a se expandir. Em sua casa, ele reuniu diversos autores que contribuiriam para a circulação do pensamento gótico-romântico de sua época, tendo sido anfitrião de autores como: Mary Shelley, importante escritora dessa vertente literária, cuja principal obra é *Frankenstein*; e John William Polidori, escritor do macabro conto *O vampiro*. Suas obras (as de Lorde Byron) estão repletas de temas trágicos e sombrios; do mesmo modo, em seu poema gótico *A uma taça feita de crânio humano*, envolto em clima mortuário, o poeta inglês, assim como Goethe, nos relata aspectos do “além-túmulo”. Neste poema, fica evidente o cenário tumular, de par com a sensação de uma “deterioração putrefata”: ali se lê que o crânio de um morto serve à exibição de alegria.

#### A uma taça feita de crânio humano

Não recues! De mim não foi-se o espírito...  
Em mim verás – pobre caveira fria –  
Único crânio que, ao invés dos vivos,  
Só derrama alegria  
Vivi! Amei! Bebi qual tu: Na morte  
Arrancaram da terra os ossos meus.  
Não me insultes! Empina-me!... que a larva  
Tem beijos mais sombrios do que os teus.

E por que não? Se no decorrer da vida  
Tanto mal, tanta dor aí repousa?  
É bom fugindo à podridão do lodo  
Servir na morte enfim pra alguma coisa!...<sup>50</sup>

Aqui, cabe-nos citar outro influente autor inglês que aborda este gênero de horror e morte. William Wymark Jacobs. Escritor nascido em 1863, foi um dos representantes do romantismo gótico inglês do século XIX, tendo escrito vários contos de terror; este dedicou-se também a assuntos misteriosos, envolvendo marinheiros e o alto-mar. Sua obra mais famosa, *A pata do macaco*, é considerada por muitos um dos maiores contos góticos de todos os tempos, desenrolando-se com a narrativa de posse de um artefato “mágico” por parte de uma

<sup>49</sup> AGUIAR, Luiz Antóio (org). **Os góticos**: vampiros, múmias, fantasmas e outros astros da literatura de terror. São Paulo: Melhoramentos, 2012, p. 67-68.

<sup>50</sup> BYRON, Lord. A uma taça feita de um crânio humano. In: AGUIAR, Luiz Antonio (org). **Os góticos**: vampiros, múmias, fantasmas e outros astros da literatura de terror. São Paulo - Editora Melhoramentos, 2012, p. 10-11.

família: trata-se de uma pequena pata de macaco mumificada, capaz de realizar três desejos de seu portador. O Sr. White, patrono da família, ao precisar de 200 libras para quitar o pagamento de sua casa, faz, por indicação do filho esse pedido ao artefato – mesmo sabendo que haveria consequências para este ato. Pouco depois, algo terrível acontece: a morte desastrosa de seu próprio filho Herbert em um acidente com uma máquina na empresa em que trabalhava. Após o ocorrido, compadecidos com a dor da família, os empresários oferecem uma quantia em dinheiro para auxiliar os parentes de alguma forma. O valor: 200 libras. Contudo, a mãe do jovem rapaz, não suportando a dor da perda de seu único filho, faz o marido desejar que este voltasse à vida, e ainda que o Sr. White tivesse avisado que seu estado era terrível, pois mal havia podido reconhecer seu corpo, a esposa não desiste de sua ideia. Ao ser realizado esse segundo pedido, o velho casal ouviu no silêncio da noite alguém batendo à porta; quando a mulher foi atender, antes que desse passagem para o “morto-vivo” que ali se encontrava, o Sr. White movido por um impulso desesperado, improvisa seu último desejo. Quando ambos abrem a porta de sua residência, nada ali encontram além de uma estrada tranquila e deserta<sup>51</sup>.

Na narrativa em destaque, o autor convida o leitor a enfrentar seus pavores mais íntimos — o que é um constante desafio da literatura gótica romântica. O que há de tenebroso em sua história não é descrito, pois fica fora de cena; é apenas sugerido de maneira muito parecida com as cenas mais hediondas das tragédias gregas, intimando o leitor a encarar a trama usando sua imaginação. Há blasfêmia nesta obra, por parte de uma personagem que não conseguindo lidar com a dor da perda de alguém muito estimado, tenta reverter uma “vontade divina”— pois morte e vida são desígnios divinos. Nessa história, há uma não aceitação da mortalidade; mas, a morte é algo definitivo e a imortalidade está fora das possibilidades humanas: aí está o trágico ao qual também se submetem *Victor Frankenstein* de Mary Shelley, que conta a história de um ser horripilante criado por meio de experimentos científicos feitos com restos mortais colhidos em um cemitério. Assim também ocorre com o *Fausto* de Goethe. Mortalidade/imortalidade; este é o dilema peculiar aos seres humanos, cuja vigência é provavelmente universal, mas abordado e explorado de modo recorrente pelo romantismo gótico<sup>52</sup>.

---

<sup>51</sup> JACOBS, William Wymark. A pata do macaco. In: AGUIAR, Luiz Antonio (org). **Os góticos:** vampiros, múmias, fantasmas e outros astros da literatura de terror. São Paulo - Editora Melhoramentos, 2012.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

### 2.2.3. A beleza maldita e as amantes mortas

*Se quiseres ser meu, eu te farei mais feliz do que o próprio Deus em seu paraíso; os anjos te invejarão. Rasga esta mortalha fúnebre em que vais envolver; eu sou a beleza, a juventude, sou a vida; vem para mim. Nós seremos o amor. O que poderia te oferecer Jeová como recompensa? Nossa vida fluirá como um sonho e será apenas um beijo eterno<sup>53</sup>.*

Théophile Gautier



**Figura 01.** Charles-Auguste MENGIN. Safo, 1867. Manchester, Manchester Art Gallery. **Fonte:** Disponível em: **Google Imagens**. Acesso em: 13/11/2013.

---

<sup>53</sup> GAUTIER, Théophile. A amante morta. In: AGUIAR, Luiz Antonio (org). **Os góticos:** vampiros, múmias, fantasmas e outros astros da literatura de terror. São Paulo - Editora Melhoramentos, 2012, p. 171.

Em resumo, digamos que alguns traços do Romantismo se expressam por meio de diversas idealizações, tais como o subjetivismo, a imaginação, o sentimentalismo, o egocentrismo, a natureza interagindo com o eu lírico, o grotesco e o sublime; também o pessimismo profundo e o lúgubre. Sendo assim, a musa dos românticos seria aquela cuja aparência nos remete à obscuridade, à sensualidade lutuosa: a musa lívida e muitas vezes lasciva, profana e noturna. A morte significa juventude e beleza: a morte se torna a vida.

O artista plástico Charles-Auguste Mengin nos mostra, em sua obra *Safo*, uma mulher que solitariamente se encontra à beira de um abismo — beleza melancólica que se exprime em um semblante taciturno. Safo foi uma poetisa pertencente ao período primitivo da literatura grega. A história conhecida desta mulher, conta que ela se suicidou por um amor não correspondido: “influenciada pela superstição de que aqueles que dessem o ‘salto do amante’, se não morressem na queda, ficariam curados de seu amor”<sup>54</sup>.

Portanto, na história de Safo, a morte não se mostra como algo digno de temor, uma vez que pode trazer a cura dos sofrimentos causados pelos sentimentos frustrantes. Para esta poetisa grega, a morte lhe serviu não apenas de consolo, mas a ela ofereceu a cura para sua doença: um sofrimento atroz. Dessa forma, a morte é “pintada” como digna de ser apreciada e cultuada. A morte se faz cura de sofrimentos mundanos, e os “heróis românticos” — presentes na antiguidade, em histórias como a de Safo, ou no período renascentista, em *Hamlet* ou *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, por exemplo — entram em cena para purificar suas angústias de modo trágico, ou seja, com a extinção de si mesmos. Se analisarmos o caso de *Os sofrimentos do jovem Werther*<sup>55</sup>, do escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe, veremos que, assim como Safo, o protagonista se matou por não ter tido o seu amor correspondido.

Tanto o amor de Werther quanto o de Safo representam uma beleza trágica encontrada no instante em que o ator principal permanece entorpecido e indefeso perante suas paixões. Como foi dito, Safo se mata ao se jogar no mar em busca de redenção; já Werther se suicida de maneira ainda mais penosa e angustiante ao disparar contra a própria cabeça, por não ter obtido de sua amada, Charlotte, o amor que tanto desejava. Porém, Werther não morre simplesmente; ele sofre, debatendo-se e agonizando no chão, enquanto outros personagens dessa mesma trama se espantam com a trágica cena que presenciam. Em seu enterro, trabalhadores transportam o corpo; nenhum sacerdote acompanha o funeral. Goethe não poupa descrições dos sofrimentos do jovem Werther.

<sup>54</sup> BULFINCH, Thomas. **O Livro da Mitologia**: história de deuses e heróis, 2006, p. 267.

<sup>55</sup> GOETHE, Johan Wolfgang von. **Os sofrimentos do jovem Werther**. São Paulo: Martin Claret, 2001.

Quando o médico chegou, o infeliz estava no chão. Não havia salvação para ele; embora o pulso ainda batesse, todos os membros estavam paralisados. Havia atirado na cabeça, acima do olho direito, e os miolos saltaram para fora. (...) Werther estava sentado à sua escrivaninha quando disparou a arma; que em seguida tombara e, debatendo-se n convulsão, rolara ao lado da cadeira. (...) Tinham posto Werther sobre a cama, com o rosto amarrado por um lenço. A sua fisionomia já era a de um morto. Não se mexia mais. Os pulmões ainda arfavam de um modo terrível, ora debilmente, ora com mais força. Esperava-se o ultimo suspiro. Do vinho que pedira, bebera apenas um copo<sup>56</sup>.

Para o homem romântico, a morte — como, por exemplo, o suicídio por amor — pode ser bela e fascinante, ainda que anuncie um “mundo macabro”. Essas ideias se difundiram entre jovens no início do século XIX. Todavia, o herói romântico é caracterizado por seu destino, pois evolui em um romance sentimental e degusta a paixão a cada gota que sorve. O romântico é aquele que vaga inquietamente à luz da lua e se compraz em passeios noturnos. Ele experimenta os impulsos de suas paixões e aceita o seu destino que, muitas vezes, pode ser a morte, sendo ela trágica e, sobretudo, bela<sup>57</sup>.

Por sua vez, o poeta e escritor francês Charles Baudelaire, em *As flores do Mal*, citou a poetisa safo em sua poesia denominada *Lesbos*, tratando-a como uma amante cadavérica, mas poeta e viril; e ainda mais bela do que Vênus:

#### **Lesbos:**

Para ver se do mar a água é indulgente e boa,  
E entre as deplorações que a rocha refletiu.  
Uma tarde trará a Lesbos, que perdoa,  
O cadáver do amor de Safo, que partiu,  
Para ver se do mar a água é indulgente e boa!  
[...]  
De Safo que sumiu em dia tão blasfemo,  
Depois que escarneceu da tradição do rito  
Fez do seu belo corpo o sustento supremo  
De um bruto cujo orgulho ah! Puniu o delito.  
De Safo que sumiu em dia tão blasfemo<sup>58</sup>.

Safo foi mais uma vez mencionada pelo poeta inglês Lorde Byron que, tal como Baudelaire, foi um dos escritores que a mencionou, citando-a no canto II do *Childe Harold*<sup>59</sup>.

As obras de Lorde Byron se referem igualmente a outras narrações da antiguidade, como, por exemplo, a história de Hero e Leandro. Tal relato antigo nos diz que Leandro era um jovem de Ábidos, uma cidade asiática situada no estreito que separa a Ásia da Europa. Na

<sup>56</sup> *Idem*, p. 118-119.

<sup>57</sup> ECO, Umberto. *op. cit.*, 2004.

<sup>58</sup> BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. São Paulo: Martin Claret, 2007, p. 129.

<sup>59</sup> BULFINCH, Thomas. *O Livro da Mitologia: história de deuses e heróis*, 2006, p. 267.

margem oposta, nas terras de Sestos, vivia Hero, uma donzela sacerdotisa da deusa Vênus. Como Leandro a amava, ele atravessava toda noite o estreito a nado, para desfrutar da companhia de Hero. Por fim, numa determinada noite, quando o mar se encontrava agitado e furioso por uma tempestade, Leandro não conseguiu forças suficientes para completar a travessia e morreu afogado. “As ondas levaram seu corpo para a margem européia, onde Hero soube de sua morte e, em seu desespero, atirou-se do alto da torre ao mar, e pereceu”.<sup>60</sup>

Não obstante, a história de Hero e Leandro inspirou Lorde Byron não apenas em sua obra *Noiva de Àbidos*, em que descreve o caso, mas também em sua vida pessoal. “A história da travessia a nado de Leandro no Helesponto era tida como uma fábula, e a façanha era considerada impossível, até que lorde Byron provou a sua possibilidade, atravessando o estreito pessoalmente”.<sup>61</sup>

Mário Praz realiza em sua obra *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*<sup>62</sup>, um discurso sobre temas comumente encontrados na literatura romântica do século XIX. Em suas apresentações, ele privilegia a efetivação de uma profunda análise acerca dos tópicos que se inter-relacionam com a lírica poética do movimento romântico, visando elucidar os temas mais excêntricos e dominantes desse período literário que abrange uma sexualidade macabra, a contaminação de temas fantásticos com figuras de um erotismo que se compraz em atmosferas sombrias e cenários mórbidos.

Pautando-se no decadentismo que, no século XIX floresceu com um gosto especial pelo pessimismo, o autor elaborou uma coletânea sobre a beleza mórbida e triste, sobre o belo que se propaga juntamente com o horrível, em semblantes lívidos, melancólicos e sombrios; com pesar e desgosto pelo que se tem por real. Cultuando o vampirismo, o profano e os amantes mortuários, Praz percorre as páginas de diversas obras de escritores como Baudelaire, Byron, Schiller, Flaubert, Sade, e entre outros mais, construindo um texto em que meticulosamente, examina temas de predileção destes mesmos autores.

A musa mortuária, característica própria dos escritores românticos, dá curso a seu ímpeto, acompanhado por divinos horrores. A figura da Medusa irradia agonias de morte, pois com face da morte sobreposta às trevas, esse vulto feminino com suas mandíbulas rachadas significa o tempestuoso mas prazeroso encanto do terror<sup>63</sup>.

---

<sup>60</sup> BULFINCH, Thomas. *op. cit.*, p. 144.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> PRAZ, Mario. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.

<sup>63</sup> *Idem*, p. 43-44.

A dor e o prazer se combinam numa única impressão nesses versos, do mesmo motivo que deveriam gerar aversão – o vulto lívido do busto, o emaranhado das víboras, o rigor da morte, a luz sinistra, os animais asquerosos, o sardão e o morcego — brota num novo sentido de beleza traiçoeira e contaminada, um novo calafrio [...] Essa cabeça de mulher condenada pelos olhos vítreos, essa horrível e fascinante Medusa, será objeto de amor tenebroso dos românticos e decadentes por todo o século<sup>64</sup>.

A beleza que encanta é a mesma que causa sofrimento. É a estética do horror, que provoca calafrios; é o feio como fonte do belo, a beleza mesclada ao repugnante, agora encontrada em cruel volúpia; está no prazer, e também no sofrimento<sup>65</sup>. Para Praz, associada à morte, a beleza se mostra eficiente; o belo é voluptuoso e inseparável da melancolia — a morte e a beleza se irmanam.

Praz explora temas insólitos; suas citações se desdobram com olhares voltados para a ideia de uma beleza maléfica e cadavérica; moribunda e lívida. Suas referências giram em torno da morte em *A beleza meduséia* (primeiro capítulo de seu livro): beijos da morte, amor até a loucura; rostos pálidos e lívidos; marcas da decomposição, do pútrido e do pestilento; mistérios do além-vida; a graça funérea, o belo mórbido e sepulcral; o corpo doentio e a mente desvanecida em sofrimentos – as doces canções cantando pensamentos entristecidos e desesperados: as belas obras são as mais dolorosas. O autor relata também que reencontramos em Charles Baudelaire um tipo de beleza venenosa, a beleza esquelética e a ninfa macabra<sup>66</sup>. “Mas não se termina nunca de citar testemunhos dos escritores românticos e decadentes sobre a união inseparável do belo e do triste, sobre essa suprema beleza que é beleza maldita<sup>67</sup>”.

Lembramo-nos então de Pierre Jules Théophile Gautier, um poeta e dramaturgo romântico nascido na França, em 1811. Tal escritor foi um dos símbolos do romantismo francês. Gautier, assim como Goethe, coloca o gótico no mesmo crisol que forjou o Romantismo destacando a mulher misteriosa, possuidora de uma beleza que desconcerta os sentidos; a mulher demoníaca e destruidora; a dama mortuária. Entre suas numerosas obras, se encontra *A amante morta*, datada de 1836; o que aí temos é uma arte que antecede a representação da mulher-vampiro de Joseph Sheridan Le fanu, na obra *Carmilla*, datada de 1836. Em a *A amante morta*, Gautier apresenta Clarimonde como uma personagem vampira; ou seja, uma personagem morta-viva que se enquadra na serie de criaturas, monstros e

---

<sup>64</sup> *Idem*, p. 44.

<sup>65</sup> *Idem*, p. 45.

<sup>66</sup> *Idem*, p. 43-63.

<sup>67</sup> *Idem*, p. 48.

personagens demoníacos do gótico romântico: exercendo um papel sempre dual de fascínio e terror em sua presa/vítima<sup>68</sup>.

Clarimonde é uma dama vampiro, como já mencionado que com olhares encantadores e voluptuosa sedução, convence um aspirante a padre a se tornar seu amante e a viver uma vida dupla — adotando o celibato durante o dia e se envolvendo em libertinagens com sua amada na escuridão da noite. Clarimonde é descrita como aquela musa lívida e melancólica: “nela a morte parecia somente mais um coquetismo. A palidez da face, o rosa menos vivo dos lábios, os longos cílios fechados destacando a franja castanha sobre aquela alvura, davam-lhe uma expressão de castidade melancólica<sup>69</sup>”. É ela a musa profana que tem ciúmes de sua presa, por ter feito seus votos a Deus, e não a ela.

Gautier se tornou um escritor influente, admirado por muitos de seus contemporâneos, que o tinham como modelo. A admiração de Charles Baudelaire pelo escritor, o levou a lhe dedicar um de seus principais livros de poemas em prosa, *As flores do mal*, com as seguintes palavras:

#### AO POETA IMPECÁVEL

Ao mágico perfeito em letras francesas  
Ao meu muito caro e muito venerado Mestre e Amigo

#### THÉOPHILE GAUTIER

Com o sentimento da mais profunda humildade

DEDICO  
ESTAS FLORES DOENTIAS

C.B<sup>70</sup>

Théophile Gautier foi uma das figuras mais influentes da literatura românica de seu tempo, também por suas obras terem se tornado fontes de deleite e obsessão para muitos decadentistas — como Baudelaire, na França; e Oscar Wilde, na Inglaterra — por dar vazão a certo tipo de personagem feminino que será cultuado em vários poemas e em diversos contos, passando assim a desempenhar papéis cruciais na história da literatura: a mulher fatal; uma

<sup>68</sup> AGUIAR, Luiz Antonio (org). **Os góticos:** vampiros, múmias, fantasmas e outros astros da literatura de terror. São Paulo: Melhoramentos, 2012, p. 206-208.

<sup>69</sup> GAUTIER, Théophile. A amante morta. In: AGUIAR, Luiz Antonio (org). **Os góticos:** vampiros, múmias, fantasmas e outros astros da literatura de terror. São Paulo - Editora Melhoramentos, 2012, p. 186.

<sup>70</sup> Palavras que compõe a dedicatória do livro *As flores do mal* de Charles Baudelaire: BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. São Paulo: Martin Claret, 2007.

criatura cuja beleza e aparência pura e inocente, são disfarces mortais de sua alma demoníaca. É a mulher sedutora e lasciva que parece imaculada; aquela que arrasta seu amante para a degradação: é ela a própria morte. A seguir, poderemos novamente perceber sua afinidade com Baudelaire, e de ambos com a musa mortuária:

### A destruição

Sem cessar ao meu lado o Demônio arde em vão,  
Nada em torno de mim como um ar vaporoso;  
Eu degluto-o a sentir que me queima o pulmão,  
Enchendo-o de um desejo eterno e criminoso

Toma, ao saber, meu amor à fantasia,  
A forma de mulher, que eu mais espere e ame.  
E tendo sempre um ar de pura hipocrisia,  
Acostuma-me a boca haurir um filtro infame

Ela conduz-me assim longe do olhar de Deus,  
O peito a repartir-se de morna exaustão,  
Pelas terras do tédio, infinitas, desertas,

Para depois jogar os torvos olhos meus  
Ascorosos rasgões e feridas abertas,  
Meros aparelhos a sangrar Destruição<sup>71</sup>

Este é outro fator interessante, pois o Romantismo valoriza a figura feminina. Marilena Chauí<sup>72</sup> observa que sempre houve, sob diferentes facetas, medo e fascínio pelo feminino. A mulher misteriosa, detentora da fecundidade e da maternidade; a feiticeira mística, que seduz e engana: é uma só e mesma mulher que proporciona prazer funesto e traz o pecado e a morte aos homens. Contradição e injustiça? O que seria de fato a mulher? Uma depravada portadora do mal, ou a fonte da vida e do sagrado? O sacro e o profano caminham juntos para todos os cantos transmitindo a mesma sensação tenebrosa e inconstante: o medo e a morte.

Lilith, transgressora lua negra, liberdade vermelha nos véus de Salambô. Rainha da Noite vencida por Sarastro. Perigosa portadora de todos os males, Eva e Pandora; devoradora dos filhos paridos de sua carne, Medeia e Amazona; lasciva, ‘vagina denteada’ ou cheia de serpentes, o que Freud chamou medo da castração e que em todas as culturas é assim representado. Fonte da vida, fertilidade sagrada, mas também noturnas estranhas: ‘Essa noite, na qual o homem se sente ameaçado de submergir e que é o avesso da fecundidade, o apavora’, o medo ancestral do *Segundo Sexo*<sup>73</sup>.

<sup>71</sup> BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. São Paulo: Martin Claret, 2007, p. 124-125.

<sup>72</sup> CHAUI, Marilena. Sobre o medo. In: NOVAES, Adauto (coord.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 38.

<sup>73</sup> *Ibidem*.

Há também no Romantismo, o gosto por uma poesia inspirada por cemitérios, que floresce paralelamente à aspiração pelo mundo (do) gótico e por ruínas. As ruínas passam a ser percebidas por sua incompletude, e por isso são apreciadas, pois o tempo as atingiu em cheio, deteriorando-as, revestindo-as de musgo e vegetação – como podemos ver no quadro de Friedrich Caspar David, “Abadia no bosque de carvalhos”. Surge então, nesse mesmo contexto, o romance gótico, ambientado muitas vezes em espetáculos ilusórios e irrealis que se prolongam para além da natureza; em monastérios ou castelos em decadência. O romance busca o “oculto”, favorecendo as visões noturnas, ou se embrenhando em subterrâneos inquietantes; versa as delinquências, crimes tenebrosos, pesadelos; persegue “fantasmas” e preconiza a glorificação da morte.



**Figura 02:** Caspar David FRIEDRICH. Abadia no bosque de carvalhos. 1809-1810. Berlim, Nationalgalerie. **Fonte:** Disponível em: **Google Imagens**. Acesso em: 13/11/2013.

Assim escreve o poeta Charles Baudelaire, em seu poema *O mau monge*:

#### **O mau monge**

Um convento antigo em suas abadias  
Mostrava em painéis a imagem da verdade  
Cujo efeito, avivando as entranhas mais pias,  
Tornava menos fria a sua austeridade.

Tempo que em tu, ó Cristo, em messes florescias!  
Mais de um ilustre monge, hoje na obscuridade,  
Escolhendo o cemitério como campo de agonias,  
Glorificava a morte com simplicidade<sup>74</sup>

<sup>74</sup> BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. São Paulo: Martin Claret, 2007, p. 24.

O gosto pela morte, bem como a valorização do místico e do inexplicável mesclam-se a um fervor imaginativo. O erotismo mortuário se prolonga até chegar a um ápice de morbidez com o Romantismo do século XIX, que rapidamente começa a se ocupar com a “decadência”.<sup>75</sup> São representadas situações e paisagens apavorantes e assombradas em que o horror encantado suscita o deleite; paisagens estas que irão compor o cenário das obras de escritores funestos, sendo o norte-americano Edgar Allan Poe, um dos literatos que se entusiasmará com essas descrições, ambientando seus contos em castelos, túmulos, criptas, etc. Eis alguns versos seus:

#### **O palácio assombrado**

Mas seres maus, trajados de luto,  
Assaltaram o trono monarca;  
(ah, lamentemo-nos, visto que nunca mais a alvorada despontará sobre ele o  
desolado!)  
E em torno de sua mansão, a glória,  
Que, rubra, florescia,  
Não passa, agora, de uma história quase esquecida  
Dos velhos tempos já sepultados<sup>76</sup>.

### **2.3. Algumas características fúnebres em Edgar Allan Poe**

*Não obstante, não estou louco e, com toda certeza, não sonho. Mas amanhã posso morrer e, por isso, gostaria, hoje, de aliviar meu espírito<sup>77</sup>.*

Edgar Allan Poe

#### **2.3.1. Traços de uma personalidade “macabra”**

A biografia de Edgar Allan Poe, personalidade excêntrica do século XIX, é considerada uma das mais obscuras e controversas no campo das letras americanas. Poe nasceu em Boston, Estados Unidos, em 1809. Viveu parte de sua vida envolvido com bebidas e delírios, e foi preso quando vagava em estado de embriaguez. Avisado de que a morte ameaçava seu corpo, Poe se empenhou em abster-se do álcool; durante algum tempo, conseguiu. Conta-se que o escritor, depois de uma viagem, foi encontrado em mau estado por um amigo, em uma sórdida taberna. Poe foi levado para o hospital, inconsciente e quase

<sup>75</sup> ECO, Umberto. *op. cit.*, p. 285-8.

<sup>76</sup> POE, Edgar Allan. *op. cit.*, 1981, p.18.

<sup>77</sup> *Idem.* p.41.

moribundo. Seguiram-se dias de delírios, com indícios extremos de absoluto desespero. O escritor teria então tido, durante esse período, apenas uns poucos momentos de lucidez, mesmo assim parcial. Em uma manhã de domingo, 7 de outubro de 1849, Poe morreu assim como viveu, em grande miséria, tragicamente<sup>78</sup>.

A base da lírica de Edgar Allan Poe refere-se a temáticas obscuras e mortuárias, além de focar também atmosferas fantásticas e exacerbações peculiares à natureza humana: delírios, insensatez e loucura, cuja lógica suplanta a da consciência habitual e comum; reflexões inquietas, produzidas por mentes enfermas e confusas; dupla personalidade; pensamentos horrorizados; figuras neuróticas. Seus personagens são comumente alucinados, delirantes; suas almas parecem ter sido lançadas a um abismo profundo. Seus cenários são compostos por atmosferas cinzentas e sombrias, repletas de elementos assombrosos e apavorantes, nos quais se desenrolam trágicas tramas envolvendo, sobretudo, a morte.

Desse modo, o fatalismo e os devaneios que fazem aflorar o lado terrível da alma humana revelam que a vida pessoal de Poe lhe proporcionou elementos capazes de elegê-lo como um dos principais “escritores malditos”<sup>79</sup> da literatura universal. Suas obras influenciaram a expansão da poesia simbolista e da ficção científica, bem como outras correntes literárias, por exemplo, o romance policial moderno. Seus textos foram traduzidos na França pelo poeta Charles Baudelaire; e, no Brasil, por Machado de Assis<sup>80</sup>. São peculiaridades que compõem não somente a curiosa vastidão da imaginação fantasmagórica de Poe, mas também integram sua vida.

### ***2.3.2. Os amores funestos de Poe***

Edgar Allan Poe e seus outros dois irmãos ainda eram pequenos quando sua mãe veio a falecer, com apenas 24 anos; o poeta tinha então 3 anos de idade, e a morte de sua genitora consolidou o padecimento pela perda de sua primeira, digamos, musa. Como o pai das crianças estivesse ausente havia mais de um ano, os infantes tiveram sua base familiar desestruturada e acabaram sendo adotados por diferentes famílias. Edgar fora adotado por um rico casal que, ao investir seus negócios em Londres, Inglaterra, viveu em uma crise

---

<sup>78</sup> Texto construído a partir das palavras de Harvey Allen, que escreve sobre a vida e obra do escritor Edgar Allan Poe, na introdução geral. POE, Edgar Allan. **Ficção completa, poesia & ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

<sup>79</sup> MACHADO, Carmen. **Edgar Allan Poe el escritor maldito celebra bicentenário**. Disponível em: <<http://www.elmundo.es/magazine/2009/486/1232368316.html>>. Acesso em 30/09/2010.

<sup>80</sup> Dados retirados do prefácio da obra *Histórias Extraordinárias*. POE, Edgar Allan. POE, Edgar Allan. *Op. cit.* 1981.

financeira que os levou de volta à América do Norte; Frances, sua mãe adotiva, estava muito doente, devido a consequências negativas que os excessos climáticos trouxeram para sua saúde.<sup>81</sup>

Aos 14 anos de idade, adolescente no ano de 1824, Poe se apaixona perdidamente pela mãe de um amigo seu: Jane Stanard, 30 anos. Um mal subitamente descoberto — um tumor cerebral — atinge Jane Stanard, que viria a se tornar uma de suas “amantes mortas”, na vida real. Poe chorava com raiva e desespero por tê-la amado em silêncio, embora se pudesse pensar que o adolescente estivesse em prantos por outros motivos. Esse trágico amor foi capaz de marcar sua vida e lhe inspirar vários poemas. A morte havia levado sua bela amada; em seu túmulo, uma inscrição sem qualquer menção ao jovem escritor: “Amada com devoção por seu esposo e filhos<sup>82</sup>”. Seu poema, “*Para Helena*”, fora inspirado em Jane Stanard; nele, o poeta faz menção à cultura greco-romana, descrevendo a beleza e o esplendor de uma época que se foi, assim como uma de suas inspiradoras “musas mortas”.

#### **Para Helena**

Helena, tua beleza é para mim  
 Como aqueles barcos vitoriosos de outrora  
 Que sobre o perfumado mar, gentilmente,  
 O saudoso, cansado, peregrino levavam  
 Para a sua terra natal.

Em mares desesperados por onde há muito erro,  
 Teu cabelo de jacinto, teu rosto clássico,  
 Teu ar de náiade trouxeram-me para casa  
 Para a glória que foi a Grécia  
 E a grandeza que foi Roma.

Olha! Na longínqua e brilhante janela-nicho,  
 Como uma estátua, eu te vejo de pé,  
 A lâmpada de ágata em tua mão!  
 Ah, Psiquê, das regiões que  
 São Terra Sagrada!<sup>83</sup>

Nesse período, Poe se afastou do mundo, sentindo-se também martirizado por haver descoberto as aventuras extraconjugais de seu padrasto. Pensava ele que as relações familiares de seu lar adotivo haviam se deteriorado, mas ainda assim, não teve coragem de revelar a crua verdade à sua mãe – pessoa que ele considerava doce, bondosa e inocente<sup>84</sup>.

<sup>81</sup> FABRA, Jordi Sierra. **Poe: a vida brilhante e sombria de um gênio**. São Paulo: Ática, 2013, p. 11-20.

<sup>82</sup> *Idem*, p. 25.

<sup>83</sup> **Um poema de Edgar Allan Poe**. Acesso em: 12/10/2014. Disponível em:  
 < <http://greciantiga.org/arquivo.asp?num=0002>>.

<sup>84</sup> FABRA, Jordi Sierra. **Poe: a vida brilhante e sombria de um gênio**. São Paulo: Ática, 2013, p. 20-25.

Pouco tempo depois, a vida daria a ele outro golpe, pois, no ano de 1829, sua mãe adotiva, Frances, veio a falecer, vítima de tuberculose. Foi enterrada no mesmo cemitério em que descansava Jane Stanard; e como se já não bastasse tanto sofrimento, Elmira, uma jovem por quem ele havia se apaixonado tempos atrás, já estava casada com outro homem. As três mulheres que mais haviam marcado sua vida até aquele instante, haviam sido arrancadas dele, para nada dizer dos falecimentos de sua mãe biológica e de sua irmã, deficiente mental desde os 12 anos<sup>85</sup>.

Poe pareceu recuperar-se dos infortúnios amorosos de sua vida e, em 1836, casou-se com uma de suas jovens musas: uma prima chamada Sissy, menina-mulher de apenas 13 anos de idade por quem ele havia se apaixonado loucamente. Agora casado, em Nova Iorque, Poe não se mantinha em seus empregos, dada sua natureza conflituosa. O poeta fora demitido, acusado de estar sempre mais bêbado do que sóbrio<sup>86</sup>. Por sua vez, Sissy adoeceu e faleceu em 1848, restando a Edgar, uma vez mais a solidão<sup>87</sup>.

Por consequência óbvia de uma vida abruptamente marcada pela morte de suas amadas, uma característica das obras deste escritor macabro é a presença de “musas fúnebres”. Em *Berenice*, um de seus contos “amorosos”, há um personagem cujo nome é Egeu, descrito como um rapaz que mergulha em tristezas; vive uma existência penosa, preso a seus pensamentos e meditações, entregue de corpo e alma aos estudos e ao claustro, de forma introspectiva. Sua prima Berenice – por quem demonstra imenso carinho – é graciosa e exala alegria, vivendo uma vida despreocupada. Berenice é, porém, descrita com características de uma beleza melancólica, por um mal insidioso que a afeta: a epilepsia, doença que causa uma “falsa morte”. Quando seu corpo é enterrado, Egeu, ao se sentir atraído pelo corpo “moribundo” de sua amada, entra em surto e é tomado de profunda insanidade. Com uma pá, viola o túmulo de sua prima que ainda está viva e arranca de Berenice, trinta e duas minúsculas peças brancas muito semelhantes ao marfim: os dentes que ele tanto admirava. Egeu só percebe o que fez algum tempo depois<sup>88</sup>.

---

<sup>85</sup> *Idem*, p. 25-32.

<sup>86</sup> *Idem*, p. 45-48.

<sup>87</sup> *Idem*, p. 110.

<sup>88</sup> *Berenice* é um conto no qual figuram elementos referentes à loucura, à perda de autocontrole e também ao estado mórbido do ser humano. Egeu, o protagonista, é um rapaz depressivo e horrorizado com vida, que se volta para dentro de si mesmo, contemplando a beleza de sua prima – principalmente a beleza sedutora de seus dentes. POE, Edgar Allan. *op. cit.*, 1981. p. 55-65.

### 2.3.3. *O mundo nevoento de Poe: quando o apocalipse parece estar próximo*

As obras de Poe cultuam o trágico e a morte, trazendo o funesto para o imaginário de seus leitores. Poe se interessa em expressar a crueldade humana em seus contos, dotando seus personagens de perversidade e mostrando suas atitudes insanas. Exemplo disso, são “*O Gato Preto*”, “*Berenice*”, “*Eleonora*”, “*William Wilson*”. O medo está no proscênio; mas, dessa vez, não é o homem medieval com suas superstições quem o descreve; é antes a própria Modernidade que assim expressa, pela pena um escritor maldito.

#### **O Corvo**

Profeta! – brado. – Ó ser do mal! Profeta sempre, ave infernal  
Que o tentador lançou do abismo, ou que arrojaram temporais,  
De algum naufrágio, a esta maldita e estéril terra, a esta precita  
Mansão de horror, que o horror habita, imploro, dize-mo em verdade:  
Existe um bálsamo em Galaad? Imploro! dize-mo, em verdade!  
E o Corvo disse: “Nunca mais”<sup>89</sup>.

As obras de Poe ilustram o desespero e o medo. O medo do “nunca mais” e do eterno, do efêmero e do estável, da insônia e do não mais acordar: o medo da morte. A terrível falta de esperança que parece dominar a mente humana frente a um devir inescrutável. As obras de Poe nos fazem pensar: o que será agora? A terra é “maldita e estéril”; é uma mansão habitada pelo horror; aos olhos do escritor, o inferno é a visita sob a figura de uma ave infernal. “Os ecos desesperados da melancolia, que atravessam as obras de Poe, Têm um acento penetrante, é verdade, mas é preciso dizer também que é uma melancolia bem solitária e pouco simpática para o comum dos homens”.<sup>90</sup> Na América, Poe representou o movimento romântico, tendo contado, dramaticamente, o que sentia pela humanidade e pela natureza. Abusando do “eu”, o escritor trata o homem descontrolado, nervos à “flor da pele”; e os efeitos terríveis de um inquietante imaginário que flutua sobre o homem, atraindo seu espírito para a ruína.

Nos contos de Poe jamais se encontra amor. Pelo menos, ‘Ligéia’ e ‘Eleonora’ não são, [...] estórias de amor, sendo outra idéia principal sobre a qual gira sua obra. [...] A divina paixão nelas aparece magnífica [...] e sempre velada por uma irremediável melancolia<sup>91</sup>.

<sup>89</sup> POE, Edgar Allan. **Ficção completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001, p. 898.

<sup>90</sup> *Idem*, p. 48.

<sup>91</sup> *Idem*, p. 51.

Sua forma de retratar as figuras femininas se realiza de maneira gótica, pois suas “damas cadavéricas” embebidas em fluidos melancólicos, são ao mesmo tempo adoradas e contempladas; são sempre brilhantes e doentes, falando de maneira melódica com vozes que parecem música. Damas da morte, voluptuosas mas para sempre inertes. O conto *Eleonora*, por exemplo, relata, em um primeiro momento, uma história de juras de amor; porém, em um segundo tempo, a narrativa se consolida pela descrição de um personagem enlouquecido e assombrado pela amada morta<sup>92</sup>.

Chamaram-me de louco; [...] Os que sonham de dia conhecem muitas coisas que escapam aos que sonham somente de noite. Nas suas visões nevoentas, logram vislumbres de eternidade, e sentem viva emoção [...] Digamos, pois, que estou louco<sup>93</sup>.

Também no caso de *William Wilson*, outro conto de Poe, a narrativa, envolve circunstâncias propriamente mortuárias; dessa vez, trata-se de situações autodestrutivas vividas por um homem de dupla personalidade: uma delas, má, o assombra. No final dessa narrativa em primeira pessoa, o protagonista assassina o seu “outro eu”, que tanto o atormenta; desta forma, ele se autodestrói ao trespassar seu próprio peito com uma espada<sup>94</sup>. Ao se olhar no espelho, o personagem diz para si mesmo:

Venceste e eu me rendo. Contudo, de agora por diante, tu também estás morto... morto para o Mundo, para o Céu e para a Esperança! Em mim tu vivias... e, na minha morte, vê por esta imagem, que é a tua própria imagem, quão completamente assassinaste a ti mesmo<sup>95</sup>!

As obras de Poe transfundam um sentimentalismo lúgubre; algo como a sensação de um apocalipse próximo, o anúncio de alguma coisa maligna. O pessimismo relacionado à alma humana e o medo que a atormenta profundamente; a ampla vontade de se libertar e a pretensão de se despedir, o anseio desesperado de se livrar de tudo isso, por exemplo, pelo uso de drogas entorpecentes. Uma aridez irremediável e nenhuma imaginação capaz de elevar o pensamento a algo sublime. A solidão, o medo, o desespero, a perda de autocontrole: esses são os pontos principais, os traços distintivos das obras de Poe, pois os personagens de Poe a ele mesmo encarnam<sup>96</sup>.

---

<sup>92</sup> *Idem*, p. 274-8

<sup>93</sup> *Idem*, p. 274.

<sup>94</sup> *Idem*, p. 258-74.

<sup>95</sup> *Idem*, p. 273-274.

<sup>96</sup> Texto composto tendo como base as palavras de Charles Baudelaire, que compõe “O homem e sua obra”: *Idem*. p. 47-52.

### O Corvo

Seja isso a nossa despedida! – ergo-me e grito, alma incendiada. –  
 Volta de novo à tempestade, aos negros antros infernais!  
 Nem leve pluma de ti reste aqui, que tal mentira ateste!  
 Deixa-me só neste ermo agreste! Alça teu vôo dessa porta!  
 Retira a garra que me corta o peito e vai-te dessa porta!  
 E o Corvo disse: “Nunca mais!”<sup>97</sup>.

#### 2.4. Charles Baudelaire e a modernidade: obscuridade e boêmia

*Eis-me liberto e satisfeito!  
 Irei beber muito esta tarde;  
 Depois sem leito e sem alarde,  
 Farei deste solo meu leito,  
 E dormirei bem como um cão!*<sup>98</sup>

Charles Baudelaire

Charles Pierre Baudelaire, nascido em 1821, em Paris, levou uma vida de extremos, assim como a do escritor norte-americano Edgar Allan Poe. Diz-se que Baudelaire, no século XIX, foi um dos que mais contribuíram para fixar, no imaginário humano de sua contemporaneidade, a ideia de uma existência a ser experimentada como a de um “homem moderno”; e não somente isso, mas também a consciência desta condição de “moderno”.<sup>99</sup>

François Baudelaire, seu pai, faleceu em 1827; com sua morte, Charles Baudelaire, em 1842, aos vinte e um anos de idade, tomou posse da herança paterna (entre 80 e 100 mil francos-ouro), muito dinheiro naquela época. Esta soma em dinheiro o ajudou a estabelecer vínculos íntimos com a arte, e Baudelaire passou um tempo mudando constantemente de endereço e viajando. Em 1843, ele se estabeleceu na ilha St. Louis, no Hôtel Pimodán. Durante alguns anos, ali recebeu amigos para jantar e para reuniões do *Club des Haschischins* – a eles oferecendo os prazeres do haxixe. Porém, em 1844, a mãe e o padrasto, assustados com os gastos de Baudelaire — que em dois anos já havia dado cabo a quase metade de toda a sua herança — iniciam uma ação judicial contra ele, impedindo-o de movimentar o seu próprio patrimônio. Baudelaire passou a viver com uma pensão mensal de 200 francos-ouro.

<sup>97</sup> *Idem*, p.899.

<sup>98</sup> BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. São Paulo: Martin Claret, 2007, p. 122.

<sup>99</sup> BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p. 129.

Quando da publicação de *As Flores do Mal* — livro preenchido com a maioria de seus poemas abordando temáticas mortuárias e sombrias —, no dia vinte e cinco de junho de 1857, em Paris, Baudelaire foi alvo de um processo judicial tendo a maior parte dos exemplares de sua obra apreendida pelas autoridades. Sobraram apenas os exemplares que, cautelosamente, foram escondidos por um colega seu. Victor Hugo, um romancista do século XIX, lhe escreveu, elogiando sua obra; felicitou-o também por ter sido condenado pela justiça de Napoleão III. Em maio de 1860, é publicado *Paraísos Artificiais*, livro em que fala sobre o haxixe e o ópio; em outubro deste mesmo ano, Baudelaire pareceu ter-se entregue a pensamentos de suicídio — ato que considerava de cometimento razoável<sup>100</sup>.

Em 1865, pouco antes de morrer, Charles Baudelaire vivia uma vida miserável, experimentando a escuridão, a doença e a pobreza dos subúrbios franceses. Foi um jovem chamado Paul Verlaine quem tentou reavivar Baudelaire, procurando demonstrar seu interesse e valorizar a modernidade de sua obra com grandeza<sup>101</sup>.

A originalidade de Baudelaire está em pintar, com vigor e novidade, o homem moderno [...] como resultante dos refinamentos de uma civilização excessiva, o homem moderno com seus sentidos aguçados e vibrantes, seu espírito dolorosamente sutil, seu cérebro saturado de tabaco, seu sangue a queimar pelo álcool. [...] Baudelaire pinta esse indivíduo sensitivo como um tipo, um herói<sup>102</sup>.

Baudelaire procurava uma existência livre, com extremos capazes de lhe proporcionar o sentimento de realmente estar vivo. Ele buscava a liberdade boêmia, para beber e deitar, “dormir como um cão, fazendo do solo o seu leito<sup>103</sup>”. Ele aceitou o homem moderno em sua plenitude e seu requinte. O homem moderno, desesperado, coberto de aspirações fervorosas e fraquezas intensas que o domina e muitas vezes o destrói. O “homem moderno”, da “cidade moderna”: aquele que se revela abatido em seu mundo e busca a transcendência da alma por meio de substâncias alucinógenas capazes de lhe proporcionar “paraísos artificiais”. Uma busca pela desordem sensorial; pelos excessos dionisíacos. Baudelaire enxergou bem o homem moderno, aquele que é muitas vezes dotado de trágicos sentimentos<sup>104</sup>. Originalidades e audácias de Baudelaire, um pioneiro em relação à própria modernidade, mesmo que essa modernidade seja surpreendentemente vaga e difícil de determinar. Sua personalidade impregnou a imaginação do “homem moderno”: “tanto mais

<sup>100</sup> Palavras que compõe a cronologia biográfica de Charles Baudelaire em: BAUDELAIRE, Charles. *op. cit.*, 2007.

<sup>101</sup> BERMAN, Marshall. *op. cit.*, p. 130.

<sup>102</sup> *Ibidem*.

<sup>103</sup> BAUDELAIRE, Charles. *op. cit.*, 2007, p. 122.

<sup>104</sup> BERMAN, Marshall. *Op. cit.*, p. 130

apreciamos a originalidade e a coragem de Baudelaire, como profeta e pioneiro. Se tivéssemos de apontar um primeiro modernista, Baudelaire seria sem dúvida o escolhido”<sup>105</sup>.

Em sua obra *Paraísos Artificiais*, Charles Baudelaire descreve a loucura e os devaneios humanos, exaltando a abstração imaginativa e sua capacidade de levar o ser humano à transcendência do mundo material, bem como a supremacia do ser sobre o mundo externo. Na base desta reflexão, dois objetos de composição de seu trabalho: o ópio e o haxixe. O autor utiliza essas drogas para construir os “cenários” de suas composições de forma poética, relatando os efeitos dessas substâncias no organismo e descrevendo alucinações causadas por elas: o sujeito interagindo consigo mesmo, a solidão dos pensamentos; inquietações, medos, delírios oníricos, sentimentos profundos; efervescência da imaginação; a perda da noção de tempo; a expansão do espírito e dos sentidos – quando as cores ganham mais vida e ritmo, assim como a música se torna mais emotiva ao receber cores. Fantasias motivadas por um cérebro entorpecido pelo haxixe, ou pelo corpo a arder com o ópio, são descritas no livro de Baudelaire. Assim nos fala, o autor sobre o Haxixe:

As alucinações começam. Os objetos exteriores tomam aparências monstruosas. Revelam-se a você sob formas desconhecidas até então. Em seguida, eles se deformam, se transformam e enfim entram em seu ser, ou melhor, você entra neles. Sucodem-se os equívocos mais extraordinários, as transposições de idéias inexplicáveis, [...] Você está sentado e fuma; acredita estar sentado dentro de seu cachimbo e é a você que seu cachimbo fuma; é você que você exala sob a forma de nuvens azuladas<sup>106</sup>.

Os delírios do haxixe podem causar a perda da noção de tempo; e Baudelaire nos conta que uma mulher, sob seus efeitos, viveu uma alucinação capaz de fazê-la pensar: “Há pouco era noite, e agora é dia! E, no entanto, eu havia vivido tanto, oh! Tanto!... A noção do tempo ou, antes, a medida do tempo foi abolida e a noite inteira era mensurável para mim apenas pela profusão de meus pensamentos”<sup>107</sup>. A noite lhe pareceu longa, mas sua impressão foi de que apenas alguns segundos haviam passado. A mulher também se refere ao ânimo de poetas e criadores, ao relatar que há quem diga que seus entusiasmos se assemelham ao que ela sentiu sob o domínio do haxixe; o delírio poético, a satisfação prosaica, o seu próprio “eu” intelectual<sup>108</sup>.

---

<sup>105</sup> *Ibidem*.

<sup>106</sup> BAUDELAIRE, Charles. **Paraísos artificiais**: o haxixe, o ópio e o vinho. Porto Alegre/RS: L&PM Pocket, 2009. p. 204.

<sup>107</sup> *Idem*, p. 43.

<sup>108</sup> *Ibidem*.

Além do ópio e do haxixe, o autor também se refere a outra substância capaz de causar alucinações à mente humana: o vinho. Em suas palavras, o vinho e o homem são duas pessoas que se envolvem em uma mística operação, em que o homem natural é o deus animal, enquanto o vinho é o deus vegetal. Ao se referir ao homem e ao vinho como entidades, ele diz que a união entre o deus animal e o deus vegetal – que desempenham o papel de Pai e Filho na Trindade — produz um Espírito Santo, que é um ser humano superior que se procede da união entre o homem e a natureza; ou seja, entre a aderência de entidades anteriores. Essa terceira pessoa é o homem entorpecido pelos prazeres do vinho; segundo Baudelaire, o homem que na embriaguez encontra toda a sua força primitiva — é citado como um homem cuja vista enfraquecida, encontrou forças para bem enxergar novamente após se embriagar com o vinho. Portanto, o autor enaltece o dionisíaco ao louvar o poder “divino” do vinho e seus efeitos sobre a consciência humana; segundo ele, sob o efeito do vinho, o homem incorpora personalidades extremas: se for bom, ele se torna excelente; mas se for mau, torna-se execrável.<sup>109</sup> O vinho, por sua vez, assim como o haxixe, altera o homem. Há, porém, diferenças.

O vinho exalta a vontade; o haxixe a aniquila. O vinho é um suporte físico; o haxixe é uma arma para o suicídio. O vinho nos torna bons e sociáveis; o haxixe nos isola. Um é laborioso, por assim dizer, o outro essencialmente preguiçoso. Na verdade, para que trabalhar, laborar, escrever, fabricar o que quer que seja, quando tomamos o paraíso de um só golpe? Enfim, o vinho é para o povo que trabalha e merece bebê-lo. O haxixe pertence à classe dos prazeres solitários, é feito para os miseráveis ociosos. O vinho é útil, produz resultados proveitosos. O haxixe é inútil e preguiçoso<sup>110</sup>.

Ora, Baudelaire viveu uma vida errante, embriagando-se com a ingestão de diversas substâncias; perambulou entre os salões das classes mais abastadas e desceu aos guetos e vielas mais obscuras de Paris. Esse tipo de vida, boêmia por excelência, pode ser mencionada como algo típico do século XIX. São, por exemplo, jovens que abandonam o lar e a família para viverem de forma errante; muitos artistas também experimentam esta mesma existência desajustada. A boêmia acolhe todo tipo de gente, inclusive pobres e desconhecidos, pessoas que nunca alcançarão sucesso social; pessoas que morrem no anonimato, que são vitimizadas por doenças. Uns definham com a tuberculose; outros são acolhidos por casas de misericórdia; suas escarradas e sua tosse incomodam seus vizinhos, obrigando-os a se retirar e se alojar em sanatórios. Poucos dentre eles terão prestígio social, ganhando fama e alguma

---

<sup>109</sup> *Idem*, p. 196-7.

<sup>110</sup> *Idem*, p. 210.

fortuna. Entre eles, estarão pintores, poetas, literatos e jornalistas ligados à pequena imprensa.<sup>111</sup>

O boêmio não usa relógio, porque logo perde a noção do tempo; sua vida é noturna, não respeita horários. Portanto, a boêmia constrói um modo de vida inteiramente distinto do da vida privada burguesa. Seu palco são as cidades; e, nelas, os bares e os salões são seus ambientes preferidos. Boêmios não andam em uma avenida sem encontrar algum amigo; donde sua intensa sociabilidade: sentem prazer em falar, tendo a conversa como principal ocupação. “Torram” qualquer dinheiro ganho, em bebedeiras e festas noturnas; não têm residência e se dividem em grupos ficando em alojamentos efêmeros; partilham tudo, desde suas propriedades até as mulheres<sup>112</sup>.

Foi esse o tipo de vida que Baudelaire adotou. Portanto, sob a perspectiva deste autor errante em referência as drogas que garantem delírios e inspiração, pode-se pensar que estes “paraísos artificiais” estão ao alcance de qualquer um, para um desfrute delirante das distrações de uma festa, bem como para obter prazer estando só ou imerso na multidão. “Todas estas coisas foram criadas para mim [...], para mim a humanidade trabalhou, foi martirizada, imolada [...]’tornei-me um deus’ [...] ‘sou um deus’”<sup>113</sup>.

Contudo, os paraísos são artificiais nesse sentido, já que tais substâncias podem produzir efeitos passageiros — uma alegria efêmera, um prazer provisório. Quem se encontra entorpecido, logo irá deparar-se com a realidade quando o efeito da droga cessar.

Mas o dia seguinte! O terrível dia seguinte! Todos os órgãos relaxados, cansados, os nervos acalmados, os titilantes desejos de chorar, a impossibilidade de se dedicar a um trabalho contínuo, mostram-lhe cruelmente que você se entregou a um jogo proibido. A natureza medonha, despojada de sua iluminação da véspera, assemelha-se aos restos melancólicos de uma festa<sup>114</sup>.

Baudelaire se sentiu fracassado e nunca se conformou por ter sido posto — por sua mãe, sob tutela judicial. Ele experimentou a miséria, esteve doente e sofreu intensas dores de cabeça e de estômago. Em uma determinada noite atentou contra sua própria vida, ferindo seu próprio corpo levemente, no peito, com um punhal. Mas antes de tentar se matar, Baudelaire não hesitaria em escrever uma carta declarando os motivos de seu suicídio. “Ele diz que as dívidas que contraiu jamais foram um desgosto e que se suicida porque a vida se

<sup>111</sup> PERROT, Michelle. À margem: solteiros e solitários. In: ARIÈS, Philippe, DUBY, Georges (org.). **História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, v.4, 1991, p. 294-5.

<sup>112</sup> *Ibidem*.

<sup>113</sup> BAUDELAIRE, Charles. **Paraísos artificiais: o haxixe, o ópio e o vinho**. Porto Alegre/RS: L&PM Pocket, 2009, p. 61.

<sup>114</sup> *Idem*, p. 63.

tornou um fardo para ele. Porque ele não pode mais viver. Porque ele se considera imortal<sup>115</sup>”. Sua morte, porém, não ocorreria por suicídio; tendo vivido uma vida de excessos e extravagâncias, Baudelaire morreu com 46 anos de idade, bastante doente em 1867.

---

<sup>115</sup> BARONIAN, Jean-Baptiste. **Baudelaire**. Porto Alegre, RS: L&PM Pocket, 2010, p. 47.

### III - MOVIMENTO GRUNGE:

#### O ressoar dos malditos

Anteriormente tratamos o contexto histórico e a estética do Romantismo dos finais do século XVIII até o decorrer do XIX, buscando elucidar o leitor sobre a linguagem poética de certos autores desta época. Agora adentraremos o século XX e trabalharemos uma manifestação cultural surgida nos finais da década de 1980: o movimento *Grunge*.

#### 3.1. O movimento Grunge como manifestação romântica

*Ela está pronta para conhecer minha frustração  
O que ela esconde por dentro? Uma lenta castração  
Eu sou um enigma tão forte que você não pode me quebrar  
Ela veio até aqui para tentar, tentar me levar  
Ela chamou meu nome, acho que choverá quando eu morrer<sup>116</sup>*

Alice in Chains

O século XX presenciou duas grandes guerras mundiais e uma intensa disputa política e ideológica chamada Guerra Fria. O governo dos Estados Unidos e a União Soviética ergueram suas propostas; o primeiro a favor do Capitalismo e o segundo a serviço do Regime Socialista. Contudo, o fim de tal conflito foi simbolizado pela queda do Muro de Berlim em 1989, com o suposto sucesso da ideologia capitalista.

Nesse período, que se mostra densamente conturbado, surgem determinadas manifestações que se apresentam com características românticas, como por exemplo, as bandas góticas do Reino Unido que parecem fazer uma releitura do Romantismo através de suas letras e de seus visuais, que retratam a palidez e o mortuário, procurando a evasão pelo caminho da sedução e do mistério: The Cure (1976), The Damned (1976), Bauhaus (1978) Sisters of Mercy (1980) — cuja desintegração deu origem ao The Mission (1986) — The Cult (1983), Inkubus Sukkubus (1989), e a banda norte-americana com temas vampirescos Type O Negative (1990). Tais conjuntos, muitas vezes mostram tendências que se desenrolam para temáticas mortuárias e profundamente emotivas.

---

<sup>116</sup> Livre tradução de: Is she ready to know my frustration/What she slippin' inside, slow castration/I'm a riddle so strong, you can't break me/Did she come here to try, try to take me/Did she call my name/I think it's gonna rain/When I die. **CD Dirt**. Alice in Chains. Los Angeles: Columbia Records (54 min.). 1992.

Entretanto, vale também ressaltarmos a linguagem cinematográfica, uma vez que no cinema estadunidense o ambiente obscuro e os personagens macabros de Edgar Allan Poe parecem estar presentes de alguma forma, como por exemplo em *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street* (2007), dirigido por Tim Burton. O Romance *Drácula* (1897), de Bram Stoker, recebeu uma nova adaptação vampiresca para o cinema sob a direção de Francis Ford Coppola, em 1992. O monstro do Dr. Frankenstein (1818), da romancista Mary Shelley, parece ganhar sua versão contemporânea com *Edward Scissorhands* (1990), e o conto *The Legend of Sleepy Hollow* (1820), do escritor norte-americano Washington Irving, também recebe sua versão cinematográfica em 1999: ambos dirigidos por Tim Burton.

Não obstante, até mesmo alguns *games* do período em destaque retratam temáticas do gênero. O videogame *Final Fantasy VII* (um RPG de 1997), produzido pela *Squaresoft* para o console *PlayStation*, apresenta personagens com características românticas, sendo um deles, Vincent Valentine, um “morto vivo” que dorme dentro de um caixão. Nesse período temos vários outros *games* com tramas deprimentes, e personagens e ambientes escuros: a série vampiresca *Catlevania*: “Castelo Demoníaco do Drácula” é iniciada em 1986; assim também o horroroso *Parasite Eve* (1998); e os apocalípticos *Chrono Trigger* (1995) e *Xenogears* (1998), entre outros.

É também nesse contexto histórico que o Grunge emergiu nos Estados Unidos nos finais do século XX, originalmente na industrial cidade de Seattle, no Estado de Washington, com destaque para bandas como Green River, Mother Love Bone, Temple of the Dog, The Melvins, Screaming Trees, TAD, Mudhoney, Soundgarden, Pearl Jam, Alice in Chains, Nirvana, Mad Season, e outras mais. O jornalista Greg Prato, em seu livro “*Grunge is dead: the oral story of Seattle rock music*” (2009), trata a “cidade chuvosa” (Seattle) como a capital mundial do suicídio. Outra jornalista, Anna Emília Soares, por sua vez, relata, em sua reportagem, que o clima sempre chuvoso e o ambiente industrial colaboraram para as tonalidades autodestrutivas e introspectivas de suas músicas<sup>117</sup>. Portanto, vale dizer que a obscuridade, a valorização do lúgubre e certa subjetividade mórbida se mostraram como qualidades marcantes nas letras e também nos videoclipes de várias bandas aderidas ao movimento em destaque.

Ora, o clima autodestrutivo esteve muito presente tanto no Movimento *Grunge* quanto no Romantismo, não só em obras, mas também na realidade cotidiana de diversos autores. Além dos suicídios, os românticos se entorpeciam com ópio e haxixe; do mesmo

<sup>117</sup> SOARES, Anna Emilia: **Subpop e movimento Grunge completam 20 anos**. Acesso em 26/05/12. Disponível em: <<http://www.jornalcomunicacao.ufpr.br/node/3441>>.

modo integrantes de bandas *Grunge* se autodestruíam com cocaína e heroína. Cabe repetir que Edgar Allan Poe morreu em um hospital por decorrências de substâncias tóxicas; Charles Baudelaire também abusava de determinados alucinógenos, como descreve em sua obra *Paraísos Artificiais* (2009) — tipo de consumo igualmente retratado na canção *Junkhead*, do álbum *Dirt* (1992) do conjunto Grunge, Alice in Chains:

### **Junkhead**

Nada melhor do que um fornecedor de drogas [...]  
 Qual é a minha droga escolhida?  
 Bem, o que você tem? [...]  
 Mas nós somos nossa própria raça de elite  
 Os chapados, os viciados e os loucos  
 Você não pode entender a mente de um usuário  
 Mas tenta, com seus livros e diplomas<sup>118</sup>



**Figura 03:** Alice in Chains: **Fonte:** Disponível em: **Google Imagens.** Acesso em: 06/06/2015.

<sup>118</sup> Livre tradução de: Nothing better than a dealer who's high [...] / What's my drug of choice? / Well, what have you got? [...] / But we are an elite race of our own / The stoners, junkies, and freaks / You can't understand a user's mind / But try with your books and degrees. **CD Dirt.** Alice in Chains. Los Angeles: Columbia Records (54 min.). 1992.

Além de outros artistas do *Grunge*, Kurt Cobain e Layne Staley, vocalistas do Nirvana e do Alice in Chains, foram viciados em heroína, demonstrando ser personalidades depressivas em seu trânsito por clínicas de reabilitação. Ambos se autodestruíram, Kurt com o suicídio em 1994, e Layne, vítima de uma overdose em 2002.

Como já foi dito, um fator que demarcou esse período e que atingiu vários integrantes de diversas bandas do mesmo ambiente foi o abuso de substâncias químicas. Nesse contexto, convém dizer que Layne Staley, vocalista da banda Alice in Chains, esteve internado e passou algum tempo com Kurt Cobain, vocalista da banda Nirvana, que naquela ocasião se encontrava inteiramente envolvido com drogas. Assim relata-nos Suzan Silver, antiga esposa de Chris Cornell, vocalista do grupo Soundgarden: “Kurt era invisível a todos. Assim, o tempo que passou nesses últimos dias foi em torno das drogas, [antes] da música. Layne esteve [...] na reabilitação, e Layne e Kurt passaram muito tempo juntos. Estávamos todos com medo do que poderia acontecer”.<sup>119</sup> Assim, percebe-se certa aproximação do enredo de determinadas letras do *Grunge* com a “realidade” de seus músicos.

De modo geral, Seattle foi o principal ambiente que serviu de palco para essas bandas, com seus cenários são marcados pela industrialização; portanto, um ambiente que nos inspira a ideia de um clima urbano abafado e sufocante. Marcada por cenários brumosos, Seattle se apresenta como detentora de uma atmosfera “depressiva” e de um clima sombrio e chuvoso; clima este que, inevitavelmente marcaria o cenário musical. Citamos as palavras de Tim Branon, vocalista da banda Gypsy Rose, sobre Seattle e o suicídio de Kurt Cobain<sup>120</sup>:

Chove todo o tempo, é tão deprimente – o que você pode fazer? Você pode ir ao cinema, você pode ir a uma festa, você pode ir ao Space Needle, [...]. O clima mudou – veja que coisa engraçada. Quando me mudei (de Seattle), em 1990 – talvez seja o aquecimento global ou seja lá o que for - o clima mudou completamente. Mas para a maior parte da vida que tive lá, que foi uns vinte e poucos anos, parecia que havia chovido todos os dias. Eu acho que é a capital mundial do suicídio. Estou dizendo que se eu ficasse lá, eu provavelmente teria me matado, como Kurt Cobain<sup>121</sup>.

<sup>119</sup> Kurt was invisible to everyone. So the time that they spent in those latter days was around drugs, [rather] than music. Layne had been in (...) of rehab, and Layne and Kurt spent a lot of time together. We were all in fear of what could happen. PRATO, Greg. **Grunge is dead: the oral story of Seattle rock music**. Toronto/Ontario: ECW Press, 2009, p. 383.

<sup>120</sup> Segundo Greg Prato, uma das causas do falecimento de toda a cena musical de Seattle foi a influência das drogas, e um capítulo de seu livro foi reservado para apontar algumas ocorrências que causaram tal consequência. O título de seu trigésimo primeiro capítulo é: “O falecimento de toda a cena: Drogas” (“The demise of the entire scene: Drugs”), e nesse mesmo capítulo, logo no princípio, é dito por Prato que: “Vício em heroína provou ser um dos principais contribuintes para o suicídio de Kurt Cobain. Mas como qualquer cidade do mundo, o uso de drogas foi um problema para muitos, e já não era novidade para o cenário musical de Seattle”. Heroin addiction proved to be a major contributor to Kurt Cobain committing suicide. But like any city in the world, drug use was a problem for many, and was nothing new to Seattle’s music scene. PRATO, Greg. *op. cit.*, p. 399.

<sup>121</sup> Livre tradução de: It rains all the time, it’s so depressing — what can you do? You can go to a movie, you can go to a party, you can go to the Space Needle, or (...). The climate’s changed — see that’s the funny thing.

A exemplo de vários outros músicos, que não serão citados neste estudo, um dos integrantes de uma das bandas mais conhecidas passou por um processo de autodestruição no decorrer de sua vida. Contudo, isso não se deu somente em sua “vida real”; também foi, de certa forma, expressado em suas obras que se mostram um tanto ou quanto frustrantes, já que as frustrações parecem se mostrar como figuras atraentes em linguagens poéticas como a das letras de suas canções, como uma exibição de seu mal-estar.

### ***3.2. Uma analogia entre o Romantismo e o Movimento Grunge***

A partir de agora, pretendemos sugerir que os ideais propostos pelos autores do Romantismo do século XIX podem estar arraigados na sociedade norte americana de finais do século XX; nesse caso, especificamente, em Seattle. Na reportagem de Anna Emilia Soares<sup>122</sup>, essa cidade do noroeste dos Estados Unidos é caracterizada por um clima inóspito. Segundo Soares, as circunstâncias climáticas podem ser um dos fatores que mais contribuíram para a tonalidade depressiva e melancólica da maioria das composições do movimento.

#### ***3.2.1. Alice in Chains e a morte anunciada: a purificação da alma angustiada pelo desejo suicida***

Nesse contexto, a canção do Alice in Chains chamada *Dirty* (1992), retrata de forma interessante a melancolia e/ou a depressão; e a sede pela autodestruição. Lançada em álbum homônimo, o segundo da banda, a música evoca um intenso “olhar para dentro de si mesmo”, pois Layne Staley (vocalista) expressa com sua voz, uma introspecção frustrante e o desânimo sentido por alguém que se declara louco, desejando para si mesmo, a morte:

---

When I moved [out of Seattle] in 1990 — maybe it’s global warming or whatever — the climate completely changed. But for most of my life there, which was like twenty-some years, it seemed like it rained every single day. I think it is the suicide capital of the world. I’m telling you, if I stayed there, I probably would have killed myself like Kurt Cobain. *Idem*, p. 400.

<sup>122</sup> SOARES, Anna Emilia: **Subpop e movimento Grunge completam 20 anos**. Disponível em: <<http://www.jornalcomunicacao.ufpr.br/node/3441>>. Acesso em 26/05/2013.

### Dirty

Eu jamais havia sentido tal frustração ou falta de autocontrole  
 Eu quero que você me mate e me enterre, eu não quero mais viver  
 Aquele que não se importa é aquele que não deve existir  
 Eu tentei me esconder do que é errado para mim, para mim  
 Eu quero provar a sujeira, a picada de uma pistola na minha boca [...]  
 Eu quero que você me raspe da parede  
 E enlouqueça assim como você me fez enlouquecer  
 Você, você é tão especial. Você tem o talento de fazer-me sentir como sujeira  
 E você, você usa seu talento para me enterrar e me cobrir com sujeira<sup>123</sup>.

A canção delineia um sentimentalismo profundo, similar aos ideais românticos do século XIX, pois descreve com nitidez a condição de um indivíduo introspectivo, frustrado, que anseia pela morte. No período romântico, valorizou-se a emoção, a introspecção subjetiva e um sentimentalismo profundo, em que a “louca paixão” ganhou destaque como algo heróico. Nesse caso, podemos mencionar a obra *Os Sofrimentos do Jovem Werther* de Goethe, pois o escritor relata um amor acentuado e não correspondido que faz com que o protagonista da história viva um período frustrante de profundos tormentos mentais. Por fim, tais tormentos o conduzem ao suicídio<sup>124</sup>. Cabe lembrar, que Edgar Allan Poe escreveu contos de horror, enaltecendo o tormento que ocupa a alma de seus personagens e os traga para um universo carregado em que não há paz de espírito. Cometem então atos insanos. Em suma, a canção *Dirty* evoca um profundo sentimentalismo por meio de uma linguagem romântica, valorizando a emoção humana e explorando certa subjetividade sombria. “[...] os românticos revelaram uma coragem sem precedentes ao descerem ao reino nebuloso da vida afetiva profunda”.<sup>125</sup>

Outra composição do Alice in Chains, *Nutshell* (1994), revela uma melodia que se volta para o âmago do “eu”, em que o intérprete prefere morrer a não poder ser ele mesmo. Nessa canção, nota-se uma pletora emocional, sentimental. A presença da atitude romântica pode estar nitidamente expressa na coragem do autor da música em explorar o que há de “nebuloso” em uma vida interior e afetiva:

<sup>123</sup> Livre tradução de: I have never felt such frustration, or lack of self control/I want you to kill me and dig me under, I wanna live no more/One who doesn't care is one who shouldn't be/I've tried to hide myself from what is wrong for me, for me/I want to taste dirty, a stinging pistol in my mouth, [...]I want you to scrape me from the wall/And go crazy like you've made me/You, you are so special, you have the talent to make me feel like dirt/And you, you use your talent to dig me under, and cover me with dirt. **CD Dirt**. Alice in Chains. Los Angeles: Columbia Records (54 min.). 1992.

<sup>124</sup> Goethe escreve o romance tratando de um amor não correspondido. Werther, o protagonista da história se apaixona por Charlotte, que já comprometida com seu noivo, não pode corresponder ao seu amor. Werther se mata após se deparar com o fracasso de sua pretensão sentimental.

<sup>125</sup> *Idem*, p. 215.

### Nutshell

Nós perseguimos mentiras mal contadas; nós encaramos o caminho do tempo  
 E eu ainda luto... e eu ainda luto esta batalha totalmente sozinho  
 Ninguém para chorar, e nenhum lugar para chamar de lar  
 Meu dom natural foi violado, minha privacidade foi invadida  
 E eu ainda encontro... e eu ainda encontro repetindo na minha cabeça:  
 Se eu não posso ser eu mesmo, eu me sinto melhor morto<sup>126</sup>.

O intérprete não tem um lugar para chamar de lar; parece não haver mais como nem onde repousar, em vida. Assim, o desejo da morte surge como fuga a uma realidade frustrante. De certa forma, os versos de *Nutshell* lembram certas passagens de obras de Edgar Allan Poe, que em seu conto *A queda da casa de Usher*, descreve Roderick Usher como um personagem moribundo e vítima de uma agudeza mórbida: a luz tortura-lhe os olhos e alguns sons lhe causam horrores. Essas são algumas palavras do personagem, ao se mostrar hostil a si mesmo: “Morrerei [...], devo morrer desta deplorável loucura. [...] sinto que chegará logo o momento em que deverei abandonar, ao mesmo tempo, a vida e a razão, em alguma luta com o horrendo fantasma: o medo<sup>127</sup>. Em outro conto do escritor, William Wilson admite seu destino amaldiçoado, ao dizer: “Fugi em vão. Meu destino maldito me perseguiu, triunfante, provocando-me que seu misterioso poder apenas começava<sup>128</sup>”. Tanto a letra da música do Alice in Chains quanto trechos de obras literárias do século XIX nos apresentam personagens afeitos às trevas: “se não posso ser eu mesmo, me sinto melhor morto”; “devo morrer desta deplorável loucura”; “meu destino maldito me perseguiu”.

Assim como a canção *Nutshell* nos remete uma pessoa que não tem por quem chorar, no *Werther* de Goethe, o personagem-título descobre que seu amor não foi aceito. Tal personagem se encontra completamente só e atormentado por palavras que martirizam sua mente, dizendo “se eu não posso ser eu mesmo, eu me sinto melhor morto”, ele sofre ao ponto de desejar a morte para si mesmo. Se o indivíduo não pode ter o que deseja ou ama, é melhor se livrar de uma vida que não lhe oferece o que é preciso para ele viver. Sendo assim, a melhor forma de purificação de uma alma em padecimento pode ser o suicídio. Desta vez, é Goethe quem enaltece a ideia do auto-aniquilamento, ao tratar do suicídio motivado por grandes frustrações ou sentimentos, feridos, assim se expressando pelas palavras do personagem Werther:

<sup>126</sup> Livre tradução de: We chase misprinted lies; we face the path of time/And yet I fight...and yet I fight this battle all alone/No one to cry to, no place to call home/My gift of self is raped, my privacy is raked/And yet I find...and yet I find, repeating in my head/If I can't be my own, I'd feel better dead. **CD Jar of Flies**. Alice in Chains. Seattle: Columbia Records, (30 min.). 1994.

<sup>127</sup> POE, Edgar Allan. **Histórias extraordinárias**. São Paulo: Abril Cultural, 1981, p. 13.

<sup>128</sup> *Idem*. p. 104.

A natureza humana — prosseguir — é limitada: ela suporta a alegria, a tristeza, a dor, até certo ponto; se o ultrapassar, irá sucumbir. A questão não é saber, pois, se um homem é forte ou fraco, mas se é capaz de suportar a medida de sofrimento, moral ou físico, não importa, que lhe é imposta. Neste caso, acho tão absurdo dizer que um homem é covarde por haver dado cabo da própria vida, como seria absurdo chamar de covarde o que está morrendo de uma febre maligna<sup>129</sup>.

Aqui o suicídio atinge o patamar das doenças capazes de matar involuntariamente; em outras palavras, esse ato autodestrutivo passa a ser considerado uma doença tão maligna quanto uma febre. O homem que dá cabo à própria vida por não conseguir suportar algum tipo de sofrimento não é considerado covarde ou louco. Assim como um doente se esvai em estados febris, alguém que não suporta mais ter que viver pode por algum motivo, vir a se beneficiar com a morte.

### ***3.2.2. Nirvana e a morte “brilhante”: frustrações, entorpecentes como solução e o processo autodestrutivo***



**Figura 04:** Nirvana. Fonte: Disponível em: **Google Imagens**. Acesso em: 07/06/2015.

---

<sup>129</sup> GOETHE, Johan Wolfgang von. **Os sofrimentos do jovem Werther**. São Paulo: Martin Claret, 2001, p.50.

Por algum tempo Kurt Cobain apresentou sinais de depressão e o seu vício em drogas começou a incomodá-lo. Duff McKagan, que na época era baixista do conjunto musical Guns N' Roses, após passar algum tempo com Kurt Cobain, declarou que ambos estavam tentando se afastar de tais substâncias, e comentou que o vocalista do Nirvana se mostrava muito chateado e deprimido<sup>130</sup>.

Kim Thayil, guitarrista do Soundgarden, explicou sobre pessoas que haviam cruzado seus caminhos com Kurt na cena de Seattle; e que, conseqüentemente, surgiram boatos nos tablóides, envolvendo o vocalista do Nirvana. Aos olhos de Thayil, certas notícias não pareciam dignas de crédito, pois considerava os jornais “fábricas de fofocas”. Contudo, houve certa vez um incidente alarmante em Roma, e Kurt teve de ser atendido às pressas após uma tentativa fracassada de suicídio. As tentativas de suicídio de Cobain não cessariam por aí. Courtney Love, que na época era sua esposa, certo dia em estado de desespero e muito assustada, pediu auxílio a uma colega, alegando que seu marido iria se matar. O suicídio veio em 1994, e isso sinalizou o fim do Nirvana.<sup>131</sup> Coincidência ou não, a canção denominada *Milk it* (1993), do Nirvana, lançada no álbum *In Utero*, um ano antes da morte do vocalista, refere-se ao suicídio:

#### **Milk it**

Sou meu próprio parasita  
 Não preciso de um hospedeiro para viver  
 Nos alimentamos um do outro  
 Podemos dividir nossas endorfinas

Filé de boneca, gosto de carne  
 Veja o lado brilhante do suicídio  
 Perdi minha vista, estou do seu lado  
 Asa esquerda de anjo, asa direita, asa quebrada  
 Falta de ferro e/ou sono

Tenho meu próprio vírus de estimação  
 Eu consigo acariciá-la e dei um nome  
 Seu leite é minha merda  
 Minha merda é seu leite<sup>132</sup>

<sup>130</sup> PRATO, Greg. *Op. cit.*, p. 383-4.

<sup>131</sup> *Idem.* p. 381-383.

<sup>132</sup> Livre tradução de: I am my own parasite/I don't need a host to live/We feed off of each other/We can share our endorphins/ Doll steak, test meat/Look on the bright side is suicide/Lost eyesight I'm on your side/Angel left wing, right/wing, broken wing/Lack of iron, and/or sleeping/I own my own pet virus/I get to pet and name her/Her milk is my shit/My shit is her milk. **CD In Utero**. Nirvana. São Paulo: Geffen Records, (69 min.). 1993.

Sua canção explora temas sombrios, bem como seres e substâncias “desagradáveis”. No entanto, o que mais vale ressaltar aqui, é que Kurt Cobain propõe que haja um “lado brilhante do suicídio”. Mais uma vez, obtemos referências a um culto mórbido. Aquele que agoniza em vida é torturado e se entrega a ponto de desejar para sua sepultura uma cruz, pois já sabe que a morte está próxima. Assim se exprime Baudelaire:

Dize-me, feiticeira, a estes pobres sentidos, a esta alma que a dor tiraniza. Moribundo a gemer debaixo dos feridos, que o casco de um cavalo pisa. Dize-me, feiticeira, a estes pobres sentidos, a este agonizante que o lobo já fareja e que o corvo tanto procura, a este soldado ferido que almeja, de ter sua cruz na sepultura; a este agonizante que o lobo já fareja<sup>133</sup>.

É a temática angustiante da morte, enaltecida em temporalidades diferentes, pois o poema de Baudelaire pertence ao século XIX, enquanto a canção do Nirvana marca o fim do século XX. O poeta Charles Baudelaire, busca na morte o seu desejo, pois sua alma já se encontra agonizante e preparada para receber o abraço fatal, enquanto o músico do século XX, Kurt Cobain, refere-se à morte percebendo o suicídio como algo “bonito”. Dessa forma a morte pode ser bela e “brilhante”. O escritor Bram Stocker<sup>134</sup>, por sua vez, em *Drácula* (1897), descreve a imagem da morte da seguinte maneira:

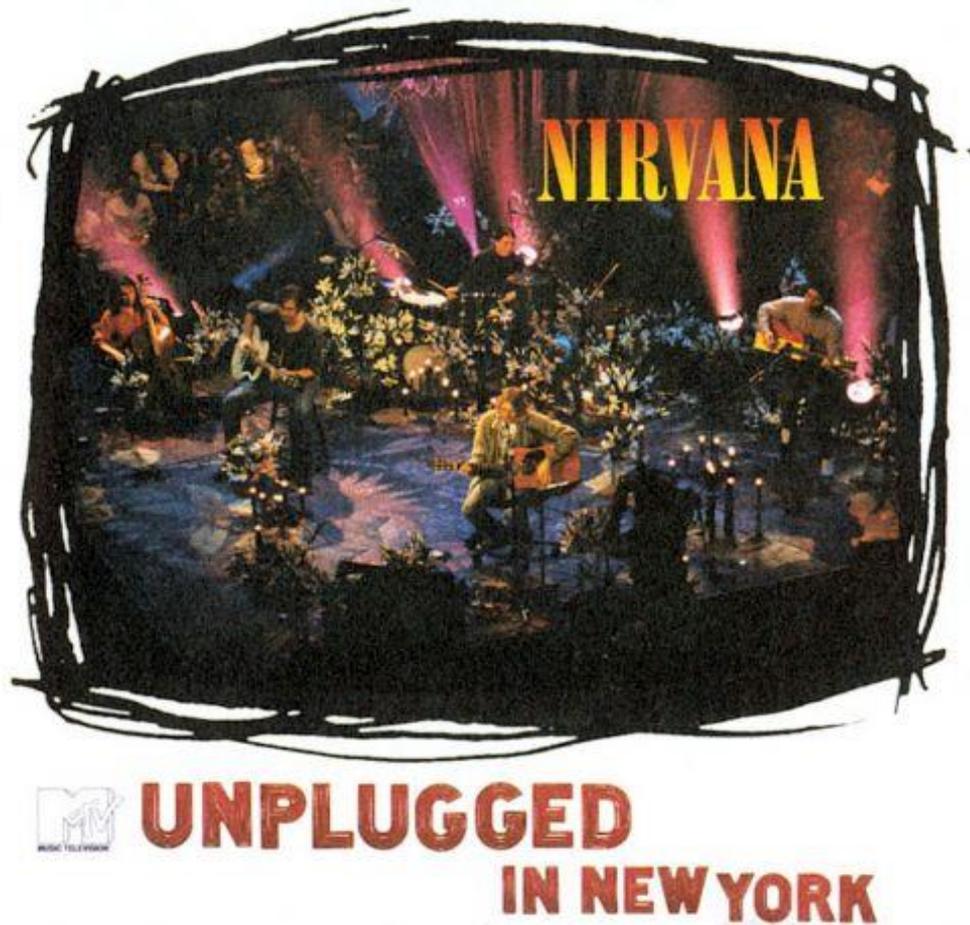
Antes de nos recolhermos, fomos ver a pobre Lucy. [...] Havia uma grande quantidade de belas flores brancas, e o aspecto repulsivo da morte havia sido reduzido ao mínimo. [...] Quando o professor inclinou-se [...] ambos ficamos surpresos com a beleza diante de nós, que a luz das velas altas evidenciava o suficiente. Lucy recuperara todo seu encanto depois de morta, e as horas que haviam se passado, ao invés de revelarem o apagamento operado pelos dedos da decomposição, tinham lhe restaurado a beleza da vida, a ponto de eu positivamente não ser capaz de acreditar que estava olhando para um cadáver<sup>135</sup>.

*Drácula* é uma obra ficcional que tem a um vampiro, por protagonista, mas, é interessante pensar que as flores e as velas que compõem o funeral de Lucy ajudam o processo de construção da cena de Stocker que, por sinal, a descreve como bela; a morte pode ser bela, e isso o autor retrata com o corpo do cadáver que, acompanhado de flores e velas, não se decompõe, tornando-se cada vez mais admirável aos olhos daqueles que o observam.

<sup>133</sup> BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. São Paulo: Martin Claret, 2007, p. 67-8.

<sup>134</sup> SHELLEY, Mary, STOCKER, Bram, STEVENSON, Robert Louis. **Frankenstein, Drácula, O médico e o monstro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

<sup>135</sup> *Idem*, p. 399.



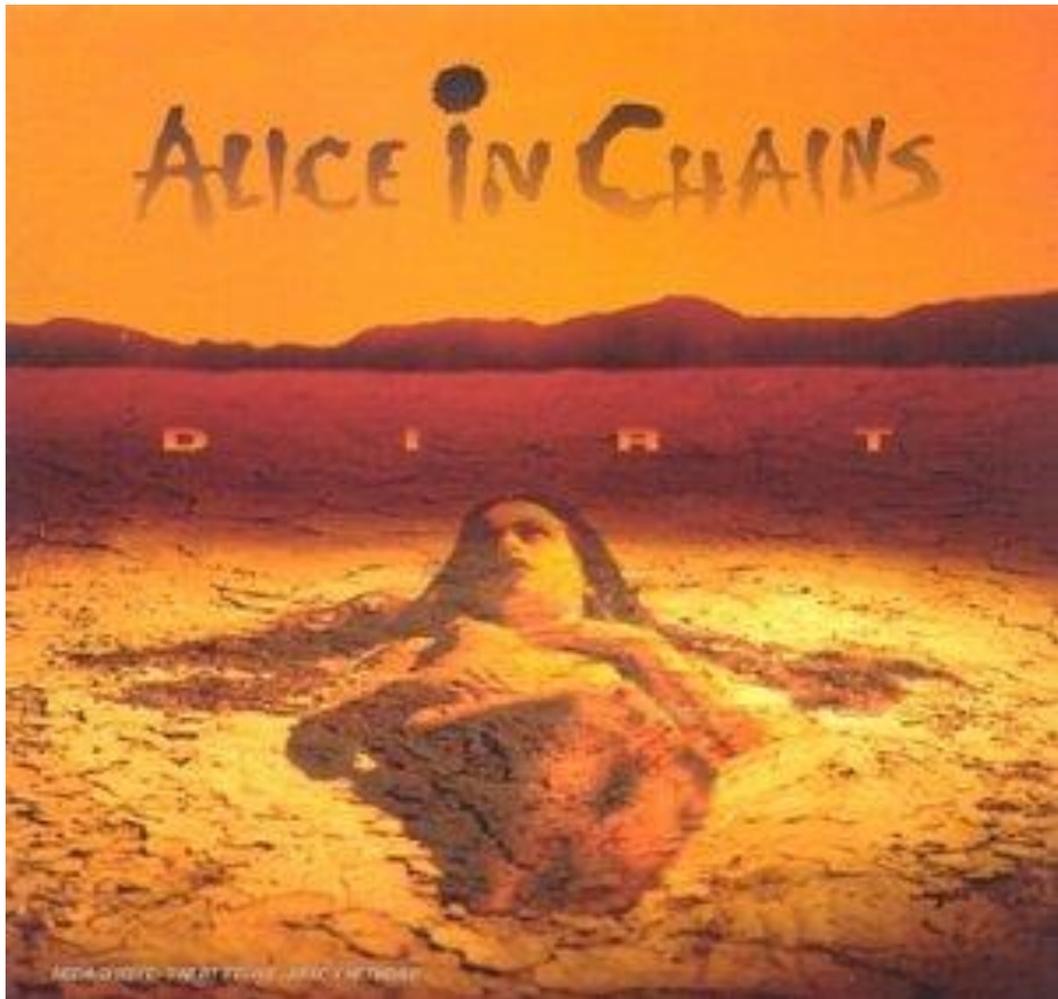
**Figura 05:** Nirvana, capa: MTV Unplugged in New York<sup>136</sup>.  
**Fonte:** Disponível em: **Google Imagens**. Acesso em: 13/11/2013

Enfim, o que pretendemos com tais argumentos é oferecer uma simples comparação entre o ambiente que compõe o funeral de Lucy e o cenário construído para uma apresentação acústica do Nirvana. No entanto, ressaltamos que a capa do álbum *MTV Unplugged in New York*, apresenta um espaço envolvido entre as luzes de velas e a decoração com flores. O lugar é semelhante ao ambiente descrito por Stocker e sugere um clima mortuário, já que nele tudo nos remete a uma suposta alegoria da morte pela sua semelhança com um ambiente funéreo.

<sup>136</sup> CD Nirvana MTV Unplugged in New York. Disponível em: **Google Imagens**. Acesso em: 06/12/2014.

### 3.2.3. (Apelo ao videoclipe) *Alice in Chains e a estética mortuária: a tumba e a amante fatal*

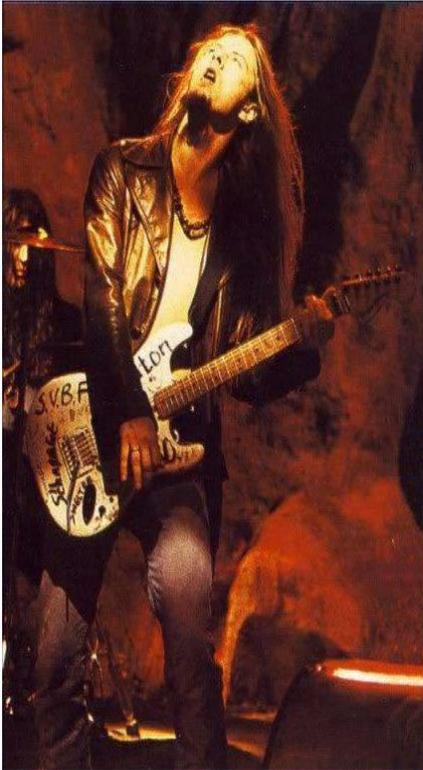
Tratamos a estética romântica, de modo geral, pelo viés da arte literária e da linguagem poética de alguns românticos do século XIX, bem como de algumas bandas *Grunge* de finais do século XX. Entretanto, o alicerce da investigação, que agora iniciaremos, está na linguagem audiovisual: o *videoclip*. Tal análise pretende levantar dados para que possamos observar como aparências imagéticas de um gênero musical (no nosso caso, o *Grunge*) e as atuações inscritas nessa ferramenta audiovisual, são capazes de nos ajudar a compreender de que forma esses vídeos podem estar diretamente relacionados com a estética do Romantismo.



**Figura 06:** Alice in Chains: Dirt. **Fonte:** Disponível em: **Google Imagens**. Acesso em: 13/11/2013.

O movimento *Grunge* repercutiu e entusiasmou seus fãs mediante um bem sucedido processo midiático que apresentou ao mundo sua estética. Por essa razão, diremos agora alguma coisa acerca de um “clima mortuário em direção às catacumbas”; das aparências imagéticas mescladas aos versos que foram capazes de encontrar um público que reconheceu tal movimento, de maneira a se sentir atraído por ele. O álbum *Dirt*, disco cuja capa apresenta o gosto pela “beleza sepulcral” ao apresentar o corpo de uma mulher submerso na terra, do conjunto Alice in Chains, traz a canção *Them Bones* (1992). Nesta, há versos que tratam de ambientes mortuários, e seu videoclipe é abastado de figuras sinistras; predadores e animais peçonhentos aparecem durante os recortes das cenas: uma aranha prendendo a presa em sua teia, um tubarão mostrando seus dentes, uma serpente envolvendo um crocodilo, escorpiões guerreando entre si, um felino abocanhando sua caça, uma espécie de verme se movimentando, aves esguias pousando ligeiramente em busca de restos mortais, e outras cenas mais sinistras, invariavelmente. Entretanto, o interessante é que tais elementos, aparecendo rapidamente nessas cenas, dividem os recortes no mesmo plano em que também são mostrados os rostos dos integrantes da banda.

Tudo isso parece, de alguma forma, anunciar que a morte está próxima, pois no desenrolar do *clip* musical o conjunto se apresenta tocando em um buraco em meio a sombras e escassez de luz, tornando tal ambiente muito semelhante a uma tumba. Enfim, os versos dessa música foram construídos a partir de aspectos que tratam de um episódio funéreo ao retratar a temática sepulcral:



**Figura 07:** Alice in Chains: Them Bones. **Fonte:** Disponível em: **Google Imagens.** Acesso em: 13/11/2013.



**Figura 08:** Alice in Chains: Them Bones. **Fonte:** Disponível em: **Google Imagens.** Acesso em: 13/11/2013.

### Them Bones

Eu acredito que os ossos deles sou eu  
 Alguns dizem que nós nascemos dentro da sepultura  
 Eu me sinto tão só, acabarei em uma  
 Grande pilha dos ossos deles  
 O pó se levanta no meu tempo  
 Fóssil vazio da nova cena  
 Eu me sinto tão só, vou acabar em uma  
 Grande pilha dos ossos deles  
 Pesadelo se torna realidade  
 Eu me deito morto debaixo do céu vermelho<sup>137</sup>

<sup>137</sup> Livre tradução de: I believe them bones are me/Some say we're born into the grave / I feel so alone, gonna end up a / Big ole pile a them bones / Dust rise right on over my time/Empty fossil of the new scene/I feel so alone, gonna wind up a/Big ole pile a them bones / Toll due bad dream come true / I lie dead gone under red sky. **CD Dirt.** Alice in Chains. Los Angeles: Columbia Records (54 min.). 1992.



**Figura 09:** Alice in Chains: Them Bones. **Fonte:** Disponível em: **Google Imagens**. Acesso em: 13/11/2013.

Esse gosto pelo sentimentalismo lúgubre nos transmite a sensação de algo terrível ou apocalíptico. São aspectos sensíveis, como a ascensão do clima mortuário, a solidão, a vontade de se libertar e/ou a pretensão de se despedir. Se, em muitas obras de Poe, a falta de esperança parece dominar a mente, quando entra em cena o devir, muitas canções de bandas *Grunge* também apresentam esses detalhes. Se, aos olhos de Poe, a Terra é maldita, estéril e se mostra como uma mansão de horrores e sofrimentos, para alguns músicos dos finais do século XX o que está por vir parece ser uma estação escura e nebulosa, provida de elementos funestos que ressaltam a solidão e a aflição; tais poderes levam o espírito humano às ruínas, às grandes pilhas de ossos: à morte.



**Figura 10:** Alice in Chains: Grind. **Fonte:** Disponível em: **Google Imagens**. Acesso em: 13/11/2013.

Outra canção do Alice in Chains, *Grind*<sup>138</sup> (1995), também muito se assemelha à *Them Bones*, tanto com a estética de seu videoclipe, quanto com a temática abordada por sua letra. Seu videoclipe se inicia mostrando os integrantes da banda “cabisbaixos”, em um ambiente sombrio que parece ser o de um subsolo; acima deles, um velho homem caminha ao encontro de uma escadaria iluminada “divinamente”, seguindo em direção aos céus — e assim, tais ambientes podem ser comparados ao “mundo dos mortos”. A dinâmica do vídeo intercala os dois espaços descritos acima, enquanto anjos “maléficos” assombram o velho no “pé” da escadaria clareada, um pouco antes deste mesmo homem deixar cair seus pertences naquele buraco negro; vê-se também um bode que se precipita em direção ao subsolo. A poética obscura e mortuária se apresenta: “No buraco mais escuro você será avisado/ Para não planejar meu funeral antes de o corpo morrer<sup>139</sup>”.

<sup>138</sup> **CD Alice in Chains**. Alice in Chains. Seattle: Columbia Records (64 min.). 1995.

<sup>139</sup> Livre tradução de: “In the darkest hole, you'd be well advised/Not to plan my funeral before the body dies”. *Idem*.



**Figura 11:** Alice in Chains: Grind. **Fonte:** Disponível em: **Google Imagens**. Acesso em: 13/11/2013.



**Figura 12:** Alice in Chains: Grind. **Fonte:** Disponível em: **Google Imagens**. Acesso em: 13/11/2013.

Uma vez que os versos analisados até agora parecem não tratar de temas como a imaginação que eleva a alma humana a algo edificante ou otimista, similaridades existentes entre as composições artísticas dessas duas temporalidades parecem se revelar. Não obstante, cabe dizer que a perda de autocontrole, o desespero, o amor e o ódio, as paixões doentias e a loucura, as cenas trágicas e incapazes de transmitir qualquer esperança ou trazer contentamento, estão presentes tanto em obras românticas do século XIX como em letras de músicas de algumas bandas do século XX. As estrofes seguintes pertencem à canção *Love, Hate, Love* (1990) do *Alice in Chains*:

**Love, Hate, Love**

Tentei te amar, achei que podia  
Tentei ter você, achei que iria  
Eu quero arrancar a pele do seu rosto  
Antes que a verdadeira você desapareça

Você me disse que eu era o único  
Meu pequeno doce anjo, você deveria ter fugido  
Mentindo, chorando, ansiando por partir  
A inocência criou meu inferno

Enganando a mim mesmo, você sabia de tudo  
Isto seria bem mais fácil com uma puta  
Tente me entender garotinha  
Minha paixão doentia em ser o seu mundo

Perdido dentro de minha mente doentia  
Vivo por você mas não estou vivo  
Pegue minha mão antes que eu te mate  
Ainda te amo, mas, eu ainda queimo  
Amor, ódio, amor<sup>140</sup>

O sujeito-tema da música está preso à profunda confusão mental, pois trata a si mesmo como alguém perdido “dentro da mente doentia”. Ao dizer que vive por alguém e que ao mesmo tempo a si mesmo não encontra em vida, ou se contradiz, ou anuncia que já está morto. Algo a ressaltar é o fato relevante de a garota por quem o indivíduo faz certas declarações, é a mesma a quem ele próprio quer arrancar a pele do rosto; a garota corre o risco de ser morta, pois os avisos de que ela deve fugir e as ameaças de morte que ela sofre partem do amante fatal. Mostram-se aqui características explícitas do Romantismo. É Mario Praz quem nos diz: “Notemos certos elementos recorrentes nos homens fatais dos românticos: a

---

<sup>140</sup> Livre tradução de: I tried to love you, I thought I could/I tried to own you, I thought I would/I want to peel the skin from your face/Before the real you lays to waste/You told me I'm the only one/Sweet little angel, you should have run/Lying, crying, dying to leave/Innocence creates my hell/Cheating myself, still you know more/It would be so easy with a whore/Try to understand me little girl/My twisted passion to be your world/Lost inside my sick head/I live for you, but I'm not alive/Take my hands before I kill/I still love you, I still burn/Love, hate, love. Love, Hate, Love. **CD Facelift**. Alice in Chains. Seattle: Columbia Records, (57 min.). 1990.

origem misteriosa, que se supõe ser ótima, os traços de paixões extintas, a suspeita de uma horrível culpa, o hábito melancólico, a face pálida, os olhos inesquecíveis<sup>141</sup>. O mesmo objeto de amor é o que conduz ao ódio extremo, às atitudes funestas; é o pavor provindo de um amor insano pronto para a fatalidade:

[...] um misto de amor e pavor, a volúpia fúnebre que emanava da cena em que o amor faz aliança com a tumba, a própria beleza parece apenas uma aparição apavorante. Se isso podia-se dizer da balada de Goethe, com maior propriedade ainda se poderia repetir a propósito dos amores vampirescos, do homem fatal byroniano [...] Eu a amava e a destruí! <sup>142</sup>

Portanto, aqui vemos alguém frustrado por achar que poderia ter alguém — já que tudo nos remete à ideia de que, no final, não possui tal pessoa. Atormentado por uma paixão extrema, este ser humano cria o seu próprio inferno, pois ainda que ame, sente o desejo de matar; ainda que ame, odeia. Tal referência nos lembra o caso de *Berenice*, *Eleonora*, *O Gato Preto*, ou *William Wilson*, que são alguns dos contos de Edgar Allan Poe que fazem menção a “juras de amor” ou “à “personalidade confusa” dos amantes fatais e atormentados; em outras palavras, novamente o ambiente edificado não proporciona vivacidade ou lucidez; mas, ao contrário, acha-se constituído por elementos obscuros que se referem ao mortuário, à loucura, ao tormento, à falta de autocontrole e às paixões doentias, pois “Está por toda a literatura, do romantismo ao nosso tempo, uma insistência sobre essa inseparabilidade do prazer da dor, em teoria; e, na prática, uma pesquisa dos temas de beleza atormentada e contaminada<sup>143</sup>” .

### 3.3. Recurso à psicanálise: pulsões de morte no Movimento Grunge

‘O objetivo de toda a vida é a morte’.<sup>144</sup>

Sigmund Freud

Abordaremos agora, pela psicanálise freudiana, temas referentes ao aparelho psíquico humano, de maneira a entendermos de que forma a literatura do *Grunge* pode nos exibir indícios de pulsões de morte. Para isso será preciso destacar o que seria a pulsão propriamente dita, pelo ponto de vista adotado pelo criador da vertente psicanalítica, o médico austríaco, Sigmund Freud (1856-1939). Nas obras de Freud, em alemão, há duas palavras que,

<sup>141</sup> PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996, p.76.

<sup>142</sup> *Idem*, p.91-92.

<sup>143</sup> *Idem*, p.46.

<sup>144</sup> FREUD, Sigmund. Além do Princípio de Prazer, Psicologia de Grupo e outros trabalhos (1920 – 1922). *Edição standard brasileira das obras completas Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, v.XVIII, 1969. p. 49.

ao ser traduzidas para o português, muitas vezes causam equívocos; tais palavras são *instinkt* (“instinto”) e *Trieb* (“pulsão”), que, uma vez empregadas, apresentam significados diferentes. O termo “pulsão” está presente na teoria psicanalítica de forma constante, contudo cabe dizer que muitos autores em diversos momentos, fazem tal termo perder o seu real sentido ao considerá-lo como equivalente a “instinto”. *Instinkt* “indica um comportamento animal herdado através da hereditariedade em uma determinada espécie, e que vai variar muito pouco (ou nada) de um ser para o outro”<sup>145</sup>. Já *Trieb*, a pulsão, na concepção de Freud, é um conceito que se refere à fronteira entre o mental e o somático:

Ela é, por si mesma, exigências de trabalho para a vida psíquica, uma carga de excitação que o organismo necessita descarregar. Representa então, uma excitação que encontra sua *fonte* no próprio corpo (zonas erógenas), provinda, a princípio, das necessidades mais primárias de sobrevivência; a *força* diz respeito ao aspecto econômico, quantitativo da energia psíquica<sup>146</sup>.

Em outras palavras, cabe dizer que o instinto é do organismo, do que é fisiológico, e busca a satisfação de uma necessidade; a pulsão não é fisiológica nem psíquica (mesmo que atue nos dois planos), agindo sempre em busca do prazer. O instinto quer apenas a satisfação de uma necessidade; a pulsão, porém não se sacia com essa satisfação, continuando, de maneira desejante, a querer sempre mais. Há duas pulsões que são apontadas como matéria-prima<sup>147</sup>, elas são Eros<sup>148</sup>(pulsões de vida) e Thanatos<sup>149</sup> (pulsões de morte). As manifestações primitivas das pulsões de vida que são dadas por Eros são aquelas que garantem e conservam a sobrevivência: são as pulsões de auto-preservação. Freud nos aponta características das pulsões de vida: “São conservadoras num grau mais alto, por serem particularmente resistentes às influências externas; [...] por preservarem a própria vida por um longo período<sup>150</sup>. Eros procura, também, contatar-nos com o “outro”; entretanto, quando se entra em

---

<sup>145</sup> ALMEIDA, Bruno Henrique Prates. **Pulsão de Morte: Convergências e Divergências entre Sigmund Freud e Wilhelm Reich**. Curitiba: Centro Reichiano, 2007. Disponível em: <[www.centroreichiano.com.br/artigos.htm](http://www.centroreichiano.com.br/artigos.htm)>. Acesso em: 15/03/2012, p. 01.

<sup>146</sup> *Idem*, p. 02

<sup>147</sup> KEHL, Maria Rita. A psicanálise e o domínio das paixões. In: NOVAES, Adauto (coord.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

<sup>148</sup> Eros — ou Cupido na mitologia romana — é o deus do amor que se apaixona pela humana psiquê. Um dos significados de psiquê é “alma”. Desta forma, Eros sendo um deus imortal, cabe a ideia de que o sentimento representado por ele também o é. E sendo psique a representante da alma humana, há um imaginário de que os humanos podem ser tomados por sentimentos. BULFINCH, Thomas. **O livro da mitologia: história de deuses e heróis**. São Paulo: Martin Claret, 2006. p. 115-25.

<sup>149</sup> Thanatos — Morte -, irmão gêmeo de Hipnos — Sono—, é a personificação da morte na mitologia grega. *Idem*.

<sup>150</sup> FREUD, Sigmund. Além do Princípio de Prazer, Psicologia de Grupo e outros trabalhos (1920 – 1922). **Edição standard brasileira das obras completas Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, v.XVIII, 1969.p. 51.

contato com outras pessoas, são geradas pulsões eróticas que podem se desenvolver de forma agressiva, uma vez que elas se encontram também na agressividade.

É o vetor erótico que nos impulsiona ao contato da vida humana e a embates vitais com as pessoas. Esse contato agressivo é o que nos faz romper com o “mundo atual”, trazendo a vontade de modificar o outro, ou até mesmo o mundo, para torná-los mais compatíveis com o nosso princípio de prazer; mas essa é uma tendência destrutiva, como que uma vocação humana para sentimentos de rebeldia. Desta forma, o preço que pagamos — ao reprimir a agressividade em troca de vantagens de convivência — para garantir os resultados necessários e com eles, fundar nossa civilização, faz com que rebaixemos nossas *paixões*. Em outras palavras, este pacto de não-agressão favorece a civilização<sup>151</sup>. Esses ideais de um processo civilizador são conjugados com a teoria de Freud, segundo a qual as civilizações nascem com as repressões e privações impostas aos desejos. É a ideia freudiana de que, a partir de uma renúncia às paixões, o próprio homem funda a civilização em troca do abandono de determinados “prazeres”<sup>152</sup>.

Contudo, Eros busca o estado de fusão narcísica<sup>153</sup> com o outro (que é a representação da figura da Mãe no inconsciente), e isso é o que nos garante a abolição dos confrontos cansativos e ameaçadores que praticamos com o mundo. No período da “fusão”<sup>154</sup> narcísica do bebê com a mãe na vida uterina, o mundo desaparece (e se torna uma extensão do “eu”), tal como em momentos em que afloram as paixões. O sofrimento surge com o primeiro contato do ser humano com o mundo, pois o repouso absoluto da vida uterina se perde com o nascimento. Ao nascer, o primeiro sentimento que a criança experimenta é o ódio por não ter mais suas paixões alimentadas, como era no útero da mãe, pois ela, a criança, só vem a sentir amor por algo “fora” de si depois de algumas frustrações. “A fome, por exemplo, uma sensação que o recém-nascido não conheceu na vida uterina, aparece para ele com uma violência aterradora; e o ódio que ele sente por não ser alimentado/aplacado é diretamente proporcional a este terror<sup>155</sup>.” São essas frustrações que fazem com que a criança perceba que o objeto gratificante não faz parte dela mesma — o modo de ser antes experimentado pelo pequeno ser narcisista. Desta forma, o objeto capaz de satisfazer os prazeres e desejos, é o

---

<sup>151</sup> KEHL, Maria Rita. *op. cit.*, p. 473-5.

<sup>152</sup> *Idem*, p. 472.

<sup>153</sup> A história de Narciso nos conta que ele era um belo rapaz, que rejeitou as ninfas que sentiam amores por ele. Narciso apaixonou-se por si mesmo ao contemplar seu reflexo na água de uma fonte. Desta forma, ele se torna um auto-admirador vaidoso. Diz-se que o jovem morreu afogado quando praticava uma dessas contemplações. BULFINCH, Thomas. *op. cit.*, p. 137-40.

<sup>154</sup> Essa é uma fusão imaginária.

<sup>155</sup> KEHL, Maria Rita. *op. cit.*, p. 476.

mesmo que frustra; o amado e o odiado se tornam uma só e mesma coisa (como vimos em *Love, Hate, Love*, canção do Alice in Chains). Esses confrontos são inaugurados quando nascemos e somente são abolidos com o fim da vida.

Para o pequeno ser narcisista, tudo aquilo que é recebido como bom e prazeroso ele sente como sendo parte de si mesmo. Só quando alguma coisa frustra a criança é que ela sente como sendo parte do mundo externo. “o bom sou eu; o mau é o não-eu – é esse o mundo do narcisismo. O primeiro sentimento de diferenciação entre a criança-mundo é o ódio. Ela só vem a sentir amor por um objeto fora de si mesma depois de ter sido frustrada algumas vezes pela mãe. [...] O objeto que satisfaz é o mesmo que frustra. O amado e o odiado são um só – ambivalência que nos acompanha pela vida toda<sup>156</sup>.”

Já Thanatos, a representação da morte, busca o repouso absoluto como fuga das frustrações para a satisfação dos prazeres. Como não possuímos a experiência da morte por estarmos vivos, o repouso absoluto é representado pela vida uterina — período em que todas as nossas necessidades são supridas — pelo do inconsciente. “Esse absoluto que foi a vida uterina, e depois, definitivamente perdido, sobrevive e renasce sempre nas fantasias inconscientes. Se pudesse, o desejo nos conduziria de volta à fusão total com o ser amado: se pudesse. Mas não pode<sup>157</sup>”. A pulsão de morte procura eliminar as tensões, para que, assim, possa (re)conduzir o ser vivo a um estado inorgânico. A forma mais primitiva do ser, e o estado inanimado; em outras palavras, algo como a busca pelo “princípio do nirvana<sup>158</sup>” (princípio que, coincidentemente, tem o mesmo nome de uma das bandas aqui analisadas), que significa a eliminação dos desejos; um estado perfeito em que o homem se encontra em profunda quietude.

Neste ponto, Freud aceita o termo proposto pela psicanalista inglesa Bárbara Low, denominando “Princípio de Nirvana” que designa a tendência do aparelho psíquico a levar a zero a quantidade de excitação nele presente. “Nirvana” é um conceito budista [...] e significa “a extinção do desejo humano... um estado de quietude e de felicidade perfeita<sup>159</sup>.”

Eros, o vetor erótico, nos impulsiona ao contato com a realidade e com o outro; tais impulsos são geradores de constantes tensões. Já Thanatos, o grupo das pulsões de morte, é o vetor pulsional que conduz o ser humano ao repouso, buscando a abolição das tensões até chegar ao grau zero de energia; é a busca de um retorno à matéria inanimada. Eros busca o movimento; Thanatos, o nirvana, ou seja, o grau zero de tensões. Não obstante, Thanatos deseja a abolição do desejo, pois o desejo não encontra satisfação definitiva; perseguimos

<sup>156</sup> *Idem*, p. 475.

<sup>157</sup> *Idem*, p. 476.

<sup>158</sup> FREUD, Sigmund. Além do Princípio de Prazer, Psicologia de Grupo e outros trabalhos (1920 – 1922). **Edição standard brasileira das obras completas Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, v.XVIII, 1969. p.66.

<sup>159</sup> ALMEIDA, Bruno Henrique Prates. *Op. Cit.* p.06.

algo que está representado no inconsciente como uma acomodação suave, como um repouso gentil: nas fantasias nirvânicas de relaxamento não há tensões, somente paz. Em resumo, há dois tipos de pulsões apontadas por Freud: as que “procuram conduzir o que é vivo à morte, e as [...] que estão perpetuamente tentando e conseguindo uma renovação da vida”.<sup>160</sup>

Como já foi dito, a representação que possuímos do repouso absoluto não é a morte — pois ainda não morremos — mas sim a vida uterina, que é o período de nove meses em que o bebê entra em uma “fusão perfeita” com o corpo materno. Na vida intrauterina não há desejo, porque todas as necessidades do pequeno ser são supridas:

[...] é por isso que, enquanto busca o repouso que pode ser a morte, está buscando também o repouso do contato, da fusão com o outro. É porque Eros e Thanatos no limite buscam a mesma coisa — o retorno a um estado prazeroso [...] enquanto Thanatos busca o repouso, Eros busca a fusão narcísica com o outro (representante da mãe, no inconsciente) que nos promete a abolição da confrontação cansativa e ameaçadora com o mundo, inaugurada com o nascimento e só abolida com a morte<sup>161</sup>.

As pulsões operam de forma autêntica em nosso cotidiano, influenciando nossas ações pela intermediação de nosso corpo fisiológico e de nossos pensamentos por meio de nosso aparelho psíquico, ainda que estejam no campo do inconsciente. Para Freud, a vida psíquica é constantemente animada pelo conflito pulsional, num movimento incessante em que ora prevalece a pulsão de vida, ora a pulsão de morte, ocorrendo ainda muitas vezes um entrelaçamento de ambas.

Enfim, começaremos agora a demonstrar, por intermédio de algumas letras do Nirvana e do Alice in Chains, como é possível contar com a psicanálise para apresentar o mal estar de uma época e o culto “inconsciente” ao mortuário através da literatura. Sendo assim, começaremos com uma música do Nirvana (banda cujo próprio nome já nos remete algo sobre a busca da quietude da alma). Veremos a seguir, nas palavras do vocalista Kurt Cobain, como se dá a insatisfação do sujeito frente à realidade, e como o contato com o mundo lhe parece realmente exaustivo e triste:

### **Heart Shapped Box**

Orquídeas comendo carne ainda não perdoam ninguém até agora  
Corto a mim mesmo com cabelo de anjo e hálito de bebê  
Violei o hímen da sua Alteza, eu sou deixado de lado  
Jogue seu cordão umbilical então posso subir de volta<sup>162</sup>

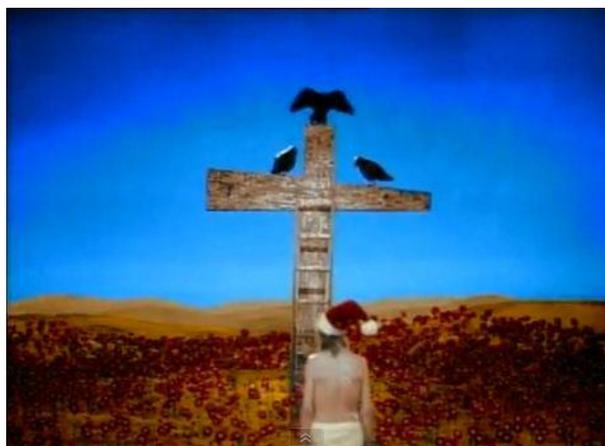
<sup>160</sup> FREUD, Sigmund. *op. cit.*, p.57.

<sup>161</sup> KEHL, Maria Rita. *op. cit.*, p.475.

<sup>162</sup> Livre tradução de: Meat eating orchids forgive no-one just yet/Cut myself on angel hair and baby's breath/Broken hymen of your highness I'm left Back/Throw down your umbilical noose so I can climb right back. **CD In Utero**. Nirvana. São Paulo: Geffen Records, (69 min.). 1993.

O trecho citado acima foi extraído de uma canção do Nirvana, denominada *Heart Shapped Box*, lançada no álbum *In Utero* (1993), como já mencionado, um ano antes da morte de Kurt Cobain. O autor trata da temática de uma vida frustrada; nela, após cometer um ato de violação, o sujeito é “deixado de lado”. Em suma, o presente fragmento extraído da canção tem como tema central o sujeito que se refere ao cordão umbilical como fuga de uma realidade que o condena e o exclui, causando-lhe algum tipo de sofrimento. Neste caso, o “cordão umbilical” pode ser para o sujeito-tema da canção, representante da vida uterina: o eterno repouso que se busca nas pulsões de morte.

Entretanto, se realmente a vida uterina puder ser a representação da morte ou do eterno repouso, haverá a ideia de um sujeito que deseja retornar a esse mundo maravilhoso, não frustrante; o de eternos prazeres usufruídos por um ser narcisista; as satisfações de todas as necessidades, como se o sujeito fosse dotado de certa onipotência, ou como se desistisse da tensão necessária à vida pela experiência de uma representação simbólica: o cordão umbilical (real e imaginário). Não obstante, vale dizer que a canção *Heart Shapped Box* é exibida em um videoclipe detentor de alegorias da morte, com corvos esvoaçando em torno de uma cruz. Este vídeo apresenta indícios da existência de vida uterina: há figuras de fetos pendurados em árvores.



**Figura 13:** Nirvana: Heart Shapped Box. **Fonte:** Disponível em: **Google Imagens**. Acesso em: 13/11/2013.



**Figura 14:** Nirvana: Heart Shapped Box **Fonte:** Disponível em: **Google Imagens**. Acesso em: 13/11/2013.

Kurt Cobain também se interessava pelas artes plásticas e, em meio a suas pinturas, não faltam vestígios de seus interesses fetais, como sugerem as imagens a seguir:



**Figura 15:** Kurt Cobain art: Disponível em: **Google Imagens**. Acesso em: 13/11/2014.



**Figura 16:** Kurt Cobain art: Disponível em: **Google Imagens**. Acesso em: 13/11/2014.

O Alice in Chains é intérprete de uma canção chamada *Down in a Hole* (1992), que aborda uma temática similar:

### Down in a Hole

Enterre-me suavemente neste útero  
 Eu dei esta parte de mim pra você  
 Chuvas de areia caem e aqui eu sento  
 Segurando flores raras em um túmulo em florescência

Dentro de um buraco e eu não sei se eu posso ser salvo  
 Veja meu coração, eu o decorei como um túmulo  
 Você não entende que eles achavam que era necessário eu existir  
 Olhe para mim agora, um homem que não se deixará ser (...)

Dentro de um buraco, me sentindo tão pequeno  
 Dentro de um buraco, perdendo minha alma  
 Dentro de um buraco, me sentindo tão pequeno  
 Dentro de um buraco, fora de controle  
 Eu gostaria de voar  
 Mas minhas asas tem sido tão negadas<sup>163</sup>



**Figura 17:** Alice in Chains: Nothing Safe. **Fonte:** Disponível em: **Google Imagens**. Acesso em: 13/11/2014.

<sup>163</sup> Livre tradução de: Bury me softly in this womb/I give this part of me for you/Sand rains down and here I sit/Holding rare flowersIn a tomb in bloom/Down in a hole and I don't know if I can be saved/See my heart I decorate it like a grave/You don't understand who they/Thought I was supposed to be/Look at me now a man/Who won't let himself be/[...]/Down in a hole, losing my soul/Down in a hole, feeling so small/Down in a hole, losing my soul/Down in a hole, outta control/Id like to fly, but my wings have been so denied. Alice in chains, **CD Dirt**. Alice in Chains. Los Angeles: Columbia Records (54 min.). 1992.

Assim como a canção do Nirvana, essa letra também trata o assunto da busca pelo repouso uterino com a frase “Enterre-me suavemente neste útero”. *Down in a Hole* faz aflorar o sentimento de morte, ao descrever o desabrochar de um túmulo, o da alma perdida (fora de controle) que dentro de um buraco não pode ser salva; e a frustração sentida pelo sujeito por não poder se libertar, em virtude da impossibilidade de negar (as asas) o que por ele é tão desejado. Todavia, mais uma vez o útero — uma alegoria da “morte” — parece se mostrar como apaziguador de determinadas aflições e frustrações, anunciadas pela letra.

Mais uma vez, há, de uma a outra, similaridades no que diz respeito ao gosto por figuras fetais, embrionárias e uterinas, pois além do Alice in Chains assinar o álbum *Nothing Safe*, com uma figura de capa referente ao assunto, o seu guitarrista, Jerry Cantrell, assim explica a capa de seu disco *Facelift*, além do *videoclip* produzido para uma de suas canções, *We Die Young*:

A ideia que acabamos usando para a capa do LP e também para o trabalho de arte do álbum e do *videoclipe*, foi dessas imagens plásticas. O que ficou muito legal. Originalmente queríamos usar essa ideia para algum tipo de coisa embrionária, como se estivéssemos saindo do útero de alguma coisa, sabe, qualquer coisa. Só queríamos aquela aparência, tipo molhada, de um nascimento. E acabou ficando com um tom mais assustador. O que foi legal, pois combinou muito bem com a música<sup>164</sup>.

---

<sup>164</sup> Alice In Chains explicando el vídeo de 'We Die Young'. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=P6ULK1GTawo>>. Acesso em: 07/01/2015.

#### IV - A MORTE ASCENDENTE

*Vivemos pela morte e só ela é que afaga;  
É a única esperança e o mais alto prazer,  
Que como um elixir nos transporta, e embriaga,  
E nos faz caminhar até o anoitecer<sup>165</sup>.*

Charles Baudelaire

A morte é um acontecimento universal e irrecusável por excelência. É nossa única certeza; é uma realidade indiscutível, uma ocorrência que não pode ser revertida. A morte se mostra mais radical do que a própria vida, tendo em vista que, ao menos potencialmente, o número de vivos representa apenas uma pequena porcentagem dos inúmeros que poderiam ter nascido; e todos que nascem para a vida, um dia morrerão. Logo, o ser humano é um ser para a morte, até porque ele é o único organismo vivo que possui a consciência de que um dia, mesmo não estando seguro quanto à hora em que ocorrerá, por que ou como ocorrerá, ele sabe que irá morrer, pois mal nasce o ser humano, seja ele ainda um feto, seja um recém nascido, e já está pronto, ou já viveu o suficiente, para que se torne um ser morto<sup>166</sup>.

##### **4.1. Profanação: o céu e o inferno, Deus e o Diabo**

*No alto, em baixo, por tudo, o precipício, o apelo  
Do silêncio e o terror do imenso firmamento,  
E as unhas deste Deus todo discernimento  
Desenha um multiforme e eterno pesadelo<sup>167</sup>.*

Charles Baudelaire

A tradição judaico-cristã mostra que a morte está presente na história da humanidade desde quando o homem (criação divina) desobedeceu a Deus. Adão, o primeiro homem criado pelo Senhor, e sua companheira Eva, a primeira mulher, criada por Deus a partir da costela do homem, viviam tranquilamente no Éden, um jardim paradisíaco. Seduzida

<sup>165</sup>BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. São Paulo: Martin Claret, 2007, p.171.

<sup>166</sup> THOMAS, Louis-Vincent. **Antropologia de La muerte**. Fundo de Cultura Econômica, Av. de La Universidad, 975; México, D.F. 1983, p.268.

<sup>167</sup>BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. São Paulo: Martin Claret, 2007, p.147.

por uma serpente, Eva convence Adão a realizar uma ação impura. Consequentemente, ambos traíram a confiança de Deus ao degustar um fruto proibido. Como punição, receberam o seu castigo merecido: a expulsão do Éden. Contudo, dentro dessa perspectiva, a exclusão (uma “morte”) não simboliza o fim da vida, mas sim o momento de transição da vida na Terra para a eternidade no plano espiritual; eternidade esta que será abençoada com a felicidade e a justiça ao lado de Deus para aqueles que, em vida, obedeceram a Ele. Para aqueles, porém, que deram vazão às paixões e aos vícios terrenos, haverá choro, sofrimento e ranger de dentes no abismo infernal na companhia de um anjo caído chamado Satanás, o maligno e senhor das trevas que jaz no inferno atribulado<sup>168</sup>.

Em sua obra *As flores do mal*, Charles Baudelaire parece não temer nem tremer ante seus versos profanos. Instigados por “forças satânicas”, seus poemas fazem menção a Caim e Abel<sup>169</sup>. Em seu poema *Abel e Caim*<sup>170</sup> (que compreende duas partes), o autor nos descreve primeiramente a *gens* de Abel que ostenta o sorriso de Deus, enquanto a descendência de Caim desaparece no lodo de forma miserável; a *gens* de Abel dispõe de sementes, gados e uma lareira patriarcal; a de Caim, sempre sentirá a fome uivar como um cão, e na espelunca tremerá de frio. Contudo, em um segundo momento, a poesia passa a enaltecer a errante raça de Caim, dizendo que essa subirá aos céus e arremessará à Terra, o Senhor que a condenou à vida errante. Aqui, de maneira evidente, o poeta se identifica com a natureza pecadora e diabólica de Caim.

Entretanto, ao se identificar com uma índole pecaminosa, o poeta acaba glorificando a morte obscura. Baudelaire menciona elementos de diversas culturas pagãs, faz chacota com Deus, e negando muitas vezes sua magnitude, acaba exaltando o Diabo, as trevas lúgubres e os pensamentos impuros, ao induzir o leitor a imaginar a luxúria e a concupiscência da carne em muitos de seus versos. Assim escreve em uma de suas poesias:

---

<sup>168</sup> CHAÚÍ, Marilena. Sobre o medo. In: NOVAES, Aduato (coord.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.35-36.

<sup>169</sup> Filhos de Adão e Eva. Caim mata Abel, por esse ter tido sua oferenda escolhida por Deus ao invés da sua. Como punição, Deus condenou Caim e toda sua geração à vida errante e improdutiva.

<sup>170</sup> BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. São Paulo: Martin Claret, 2007, p.143-145.

**Sed non satiata**<sup>171</sup>

Ó bizarra deidade, escura como os lutos,  
 De perfume que junta almíscar mais havana,  
 Obra de algum obi<sup>172</sup>, o Fausto da savana,  
 Sombria feiticeira, a dos negros minutos,  
 [...]  
 Nos teus olhos tua alma encontra o desafogo,  
 Ó demônio impiedoso! Amortece o teu fogo;  
 Nove vezes não posso, como o Estige<sup>173</sup> obscuro,

Abraçar-te, e não posso, ó megera libertina,  
 Para quebrar-te o brio e pôr-te contra o muro,  
 No teu leito infernal tornar-me Proserpina<sup>174, 175</sup>.

Em sua linguagem poética, *As litânicas de Satã*, Baudelaire cultua o diabo, relatando que Satanás é o anjo mais belo e o mais sábio senhor. Condenado e castigado por Deus, acabou se tornando o maravilhoso príncipe do exílio, e mesmo vencido pelo todo poderoso, sempre emerge com mais brilho. Ele é o grande rei do abismo e o pai adotivo dos que Deus, em sua ira, expulsa do Paraíso. Assim Baudelaire se refere a Satanás, um pouco antes de dedicar-lhe uma oração glorificando-o e louvando-o: “Tem piedade, Satã, desta longa miséria<sup>176</sup>”.

O Alice in Chains, como já vimos, retrata o dualismo estético/imagético entre “céu e inferno” em seu videoclipe de *Grind*, e sua música *Man in the Box*, presente em seu álbum *Facelift*, promove um discurso que trata a si próprio como um homem encaixotado que está enterrado na própria imundície; um discurso agressivo que trata a si mesmo como um cão que apanhou e enterrou o seu nariz em excrementos — o que muito parece demonstrar que alguém padece em vida. Tal canção apresenta, também, uma “linguagem pecaminosa” e blasfema, invocando Deus com palavras provocantes; assim contesta a sua presença, questionando se ele não virá salvá-lo de seu sofrimento; instigando então Jesus Cristo a recusá-lo como seu criador, com os versos: “Jesus Cristo, negue seu criador<sup>177</sup>”. Em outra canção, também do mesmo disco da música citada anteriormente, nomeada *Bleed the Freak*, a banda faz menção ao pecado ousado capaz de trazer sofrimentos — quando o narrador relata que caso seu amor for desprezado, Satã entrará em cena com suas astúcias — bem como nos

<sup>171</sup> Cansada, mas não saciada.

<sup>172</sup> Feiticeiro africano.

<sup>173</sup> Segundo a mitologia, o Estige é um rio infernal.

<sup>174</sup> Na mitologia grega, senhora do reino dos mortos, esposa de Hades.

<sup>175</sup> BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. São Paulo: Martin Claret, 2007, p.39.

<sup>176</sup> *Idem*, p.145-146.

<sup>177</sup> Livre tradução de: “*Jesus Christ, Deny your maker*”. **CD Facelift**. Alice in Chains. Seattle: Columbia Records, (57 min.). 1990.

revela um Deus que se mostra ligado às relações sanguíneas com os versos: “nomeie seu deus e sangue a aberração”<sup>178</sup>. E não nos faltam exemplos desse tipo, pois, em sua canção *God Am*, a banda também trata as temáticas do sofrimento pecaminoso. Ao realizar o convite para que Deus visite seu coração, o narrador adota um discurso questionando o ser divino, perguntando-lhe se este perdoará os seus pecados. Tal canção parece chacotear a experiência divina, tratando Deus como um “grande” Senhor que se sente orgulhoso por conseguir fé das fábulas; um altivo senhor sorridente e propagador da morte<sup>179</sup>.

Por outro lado, Edgar Allan Poe, em *O gato preto*, nos apresenta um personagem que se encontra angustiado pelos atos diabólicos que cometera. Tais atos, segundo ele próprio, causaram-lhe horrores. O alcoolismo e seus crimes domésticos — o assassinato de seu gato e de sua esposa — haviam-lhe deixado em extrema miséria espiritual, pois é ele mesmo quem nos diz que: “Já não sabia mais o que estava fazendo. Dir-se-ia que, de súbito, minha alma abandonara o corpo, e uma perversidade mais do que diabólica, [...] fez vibrar todas as fibras de meu ser<sup>180</sup>”. Foi então que, possuído por um espírito diabólico de perversidade, o sombrio protagonista entregou-se ao desespero e realizou as atrocidades mencionadas. Enforcou violentamente o seu animal, e apossado de uma fúria demoníaca, enfiou uma machadinha no cérebro de sua esposa, como ele mesmo descreve. Logo após a chacina, ao tentar esconder o corpo de sua esposa morta, foi surpreendido pela polícia. Então, possuído pelo medo do furor de Deus e dos diabólicos antros infernais, o que lhe restou foi a seguinte prece: “Que Deus me guarde e livre das garras de Satanás<sup>181</sup>!”.

Notemos aqui as angústias de alguém descontrolado que precisa de conforto próprio: “Não obstante, não estou louco e, com toda certeza, não sonho. Mas amanhã posso morrer e, por isso, gostaria hoje, de aliviar o meu espírito<sup>182</sup>”. O sentimento de culpa provém do reino dos mortos, pois há em tal personagem uma ansiedade que parece irremediável, por um “alto celestial”, que nos vigia, e um “baixo infernal”, que nos espia, esperando nosso momento fatídico e a nossa ida à cova, causando-nos muitas vezes medo: o medo da cólera de um Deus capaz de abismar-nos de seu Paraíso, e também o medo da manha do Diabo. “Oh lúgubre e terrível máquina de horror e de crime, de agonia e de morte [...] uma besta-fera que se engendrara em mim, homem feito à imagem do Deus Altíssimo. Oh, grande e insuportável

---

<sup>178</sup> Livre tradução de: “Name your god and bleed the freak”. Livre tradução de: **CD Facelift**. Alice in Chains. Seattle: Columbia Records, (57 min.). 1990.

<sup>179</sup> **CD Alice in Chains**. Alice in Chains. Seattle: Columbia Records, (64 min.). 1995.

<sup>180</sup> POE, Edgar Allan. **Histórias extraordinárias**. São Paulo: Abril Cultural, 1981, p.43.

<sup>181</sup> *Idem*, p.51.

<sup>182</sup> *Idem*, p.41.

infortúnio! Ai de mim! Nem de dia, nem de noite, conheceria jamais a bênção do descanso<sup>183</sup>!”

Em todos esses exemplos, o sagrado e o profano se encontram presentes, pois como a obsessão do romântico é sempre o absoluto, seu sentimentalismo introspectivo adquire uma coloração religiosa.

#### **4.2. Os helenos e a morte trágica:**

A mitologia dos antigos gregos, os helenos, encerra uma teogonia que nos aponta Kronos como o tirano do tempo, o deus titã; um senhor maligno que, destronando seu pai e devorando seus filhos, torna-se o grande dominador do universo, deixando-nos à mercê do cronômetro. Este, sendo senhor dos dias e da vida, do esquecimento e também da morte, passa a governar a tudo e todos. A morte então se torna senhora absoluta nas estações do espaço em Gaia, a mãe Terra, pois nada pode resistir ao tempo e, assim sendo, tudo que há, sucumbirá diante de Kronos<sup>184</sup>. Por força de seu hábito de devorar filhos para que esses não o destronassem, Kronos os eliminou um a um, mas não conseguiu realizar esse feito com o caçula, Zeus. Este, quando cresceu, organizou uma guerra e, após fazer o grande tirano vomitar seus filhos devorados, logo o destronou, repetindo o que Kronos havia feito com o seu próprio pai. Com a vitória na guerra com os titãs, Zeus e seus irmãos, Poseidon e Hades, dividiram entre si seus domínios. Zeus se tornou o rei dos deuses e se apossou dos céus; Poseidon ficou com o oceano; ao taciturno Hades coube o reino dos mortos<sup>185</sup>.

A mitologia grega e os épicos homéricos nos mostram também a humanidade com suas atitudes apaixonantes. Os heróis gregos muitas vezes enlouquecem, quando tomados por paixões, e se tornam insanos quando dominados pela fúria; saem de si em função do desejo de vingança ou pela dor. Esses heróis muitas vezes são perseguidos por forças sobrenaturais e deuses com poderes implacáveis; poderes capazes de punir, destruir, uma vez tomados pela loucura. “Os heróis de Homero são, ao contrário, mais parecidos com bonecos, atores à mercê de forças que vêm essencialmente do Além e que estão além de seu controle: deuses demônios, os destinos, as fúrias”<sup>186</sup>.

<sup>183</sup> POE, Edgar Allan. **Histórias extraordinárias**. São Paulo: Abril Cultural, 1981, p.48.

<sup>184</sup> CHAUI, Marilena. Sobre o medo. In: NOVAES, Aduino (coord.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.35-36.

<sup>185</sup> BULFINCH, Thomas. **O livro da mitologia: história de deuses e heróis**. São Paulo: Martin Claret, 2006, p. 22.

<sup>186</sup> ROY, Porter. **Uma história social da loucura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991, p.18.

Os gregos trágicos usaram como matéria-prima, elementos conflitantes, pelo exemplo do que era insuportável para vida cotidiana, tal como traumas, e conflitos; mas também paixões avassaladoras como o amor, o ódio, a piedade, a vingança, o sentimento de dever, o desejo. Na tragédia, havia um poder destrutivo não mais advindo de deuses dotados de ira e ansiosos para obter vingança; tampouco de forças malévolas furiosas; esse poder viria, muitas vezes, dos próprios heróis em meio às suas aflições. No drama, havia a sugestão de que um caminho conduziria à resolução. Qual caminho? A morte<sup>187</sup>.

São comuns na literatura helenística — principalmente com as antigas narrativas de Homero e Hesíodo — relatos sobre a morte, sendo a morte trágica muito bem retratada pelos helenos. As histórias de Píramo e Tisbe, Céfalos e Prócris nos apresentam a morte como capaz de separar amantes que, em vida, buscavam a felicidade juntos. Céfalos, caçador amado pela divindade Aurora, assassinou acidentalmente sua amada Prócris ao lançar sobre ela seu dardo, em trama urdida pela enciumada deusa. Por sua vez, a história de *Píramo e Tisbe*, contada por Ovídio, nos mostra dois jovens apaixonados que não poderiam viver seu amor, pois seus pais haviam proibido que se casassem. Indignados com a reação dos pais, os jovens combinaram que se encontrariam à noite em um lugar fora dos limites da cidade, empreendendo uma fuga. Tisbe saiu de casa e chegou ao local combinado; ali, avistou uma leoa que caminhava com pedaços de uma presa na boca. Tisbe se escondeu; mas, enquanto fugia, deixou cair seu véu. A leoa o avistou e o abocanhou pouco antes de Píramo chegar ao local. O jovem empalideceu ao notar as pegadas do felino e ao avistar o véu de sua amada, coberto de sangue. Sentindo-se culpado pela morte de seu amor, e enchendo o véu de beijos à beira da árvore escolhida para o encontro, manchou-o também com o seu sangue ao transpassar o coração com sua espada, recitando a angústia por ter perdido para sempre sua amada. Ele cometeu suicídio para encontrá-la na morte. Ao sair do esconderijo, Tisbe avistou o amado moribundo e, sem demora, quis provar que seu amor era tão forte quanto o dele: feriu seu peito com a espada, dando fim à vida por amor<sup>188</sup>. A morte trágica ganha destaque também nas histórias de Apolo e Jacinto, Apolo e Dáfne, e outras mais<sup>189</sup>.

Outro relato deste tipo é a história de Orfeu e Eurídice. Orfeu, filho do deus Apolo, o deus representante da luz, da música e da própria harmonia, possuía uma lira que ganhou de seu pai e aprendeu a tocá-la com perfeição. Ao ouvir suas canções, tanto os homens quanto as feras dos campos caíam em transe, em estado de absoluta placidez pela

---

<sup>187</sup> Idem. p.20-21.

<sup>188</sup> BULFINCH, Thomas. *op. cit.*, p. 43-45.

<sup>189</sup> *Idem.*

magia dos acordes de sua música. Orfeu amava a jovem e bela Eurídice, e se casou com ela. Porém, os infortúnios trazidos pelo destino não os deixaram viver as bênçãos de suas núpcias. Certo dia, fugindo do assédio de Aristeu, Eurídice pisou em uma serpente, foi picada por ela e morreu. Orfeu cantou sua tristeza para todos que respiravam na atmosfera e, sem obter ajuda por parte de homens e deuses, resolveu procurar sua esposa no mundo dos mortos. Foi então que, descendo em uma caverna, passando por multidões de fantasmas, apresentou-se diante do trono de Hades, o senhor dos mortos, para cantar sua tristeza mencionando que o amor o havia levado até aquelas moradas de horrores, vazio e silêncio; e se o deus negasse o seu pedido de levar sua esposa de volta para a vida, ele teria vencido a morte. Hades, compadecido de sua dor, não resistiu aos pedidos de Orfeu; e pela primeira teve piedade de alguém, aceitando realizar o desejo do músico. Impôs, porém, uma condição: Orfeu não deveria olhar para sua esposa, Eurídice, até que eles alcançassem a atmosfera superior. Nessa condição, eles seguiram por passagens escuras e íngremes no mais absoluto silêncio, até que Orfeu, em um momento de descuido, para assegurar-se de que sua amada ainda o seguia, olhou para trás, e ela desapareceu instantaneamente. Ao tentar abraçá-la, nada encontrou além de vento. Orfeu continuou a cantar sua tristeza e não mais se aproximou das mulheres, que não cessavam de desejá-lo. Sobreveio então o inevitável: sua morte. Algumas donzelas, excitadas pelos ritos de Baco, deceparam seus membros. Ao morrer, Orfeu pode novamente abraçar sua amada nos domínios de Hades, o senhor dos mortos, e alcançar a felicidade<sup>190</sup>.

Tal relato faz-nos perceber que a morte pode não ser algo temível. Quando não teve em vida o encontro ansiado com a felicidade, Orfeu a alcançou com sua morte. Nesse sentido, a morte pode ser valorizada por trazer a purificação das origens de sofrimentos que atormentam a vida; é a morte o remédio para uma existência angustiante. Sendo Orfeu um músico que adentrou o reino dos mortos e comoveu o senhor daquele submundo com sua linguagem musical, emerge da narrativa a ideia de que nesse mito fica estabelecida a proximidade entre a arte e o mortuário.

O Alice in Chains, ainda que não faça diretamente qualquer referência aos personagens homéricos, faz menção a um tipo de sofrimento similar àquele relatado na história de Orfeu e Eurídice. Isso pode ter acontecido pelo fato de Layne Staley ter perdido sua jovem noiva, Demri Parrot, que veio a falecer, provavelmente em consequência do uso de heroína<sup>191</sup>. Em ocasião posterior ao incidente, Staley optaria pela solidão, permanecendo recluso em seu apartamento em Seattle. O Alice in Chains paralisou seus trabalhos. Contudo,

---

<sup>190</sup> *Idem*, p. 247-249.

<sup>191</sup> PRATO, Greg. **Grunge is dead**: the oral story of Seattle rock music. Toronto/Ontario: ECW Press, 2009.

após este hiato, em fins dos anos noventa, Layne foi convidado para gravar um novo disco com o grupo. Nele apenas duas músicas seriam inéditas: *Get Born Again* e *Died*. Uma dessas composições, de autoria do vocalista, contém alto teor sentimental. O sujeito da canção declara sua vontade de ter de volta sua amada morta, ressaltando que poderia ir até a morada dos anjos (dos mortos) à sua procura. Após o infortúnio da perda, ficara completamente só apodrecendo na Terra, com seu coração vazio batendo lentamente.

### Died

Eu poderia escalar até alcançar onde anjos residem  
 Vasculhar para descobrir onde os drogados se aplicam  
 Você se foi e me deixou nesta rocha completamente sozinho  
 É minha culpa por não saber o que eu deveria saber  
 [...]  
 Eu poderia cair até tocar no lado sinistro  
 Visitar todas as atrações dando cambalhotas para trás e para longe  
 Mesmo assim você me deixou apodrecendo nesta rocha, completamente sozinho  
 É minha culpa por não saber o que eu deveria saber

Meu coração está cansado de bater lentamente  
 Tem se esvaziado desde que você morreu<sup>192</sup>

A morte trágica de um amor tão sentido provoca a tristeza de um amante, que segue sendo torturado por ela. Nessa e em outras narrativas, a musa morta se torna fonte de aspiração dos que vêm seus desejos frustrados, pois não mais podem tê-la para si. É a vida quem separa os amantes de uma eternidade em que seguiriam, juntos, para o mundo dos mortos. A musa que jaz no além se torna fonte de inspiração poética para que a arte cante a sua falta. Contudo, sua partida não significa total ausência, pois, ainda existindo como algum tipo de representação estética (e nesse caso fantasmagórica), ela provoca sentimentos mais lúgubres e dolorosos por parte daquele que continua a viver. É como a beleza morta, cadavérica e triste, com olhar oco e obtuso, tão mencionada nos poemas de Charles Baudelaire. É como a musa repleta de aspectos melancólicos com um sorriso que se torce em lábios lívidos em *Berenice*, de Edgar Allan Poe.

---

<sup>192</sup> Livre tradução de: “*I could climb until I reach where angels reside/Ask around to find out where the junkies apply/You just up and left me on this rock all alone/It's my fault for knowing not what I should have known/[...]I could drop until I touch the sinister side/Visit all attractions flipping back and aside/Still you leave me rotting on this rock all alone/It's my fault for knowing not what I should have known/My heart is dried up beating slow/It's been deflating since you died*”. **CD Music Bank**. Alice in Chains. Los Angeles: Columbia Records (3h40 min.). 1999.

### 4.3. Alegorias da morte

*Por toda minha ruína ide então sem remorsos  
E disse se ainda ignora alguma desventura  
Este corpo sem alma e morto dentre os mortos<sup>193</sup>!*

Charles Baudelaire

#### 4.3.1. A morte sobre pilha de ossos, a musa em seu trono



**Figura 18.** DELACROIX, Eugene. *A liberdade guiando o povo*, 1830. **Fonte:** Disponível em: **Google Imagens**. Acesso em: 13/07/2014.

A morte pode mostrar-se no perfil de mulheres fascinantes e damas cruéis, que destroem a vitalidade daqueles que as apreciam, pois a “mulher fatal”, em Baudelaire, se compraz no auto-sacrifício e no sofrimento mórbido daquele que a ama com fervor. Cabe aqui explicar como esse tipo de ocorrência incide na linguagem das artes plásticas.

<sup>193</sup> BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. São Paulo: Martin Claret, 2007, p.85.

O pintor francês Eugène Delacroix (1798-1863), artista bem considerado por Charles Baudelaire, era também um romântico. Assim, em uma alegoria, pintou *A liberdade guiando o povo*; um quadro político que tem por tema a Revolução Francesa. A liberdade é representada por uma mulher, que avança sobre pilhas de cadáveres, homens que morreram justamente por exaltá-la em sacrifício voluntário: “liberdade ou morte”. Mas, essa não havia sido a primeira vez que Delacroix se exprimia como pintor, por meio de uma alegoria. Esse processo pictórico já estava presente em sua arte em 1826, quando realizara outra obra política, empenhando-se em defender a causa da Grécia, então dominada pelo império otomano: *A Grécia nas ruínas de Missolonghi*<sup>194</sup>.



**Figura 19.** Eugene DELACROIX. *A Grécia nas ruínas de Missolonghi*, 1826. **Fonte:** Disponível em: **Google Imagens**. Acesso em: 13/07/2014.

---

<sup>194</sup> COLI, Jorge. A alegoria da liberdade. In: NOVAES, Adauto (coord.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.392.

Missolonghi fora muitas vezes assediada pelos turcos e, durante um dos assaltos, havia sido morto o escritor, Lorde Byron (Londres, 22 de janeiro de 1788 — Missolonghi, 19 de abril de 1824), autor romântico muito apreciado por Delacroix, e que também o havia inspirado em muitas obras suas. Embora fascinado pelo horror gótico, Lorde Byron também dava atenção à cultura da antiguidade grega. Byron morreu na Grécia, em guerra contra o império otomano; um ideal para muitos jovens românticos do continente europeu, que desejavam livrar a cultura e a literatura helênicas da dominação estrangeira<sup>195</sup>.

Em *A Grécia nas ruínas de Missolonghi*, assim como em *A liberdade guiando o povo*, Delacroix associa visivelmente uma situação real — a figura de um invasor ao fundo, a mancha de sangue na pedra, em primeiro plano, e o braço de um cadáver sob as pedras — em que a Grécia é representada por uma mulher que mostra a tragédia ali ocorrida. Parece evidente a sugestão de que essa mesma mulher havia sido a causa de todo aquele conflito sangrento. Foi ela, a Grécia, ali representada pela figura de uma musa romântica inspiradora, que se detém sobre escombros da civilização grega antiga. Ela havia obrigado seus filhos àquele sacrifício, assim descrito por um crítico: “como se pode ver, é muito fácil inserir este quadro na linhagem das belas damas sem piedade<sup>196</sup>”.

Cabe aqui mencionar o conto *O Vampiro* (1819), de autoria do jovem escritor romântico John William Polidori (1795-1821), conto no qual é narrada a história de Aubrey, um nobre cavalheiro, e seu suposto amigo, o vampiro Lorde Ruthven. O idealista e ingênuo Aubrey é sempre guiado pelo amor; de tal modo seus sentimentos se voltam para cenários que acabam por levá-lo a buscar ruínas; Aubrey não se cansa das belezas da antiguidade grega e, por ser amante de artefatos antigos, viaja para a Grécia à cata de sítios arqueológicos: lá ele encontra sua musa, a jovem e bela grega Ianthe; que adiante irá tornar-se vítima de Ruthven, maligna criatura<sup>197</sup>. Podemos perceber o encantamento do autor em relação à beleza da Grécia (representada por Ianthe); aniquilada por uma criatura cruel; uma beleza que terminou em ruínas. Mais uma vez, encontramos uma musa mortuária.

---

<sup>195</sup> AGUIAR, Luiz Antioio (org). **Os góticos:** vampiros, múmias, fantasmas e outros astros da literatura de terror. São Paulo: Melhoramentos, 2012, p.11.

<sup>196</sup> COLI, Jorge. A alegoria da liberdade. In: NOVAES, Adauto (coord.). **Os sentidos da paixão.** São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.393.

<sup>197</sup> POLIDORI, John William. O Vampiro. In: AGUIAR, Luiz Antonio (org). **Os góticos:** vampiros, múmias, fantasmas e outros astros da literatura de terror. São Paulo - Editora Melhoramentos, 2012.



**Figura 20.** MOSSA, Gustav-Adolf . *Elle*, 1905. **Fonte:** Disponível em: **Google Imagens**. Acesso em: 13/07/2014.

Com referência às artes plásticas, é possível encontrar outros modelos que não os de Delacroix. Vale a pena então citar uma pintura nomeada *Elle*, de autoria do artista plástico Gustav-Adolf Mossa (1883-1971), com uma impressão estética profundamente ligada à poesia baudelairiana. Tal obra, datada de 1905, nos mostra uma jovem nua, com um ar aparentemente inocente, cujo rosto infantil nos mostra um olhar intenso e uma face lívida e pálida, ressaltada pelo vermelho dos lábios e as sombras em sua tez, na região dos olhos e na testa. Em sua cabeça, estão desenhados símbolos da morte em uma sequência de caveiras e corvos<sup>198</sup>. *Elle* se aproxima visivelmente a *Flores do mal* e, de maneira específica, ao poema *Alegoria*, em que Charles Baudelaire retrata uma mulher que, zombando da morte, a encara, convocando a raça humana a conhecê-la. “Há de encarar a morte e sem nenhum gemido, sem ódio e sem rancor — como um recém-nascido<sup>199</sup>”.

*Elle* é a dama cruel e impiedosa que, assim como *Liberdade* e *Grécia* de Delacroix, reina com marcas de sangue em sua coxa, no alto de uma pirâmide de cadáveres dos que foram trucidados.

Elle troneia em cima de uma pirâmide de homens que evidentemente massacrou. Criança monstruosa e gigantesca [...], inocente e cruel, fêmea desmesurada para tão minúsculos machos, que a atingem de modo irrisório: na perna, na coxa do personagem, estão impressas pequenas mãos de sangue, dos pigmeus destrozados que tentam atingi-la. [...] para citar ainda, Baudelaire, de qualquer forma é a única triunfadora nas chacinhas, políticas ou carnais<sup>200</sup>.



**Figura 21.** Theda Bara with skeleton.. Fonte: Disponível em: **Google Imagens**. Acesso em: 13/07/2014.

<sup>198</sup> COLI, Jorge. A alegoria da liberdade. In: NOVAES, Adauto (coord.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.393.

<sup>199</sup> BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. São Paulo: Martin Claret, 2007, p.136.

<sup>200</sup> COLI, Jorge. A alegoria da liberdade. In: NOVAES, Adauto (coord.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.393.

Nesse sentido, ambas as obras pertencem à família da mulher espantosa, fatal e devoradora de homens. A musa que subjuga pelo sofrimento aqueles que a servem com fervor, como em *Eleonora*<sup>201</sup>, o conto de Poe que narra a história de uma morta; nele, uma mulher morta atormenta seu amado vivo, assombrando-o e o enlouquecendo. Quem a representa é a atriz Theda Bara, que também reina sobre um esqueleto. É a própria morte ascendente que comanda a vida com pesadelos cruéis, fazendo dos vivos apenas uma pilha de cadáveres ou de ossos secos, como o Alice in Chains menciona em sua canção *Them Bones*: “Eu acredito que os ossos deles sou eu/ Alguns dizem que nós nascemos dentro da sepultura/ Eu me sinto tão só, acabarei em uma grande pilha dos ossos deles/ Pesadelo se torna realidade/ Eu me deito morto debaixo do céu vermelho<sup>202</sup>”.

Nós todos nascemos na sepultura e acabaremos sós como uma pilha de ossos; somos assim, como diz Baudelaire em *O morto alegre*; somos filhos da sepultura. Nascidos da morte fecunda que reina sobre nossa realidade finita, somos ruínas empilhadas. Jazemos nas catacumbas, na solidão e na deserção. Fomos destinados à tumba amarga e fria, habitada por vermes e corvos; é este o local onde atiraremos nossa ossaria imunda e dormiremos no esquecimento; somos um corpo vivo, mas morto e sem alma, entre os mortos:

### **O morto alegre**

Em terra de caracóis e húmus sombria  
A fossa cavarei que olho humano não sonda,  
Onde eu possa atirar essa minha ossaria  
E dormir no esquecimento como um tubarão na onda.

Odeio o testamento e a tumba amarga e fria;  
Em vez de implorar as lágrimas do mundo  
Mil vezes convidar os corvos para a orgia,  
Que o sangue beberão deste esqueleto imundo.

Vermes, que nos roeis, sem olho e sem nariz!  
Eis que chegou a vós morto livre e feliz;  
Filósofos fatais, filhos da sepultura,

Por toda minha ruína ide então sem remorsos  
E dizei se ainda ignora alguma desventura  
Este corpo sem alma e morto dentre os mortos<sup>203</sup>!

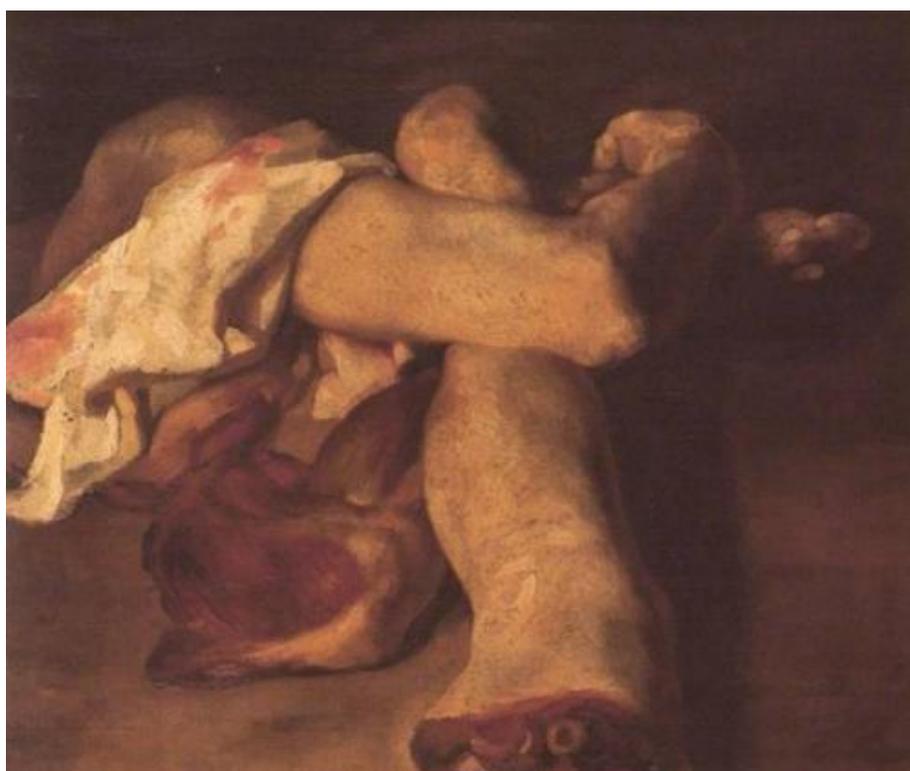
<sup>201</sup> POE, Edgar Allan. **Ficção completa, poesia & ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

<sup>202</sup> Livre tradução de: I believe them bones are me/Some say we're born into the grave / I feel so alone, gonna end up a / Big ole pile a them bones / Toll due bad dream come true / I lie dead gone under red sky. **CD Dirt**. Alice in Chains. Los Angeles: Columbia Records (54 min.). 1992.

<sup>203</sup> BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. São Paulo: Martin Claret, 2007, p.84-85.

### 4.3.2. Rigor cadavérico

Segundo Louis Vincent Thomas, em seu livro *Antropologia de la muerte*, quando se quer evocar ou pintar a morte é mais fácil que se pense em um esqueleto ou coisa desse tipo, do que propriamente em um cadáver, pois tal ação parece ser mais reconfortante: o cadáver espanta. Para o autor, parece que o horror inspirado e produzido pelo cadáver é algo universal. O cadáver alcança a putrefação, e a decomposição pode se converter imaginariamente em signo daquilo que é impuro, talvez um castigo dos deuses, pois é o “pecado” que provoca a morte. Sendo assim, qualquer tipo de corrupção do cadáver seria uma iniquidade abominável. Em todo caso, o cadáver pode provocar outros sentimentos que não somente os de desgosto e horror, como a insensibilidade, a necrofilia, a piedade ou o respeito<sup>204</sup>.



**Figura 22.** Géricault. *Fragmentos anatômicos*. Fonte: Disponível em: **Google Imagens**. Acesso em: 13/07/2014.

Até aqui vagamos teoricamente pelo campo da morte ascendente, que submete os vivos por meio de representações alegóricas; também o francês Théodore Géricault (1791-

<sup>204</sup> THOMAS, Louis-Vincent. **Antropologia de La muerte**. Fondo de Cultura Económica, Av. de La Universidad, 975; México, D.F. 1983, p.297-301.

1824), artista plástico do século XIX, não deixará de retratar a morte à sua maneira. Ele não se intimidará com a exposição de cadáveres e construirá monumentos com expressão anatômica realista, numa composição em que são mostradas vítimas da morte, aqui pelo entrelaçamento de cadáveres desmembrados e empilhados. Essas vítimas são anônimas; portanto, o que nos resta é somente a associação de tudo isso com o sofrimento e a morte. Alguns de seus trabalhos exibem apenas cadáveres em decomposição, pois, embora muito culto e requintado, Géricault, ao contrário de Delacroix, era um artista plástico com pouco pendor literário; e por frequentar necrotérios para obter modelos para sua pintura, Géricault desenvolveu uma técnica própria de criar obras muito singulares<sup>205</sup>.

A morte perdeu todo valor metafísico, todo valor literário, e ficou reduzida a pedaços de seres — não sabemos sequer se pertencem a um mesmo indivíduo, virou carniça esquartejada. Nenhum efeito artístico, nenhum esforço para dramatizar o horror do tema: um trabalho consciencioso de constatação. Do mesmo modo, ele tratará as cabeças de guilhotinados ou os loucos sem história dos hospícios<sup>206</sup>.

Por mais que a morte esteja presente em Géricault, e sem nenhum esforço por parte do pintor, para dramatizar o horror, ela ainda se encontra nos restos mortais, em comprovação de sua presença como um tipo de assombro para os sentidos humanos. Os fragmentos do corpo humano se encontram entrelaçados e empilhados em representações alegóricas similares àquelas anteriormente mencionadas. Por mais que os destroços humanos nos sejam mostrados de maneira realista e sem maiores referências a algum tipo de alegoria, eles ali estão em uma pirâmide mortuária, cujo topo, de maneira interpretativa, está ocupado pelo fim da vida: a própria morte. Em *Uma carniça*, poema de Baudelaire, o autor assim nos relata um ventre pútrido, talvez um amor em decomposição:

#### **Uma carniça**

E o céu olhava do alto a soberba carcaça  
Como uma flor a desabrochar.  
A fedentina era tão forte e sobre relva escassa  
Creste que fores desmaiar

Moscas vinham zumbir sobre este ventre pútrido  
Donde saíam os batalhões  
Negros de larvas a escorrer num espesso líquido  
Ao largo dos vivos rasgões  
[...]  
Minha beleza, então dirás ao verme que arruína.  
Que há de roer-te o coração,  
Que guardei a forma e a essência divina  
Do amor em decomposição

---

<sup>205</sup> COLI, Jorge. A alegoria da liberdade. In: NOVAES, Adauto (coord.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.393.

<sup>206</sup> *Idem*, p.393.

O Alice in Chains apresenta uma maneira peculiar de explorar o tema, mencionando contágios, desejos doentios e uma pilha de cadáveres a ser queimados — talvez para algum tipo de purificação de algo que se mostre como signo do que é impuro — em sua música, *Sunshine*: “Estou muito contagioso/ Cheio de desejo doentio/ Sou quem promete/ Fazendo fogueira de cadáveres<sup>207</sup>”. E novamente não nos faltam exemplos desse tipo em Poe, pois as influências mortuárias e cadavéricas são quase incontáveis em suas obras. Em Poe, o cadáver exala odores de maneira contagiosa, destroçando a quietude humana com a propagação da loucura. Em Poe, o cadáver desafia a quem o encare de frente; ao tentar afrontá-lo, diz o escritor, “fugiam-me as forças para mover-me, meus joelhos tremiam e sentia-me como que enraizado no solo, a olhar fixamente o rígido cadáver, estendido no caixão aberto<sup>208</sup>”.

---

<sup>207</sup> Livre tradução de : “Am I too contagious/Full of sick desire/Am I that I promise/Burning corpses pyre”. Livre tradução de: “Name your god and bleed the freak”. Livre tradução de: **CD Facelift**. Alice in Chains. Seattle: Columbia Records, (57 min.). 1990.

<sup>208</sup> POE, Edgar Allan. **Histórias extraordinárias**. São Paulo: Abril Cultural, 1981, p.63.

## V - MODERNIDADE: A cidade como útero nefasto

### 5.1. *O despertar de uma nociva era, industrializada e mecanizada*

*A máquina é o símbolo da liberdade humana, a insígnia de nossa dominação sobre a natureza, o atributo de nosso poder, a expressão de nosso direito, o emblema de nossa personalidade*<sup>209</sup>.

Pierre-Joseph Proudhon

Sob uma tradicional perspectiva do pensamento ocidental, a relação entre o homem e o ambiente sempre ocorreu de forma dialética. Seja na tradição das narrativas bíblicas, na filosofia ou na literatura helênica, o ambiente natural e o território se mostram como entidades separadas e externas ao homem, às vezes se apresentando como matéria prima para a humanidade — uma estrutura modificável ou uma substância moldável, disponível à ação da mão e ao fazer do sujeito racional — outras vezes como uma ameaça à mesma<sup>210</sup>.

Cria-se, portanto, uma concepção que promove o domínio do homem sobre a natureza, observando que, com o advento do pensamento racional e científico, a visão de uma separação opositiva entre o homem e o ambiente se difunde juntamente com mudanças históricas, assumindo formas diversas até encontrar espaço no interior do espírito do Positivismo e, sobretudo, no mito do progresso ilimitado<sup>211</sup>. É a ideia de que há supremacia da cultura sobre a natureza; são os homens que instauram, por intermédio da técnica e da ciência, mecanismos para se apropriar das qualidades naturais, pondo-as à disposição das sociedades em que estão inseridos.

Contudo, as ciências sociais, que tiveram origem e desenvolvimento na mesma época da ascensão positivista no século XIX, não se distanciaram das percepções positivistas, ignorando a importância dos elementos ambientais e as subordinando a uma estrutura instrumental das ações humanas.

---

<sup>209</sup> PROUDHON, Pierre-Joseph. **Filosofia da miséria**. São Paulo: Escala, 2007, p.155.

<sup>210</sup> FELICE, Massimo Di. **Paisagens pós-urbanas: o fim da experiência urbana e as formas comunicativas do habitar**. São Paulo: Annablume. 2009, p.31.

<sup>211</sup> *Idem*, p.34.

Tais conclusões mostram como os fatores ambientais e territoriais, raramente contemplados nos interesses e nos estudos das ciências sociais tradicionais, quando estudados e considerados, o foram como realidade subordinada à finalidade da ação humana, considerada sempre como algo de distinto do ambiente aspecto este que insere grande parte dos estudos sociólogos sobre o ambiente dentro das rígidas barreiras do pensamento antropocêntrico<sup>212</sup>.

Entretanto, na tradição sociológica, há poucas vozes dissonantes, que seguem pela contramão do pensamento anterior. Algumas dessas vozes são as de Karl Marx e Friedrich Engels. Para eles, o desenvolvimento de toda história social é substancialmente um produto da progressiva dominação do homem sobre a natureza, relacionando-se aos diversos modos de produção. Não obstante, o desenvolvimento e as ações humanas se dão dentro de limites estabelecidos pelos elementos naturais<sup>213</sup>. Sendo assim, tal visão propõe que o meio interfere diretamente nas relações sociais; a cidade está, portanto, ligada a tudo isso.

Massimo Di Felice (2009) diz que, quando surge a cidade, ela abrolha como uma expressão criativa do homem, ou seja, como uma expressão do triunfo cultural sobre a natureza; a cidade não é um simples mecanismo físico ou uma artificialidade qualquer; é algo parecido a um estado de ânimo. É um produto provindo da transformação da natureza, um produto particular da natureza humana. Seu advento e crescimento, juntamente com a ascensão das metrópoles e dos espaços industriais, veio a ganhar uma atenção especial pelas ciências sociais<sup>214</sup>.

Aqui está o impasse, pois ao mesmo tempo em que a ciência surge como uma promessa de auxílio aos homens por meio de invenções mecânicas, ela também poderá assustá-lo, causando-lhe estranhamento. É Maria Stella Martins Bresciane quem nos diz:

Máquinas, multidões, cidades: o persistente trinômio do progresso, do fascínio e do medo. O estranhamento do ser humano em meio ao mundo em que se vive, a sensação de ter sua vida organizada em obediência a um imperativo exterior e transcendente a ele mesmo, embora por ele produzido<sup>215</sup>.

No século XIX, com a ascensão da burguesia desenvolveram-se construções majestosas, e as antigas cidades europeias foram reurbanizadas. O domínio burguês se tornou o símbolo de uma nova cultura; com isto, não somente a superfície se torna sublime, como o

---

<sup>212</sup> *Idem*, p. 38.

<sup>213</sup> *Idem*, p. 35.

<sup>214</sup> *Idem*, p.37.

<sup>215</sup> BRESCIANE, Maria Stella. Metrópoles: as faces do monstro urbano (as cidades no século XIX). **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v.5, nº.8/9, set.1984/abr.1985, p.37.

subterrâneo é transformado com os processos higienizadores e o desenvolvimento das redes de esgoto com o saneamento básico<sup>216</sup>.

A Inglaterra nos finais do século XVIII e início do XIX sofreu grandes mudanças econômicas e sociais, com a efervescência da chamada Revolução Industrial. Essa procedência cultural que fez da expansão capitalista um sucesso, esteve obviamente vinculada a um surto sofrido pela economia industrializada que se baseava no ferro, no carvão e nas máquinas a vapor. Tal Revolução teria disseminado sobre a face da Terra, um clima nebuloso, acarretando poluição atmosférica e causando imensos perigos aos trabalhadores e a todos os habitantes<sup>217</sup>.

O processo urbanizador se consolidou com os avanços tecnológicos, e a cidade industrial se constituiu como um reino de tristeza e feiura. Consecutivamente, o século XIX foi marcado por entusiasmos em que as sólidas virtudes burguesas foram dominantes; as metrópoles cresceram de tal modo a criar multidões que se tornaram miseráveis e anônimas<sup>218</sup>. Maria Stella Bresciane<sup>219</sup> é quem nos diz:

A miséria indigente, entulhando as principais cidades inglesas, o desemprego causado pela mecanização da indústria, [...] todas anomalias sociais resultantes da crença ilimitada na concepção mecanicista da época. Concebida como uma máquina, a sociedade deveria, por meio de seu próprio movimento, manter naturalmente em equilíbrio as engrenagens, eliminando aqueles que não se ajustassem com perfeição<sup>220</sup>.

A era tecnológica emergiu. A urbanização, o crescimento econômico e a industrialização das cidades criaram novos cenários a partir do período em evidência. Esse foi o momento da cidade-transformação, cidade como expressão dos domínios do homem sobre as forças da natureza; a demonstração das condições artificiais de vida, criadas com o auxílio de complexos maquinários. O limiar de uma nova era em que a sociedade passou a ser movida pela economia industrializada. O luxo e o lixo provinham das indústrias e as cidades se formaram em ampla escala, marcadas pelos ruidosos sons das máquinas. Os cenários ficaram enfumacados por causa das indústrias; a paisagem bucólica, senão raramente, não mais alcançou as grandes regiões urbanizadas, e as ruas muito aglomeradas tornaram-se imundas,

---

<sup>216</sup> *Idem*, p.46.

<sup>217</sup> ONION, Rebeca. **Reclaiming the Machine**: An Introductory Look at Steampunk in: Everyday Practice. Neo-Victorian Studies, University of Texas at Austin, USA, Autumn 2008, p. 138

<sup>218</sup> ECO, Umberto. **História da beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 330.

<sup>219</sup> BRESCIANE, Maria Stella. Metrôpoles: as faces do monstro urbano (as cidades no século XIX). **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v.5, nº.8/9, set.1984/abr.1985.

<sup>220</sup> *Idem*, p. 49.

escuras e perigosas, enquanto o ambiente do burguês se contornava de forma oposta a tudo isso — o que gerava revolta nos guetos<sup>221</sup>.

Como já mencionado, esse é o tempo da Revolução Industrial: período que contribuiu para que o homem expandisse sua força física ao produzir bens materiais. Surgiram, nesse contexto, máquinas com capacidade de produzir “bens simbólicos” como, por exemplo, a fotografia, a prensa mecânica e a técnica cinematográfica. Segundo Santaella, tais máquinas estavam habilitadas à realização de uma produção/reprodução de linguagens que funcionam como meios de comunicação<sup>222</sup>. Com o advento de novos meios, narrativas adotaram formas peculiares, ligando-se diretamente ao audiovisual, ao ciberespaço, à internet, e também a formas e os conteúdos de videogames, entre outros meios<sup>223</sup>.

## 5.2. A consolidação da ficção científica sob o prisma do horror

Tal contexto histórico, em que se desenvolvem de maneira progressiva o aglomerado das cidades e o aumento da urbanização industrializada, faz com que surja o gênero da ficção científica, cuja especificidade é montada com influências do Romantismo do século XVIII ao início do século XX, “seja por suas características como o dualismo entre individualismo/universalismo, revolta/melancolia, [...] seja pelo quadro que se constrói da época vitoriana pela literatura; — tendo o gótico e o horror como principais influências<sup>224</sup>”. Portanto, cabe pensar que, de certa maneira, a ficção científica seguiu seu percurso consolidando o moderno imaginário cientificista, no qual um mundo de máquinas, robôs ou viagens espaciais impunha-se a seres humanos.

Tais artefatos são imaginados pelo pensamento e potencializados gradativamente enquanto objetos tecnológicos. [...] a Revolução Industrial acelerou as mudanças na sociedade de forma nunca antes vista, gerando curiosidade em relação a essas mudanças através de uma extrapolação do presente. [...] essas transformações permitiram que os escritores imaginativos dos anos 1800 tivessem novas ferramentas para especular sobre o futuro<sup>225</sup>.

---

<sup>221</sup> *Ibidem*.

<sup>222</sup> SANTAELLA, Lucia. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005, p.11.

<sup>223</sup> MURRAY, Janet H. **Hamlet no holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço.** São Paulo: Itá Cultural: Unesp, 2003, p.09-10

<sup>224</sup> AMARAL, Adriana. **Espectros da ficção científica: a herança sobrenatural do gótico no cyberpunk.** Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/amaral-adriana-espectros-da-ficcao-cientifica.pdf>> acesso em 15/12/2013, p. 02.

<sup>225</sup> *Ibidem*.

Ainda nesse contexto, quando técnica e ciência permitiram que o homem dominasse a natureza, pela geração de novas fontes de energia, diversos autores apresentaram ideais ilusórios, incapazes, porém, de garantir bons resultados futuros, pois adotavam uma visão de mundo pela qual se podia ir além do controle da mente humana. O racional criava o irracional; é uma modernidade que parece abrolhar a “todo vapor”, repercutindo efeitos perturbadores numa era que parece não suportar a grandiosa inovação de tais avanços técnicos.

O filósofo Martin Heidegger, no século XX, se mostrou preocupado com os assuntos que se referem às questões da técnica, pois o autor supõe que a técnica moderna seja um meio para um fim; portanto, quanto mais o homem manipulá-la, menos risco haverá dessa mesma técnica ameaçar a escapar ao controle do homem. Em outras palavras, dominando-se a técnica, pode-se obter fins positivos<sup>226</sup>. Assim sendo, podemos demonstrar, com o auxílio do romance gótico do século XIX, haver circunstâncias em que se justifique o que Heidegger quis dizer acerca do domínio da técnica. Mary Shelley, uma romancista inglesa contemporânea ao período destacado (século XIX), criou uma narrativa sobre determinados atributos técnicos não existentes em sua época — a capacidade de criar a vida com o auxílio do progresso técnico/científico — contando a história de um cientista que dá vida a um ser “horripilante e abominável”, capaz de causar espanto até mesmo a seu criador, causando-lhe sofrimentos: *Frankenstein*, um romance que conta a história de uma criatura horrorosa que se volta contra seu criador. Uma narrativa em que se descreve o resultado da técnica escapando ao controle do homem<sup>227</sup>.

Portanto, o gótico e a ficção científica, influenciados desde seus primórdios pelas transformações advindas da Revolução Industrial, põem em xeque a relação entre o homem e a ciência ou entre o homem e a máquina, em disputa polar: o domínio da máquina sobre o homem ou a libertação do homem pela máquina<sup>228</sup>.

---

<sup>226</sup> HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e Conferências**. Petrópolis: Vozes, 2001, p.12.

<sup>227</sup> BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p. 100.

<sup>228</sup> GOMES, Márcia, LONDERO, Rodolfo Rorato, NASCIMENTO, Michelle Araújo. McLuhan e Neuromancer: aldeia global e outros conceitos no imaginário cyberpunk. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre, nº 38, abril de 2009, quadrimestral, p.112.

### 5.3. Modernidade Catastrófica

#### 5.3.1. Baudelaire: a cidade, as multidões e o flâneur

Por mais que a modernidade tenha estampado, no mundo, um clima nevoento e sufocante, com cidades que se desenvolveram em meio a um denso processo de industrialização, em Baudelaire há expressões poéticas que indicam uma beleza presente na vida moderna. Ele se anima a tirar proveito da própria modernidade para inspirar o seu processo criativo. Como Kátia Muricy relata, Baudelaire, em seu soneto *A uma passante*, reconhece um amor mal vivido pela grande cidade. Nessa obra, segundo Muricy, a densa massa urbana aparece no poema para condicionar o amor do poeta, pois a paixão nascida de um encontro no tumulto citadino tem o seu ápice na suposta impossibilidade de algum reencontro: “O amor à última vista tem no eu poderia ser tomado como a sua frustração – a perda da amada – a condição de sua existência. A fugidia e anômica beleza faz renascer e mata, aparece e já se perde<sup>229</sup>”.

O poema diz muito da transitoriedade da vida moderna ao retratar o efêmero na figura de uma bela dama apaixonante que se veste de preto em meio à multidão frenética, como se estivesse dizendo que todos nós teremos um dia um enterro pela frente. É o encanto lutuoso que transita com vestes negras em nossa vida presente; o momento de uma despedida em que não sei para onde vais, nem sabes para onde vou — é a própria modernidade<sup>230</sup>.

#### **A uma passante**

A rua em derredor era um ruído incomum,  
Longa, magra, de luto e na dor majestosa,  
Uma mulher passou com a mão faustosa  
Erguendo, balançando o festão e o debrum;

Nobre e ágil, tendo a perna assim de estátua exata.  
Eu bebia perdido em minha crispação  
No seu olhar, céu que germina o furacão,  
A doçura que embala e o frenesi que mata.

Um, relâmpago e após a noite! – Aérea beldade,  
E cujo olhar me faz renascer de repente,  
Só te verei, um dia e já na eternidade?

<sup>229</sup> MURICY, Kátia. Benjamin: política e paixão. In: NOVAES, Adauto (coord.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.498.

<sup>230</sup> *Idem*, p.498.

Bem longe, tarde, alem, jamais provavelmente!  
 Não sabes aonde vou, eu não sei aonde vais,  
 Tu que eu teria amado – e o sabias demais<sup>231</sup>!

O mundo moderno, que se viu marcado pelo desenvolvimento tecnológico e pela liquidação das formas tradicionais de cultura, é também um mundo marcado pelo desencontro fatal entre o desenvolvimento e uma organização social estagnada, que não se renova. “É um mundo que se agarra a formas culturais que já não acompanham as transformações pelas quais passa e que se recusa a representar a realidade impositiva da mercadoria<sup>232</sup>”. Isso determina um desequilíbrio constante, que sempre expressa o velho e o novo; e são assim construídas aparições fantasmagóricas.

O mundo dominado por suas próprias fantasmagorias é a repetição do Mesmo, ou seja, a modernidade. Que a morte, a transitoriedade sejam a sua paixão e beleza, explica-se na eternidade dessa repetição: “a humanidade estará presa a uma angústia mítica enquanto houver nela, lugar para a fantasmagoria”<sup>233</sup>.

A multidão que aparece nas cidades modernas corresponde historicamente ao desaparecimento do indivíduo diferenciado; o que então se constitui como indivíduo é relativo às técnicas de controle das massas: o número dos documentos de identidade; o “mais do mesmo”. A fotografia e a câmera cinematográfica também contribuem para a aparição deste “mesmo”; pois reproduzem pessoas, acontecimentos e coisas com o auxílio de cortes, aproximações ou acelerações, submetendo o sentido natural, da visão, à máquina que agora lhes possibilita diversas perspectivas<sup>234</sup>. Contudo, a dama lutuosa que evolui na multidão como se fosse um vulto fantasmagórico, é percebida por um observador.

A representação da fantasmagoria poética de Baudelaire se torna uma expressão crítica da modernidade com o herói boêmio que “bebe perdido”: o *flâneur*. O *flâneur* é o desocupado que se permite não fazer nada em uma sociedade capitalista, na qual o ócio não é visto com bons olhos pela classe burguesa. Ele é aquele que não se submete a exigências de horários, do rígido controle do tempo nas indústrias; aquele que recusa os deveres do consumidor, não indo às compras, pois prefere perambular embriagado pelas ruas em meio à multidão produtiva. “O *flâneur* é uma figura essencialmente transgressora<sup>235</sup>”.

<sup>231</sup> BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. São Paulo: Martin Claret, 2007, p.107.

<sup>232</sup> MURICY, Kátia. Benjamin: política e paixão. In: NOVAES, Adauto (coord.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.499.

<sup>233</sup> *Ibidem*.

<sup>234</sup> *Idem*, p.501.

<sup>235</sup> *Ibidem*.

### 5.3.2. *Modernidade e Antiguidade: o herói transgressor*

Para os adeptos da modernidade, os antigos seriam inferiores e primitivos; os modernos, superiores, pelo progresso material, pelo desenvolvimento das ciências e das técnicas. A literatura e a arte seguem o movimento geral, e a negação dos modelos estabelecidos pode tornar-se algo como um esquema do desenvolvimento estético. Contudo, percebe-se, de imediato, que a modernidade é equívoca em Baudelaire, já que este reage criticamente à modernização social e à Revolução Industrial. Aí está a possibilidade de uma estética do novo, no sentido da surpresa e do inesperado — e não no sentido da mudança e da negação. Em Baudelaire, o excêntrico e o extravagante, que a tradição costumeiramente marginalizou, agora transitam por passagens em que se anunciam grandes lojas, cultuando as bizarrices da beleza fantasmagórica, ao mesmo tempo em que resiste a ela<sup>236</sup>.

Todos os artistas modernos, desde os românticos, se viram divididos, por vezes dilacerados. A modernidade adota facilmente uma postura provocante, mas seu interior é desesperado [...]. Estes aparecem aos pares: antigo e moderno, clássico e romântico, tradição e originalidade, rotina e novidade, imitação e inovação, evolução e revolução, decadência e progresso, etc. Estes pares de vocábulos não são sinônimos, mas vê-se bem que formam um paradigma e se interpretam<sup>237</sup>.

Em Baudelaire, a imagem da Modernidade se mistura à da antiguidade, pois para viver a vida moderna, é preciso ser um herói antigo. Para isso, deve-se valorizar a Modernidade, para que um dia ela se torne “Antiguidade clássica”: é esse o objetivo do poeta, das artes. Sendo assim, o desempenho do papel de herói encontra suas várias faces no submundo da cidade moderna: o suicida, o proletário, a prostituta, o boêmio, o transgressor etc. A morte se torna expressão radical do sentimento de transitoriedade oferecido pela modernidade, pois, para que haja transição, há também uma aproximação do antigo: aqui nos cabe o exemplo da metrópole parisiense do século XIX, que, ao passar por um processo de modernização, fez aparecer sua antiguidade. Destruída por reformas urbanísticas, Paris desvelava a morte em seus escombros<sup>238</sup>. “Na velha Paris destruída, nas obras das novas avenidas que se abrem, revelam-se a antiguidade e a verdade do moderno: a catástrofe, a morte<sup>239</sup>”. A catástrofe ou a morte são como uma dama lutuosa que aparece em um encontro

<sup>236</sup> COMPANGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999, p.20-24.

<sup>237</sup> *Idem*, p.15.

<sup>238</sup> MURICY, Kátia. Benjamin: política e paixão. In: NOVAES, Adauto (coord.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.503-504.

<sup>239</sup> *Idem*, p. 504.

inesperado nas ruas, em um só movimento e de forma inebriante, impondo-se, frenética, aos olhos do herói transgressor que bebe em sua perdição.

Uma característica do romantismo é o fato de compor-se de ruínas antigas, tal como pudemos perceber no Capítulo anterior, pela alegoria de Delacroix, *A Grécia nas ruínas de Missolonghi*, bem como de todas as pilhas de ossos como ruínas daqueles que já nascem em uma sepultura em *Them Bones* do Alice in Chains. Entretanto, a cidade moderna, sendo palco idealizado para muitos artistas românticos, projeta suas imagens fantasmagóricas servindo-se de escombros da Antiguidade; de algo que aí esteve, mas já se foi. Em seu conto, *A queda da casa de Usher*<sup>240</sup>, Poe relata alguém que, compadecido pela dor de seu amigo, Roderick Usher, que guardava uma irmã cadavérica, lady Madeline Usher, segue em direção à sua residência; uma antiga mansão localizada em um local sombrio e silencioso: a mansão de Usher. Lá, o protagonista encontra elementos antiquados e situações assombrosas que lhe causam espanto, e mais ainda ante a figura mortuária de Lady Madeline Usher. No final da história, como de um súbito, uma tempestade furiosa seguida de uma rajada de ventos violentos, faz desmoronar a antiga mansão, transformando-a em um monte de escombros. Forma-se assim um quadro, em que ruínas estão presentes em situações catastróficas em plena modernidade.

Há decadência ligada à Modernidade, pois as invenções do “desconhecido” exigem novas formas, e o novo em Baudelaire é desesperado, cultivando o *spleen* em francês, extraído da catástrofe formadora de ruínas, do futuro desastroso. Como nos relata Antoine Compagnon, um fragmento de um dos íntimos diários de Baudelaire, tem início com a frase “o mundo vai acabar”; expressão que Walter Benjamin reconhecerá em 1939 como uma profecia para o século XX, por consequência da guerra<sup>241</sup>.

### 5.3.3. Realidade catastrófica e autodestruição

O mundo fora assolado por uma era catastrófica na primeira metade do século XX, com o advento de duas guerras mundiais; eventos que causaram mortes incontáveis e ruínas escabrosas. No pós-guerra, período em que os Estados Unidos e a União Soviética se empenhavam na chamada “guerra fria<sup>242</sup>”, uma das maiores novidades estéticas e musicais, a

<sup>240</sup> POE, Edgar Allan. **Histórias extraordinárias**. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

<sup>241</sup> COMPANGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999, p.16-17.

<sup>242</sup> A “guerra fria” iniciou logo após a Segunda Guerra Mundial, quando os Estados Unidos (que defendia ideais democráticos e capitalistas) e a União Soviética (adepta ao Socialismo, possuía um partido único, o Partido

partir das décadas de 1950 e 1960, foi o rock inglês e norte-americano: um exemplo espantoso de um gênero artístico-cultural, que mobilizou a juventude, pela ação eficaz da indústria mercadológica da indústria fonográfica nesse período. Tal gênero, que se internacionalizou tornando-se também um estilo de vida dos jovens ocidentais, preconizava a morte precoce e a autodestruição de vários heróis “transgressores” de grande prestígio popular, como na era romântica do início do século XIX.

A nova “autonomia” da juventude como uma camada social separada foi simbolizada por um fenômeno que, nessa escala, provavelmente não teve paralelo desde a era romântica do início do século XIX: o herói cuja vida e juventude acabavam juntas. Essa figura, antecipada a década de 1950 pelo astro de cinema James Dean, foi comum, talvez mesmo um ideal típico, no que se tornou a expressão cultural característica da juventude – o *rock*. Buddy Holly, Janis Joplin, Brian Jones, membro do Rolling Stones [...], Jimi Hendrix e várias outras divindades populares caíram de um estilo de vida fadado à morte precoce. O que tornava simbólicas essas mortes era que a juventude por eles representada era transitória por definição<sup>243</sup>.

A terceira peculiaridade da nova cultura jovem nas sociedades urbanas, foi o espantoso internacionalismo. O *blue jeans* e o *rock* se tornaram marcas da juventude “moderna”, das minorias destinadas a tornar-se majorias, em todo país onde eram oficialmente tolerados e em alguns onde não eram, como na URSS a partir da década de 1960 [...]. Letras de *rock* em inglês muitas vezes nem eram traduzidas. Isso refletia a esmagadora hegemonia cultural dos EUA na cultura popular e nos estilos de vida, embora se deva notar que os próprios núcleos da cultura jovem ocidental eram o oposto do chauvinismo cultural, sobretudo em seus gostos musicais<sup>244</sup>.

A década de 1960 conheceu manifestações socioculturais intensas, até mesmo em decorrência dos regimes políticos em vigor. Buscavam-se a liberação pessoal e social, pela escolha e adoção de um percurso ideológico que rompesse com as algemas ou correntes aprisionadoras, tais como as do Estado, dos pais, do poder do vizinho; enfim, da lei da convenção. A maneira mais óbvia para se fazer isso, seria pelo sexo e pelo uso de entorpecentes: as drogas. Estas, à exceção do álcool e do tabaco, haviam se limitado às subculturas marginais, não se beneficiando, portanto de legislação permissiva; mas, tais drogas, sobretudo a maconha, o entorpecente mais popular utilizado à época, se espalharam, como um gesto de rebelião, tomando até mesmo a classe dos estudantes. E não somente por

---

Comunista) passam a disputar a hegemonia política, econômica e militar do mundo, à partir da segunda metade da década de 1940 até 1989. A definição para a expressão “guerra fria” designa um conflito que aconteceu apenas no âmbito ideológico, não havendo um embate militar entre as EUA e URSS. **GUERRA FRIA**. Disponível em: <http://www.suapesquisa.com/guerrafria/>. Acesso em: 22/07/2015.

<sup>243</sup> HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.318.

<sup>244</sup> *Idem*, p.320

isso, pois as sensações proporcionadas constituíam atração suficiente para estimular seu consumo<sup>245</sup>.

O uso de drogas ilícitas torna-se não apenas um ato de desafio, mas uma demonstração de superioridade em relação aos que as proibiam, por parte daqueles que preconizavam a liberação do corpo e da mente. “Nas loucas praias dos anos 60 americanos, onde se reuniam os fãs de rock e estudantes radicais, o limite entre ficar drogado e erguer barricadas muitas vezes parecia difuso<sup>246</sup>”. Tais circunstâncias remetem ao lado épico da vida moderna, das paixões propriamente cidadinas, como diz Muricy, da vida mundana que apresenta seu espetáculo ao servir de palco a existências desordenadas, como as de figuras criminosas ou prostitutas que vivem nos “subterrâneos” da cidade grande<sup>247</sup>; e as dos rebeldes com sua vontade de transgredir a ordem<sup>248</sup>”.

As efervescências da década de 1960, tendiam ora à renúncia, ora à transgressão a convenções e a proibições sociais; foram meios significativos, utilizados para a rejeição de padrões e ordenações sociais em nome de uma ilimitada autonomia dos desejos humanos. Desejos estes que, até então, eram proibidos ou malvistas, mas agora permitidos, “não porque se houvessem tornado moralmente aceitáveis, mas porque tantos egos os tinham<sup>249</sup>”. Desta maneira, até a década de 1990, as drogas quase foram legalizadas pela liberalização de sua venda e de seu uso, mas continuaram sendo proibidas com enorme grau de severidade, porém, de maneira ineficiente, pois a partir dessa mesma década criou-se um mercado para a circulação da cocaína entre as classes médias da América do Norte e, posteriormente, da Europa ocidental. O mercado de heroína também transformou esse tipo de crime em um negócio lucrativo, ainda que no caso da cocaína, com menor intensidade; todavia o mercado de heroína foi também basicamente norte-americano<sup>250</sup>. Nessa época, o movimento Grunge surgiu na cidade de Seattle, fazendo algumas vítimas peculiares. Como mencionado anteriormente, muitos de seus heróis tiveram uma juventude “transgressora” fadada à morte precoce: os casos de Kurt Cobain e Layne Staley aqui se enquadram por terem se autodestruído com heroína, uma droga muito utilizada por músicos do movimento.

---

<sup>245</sup> *Idem*, p.326.

<sup>246</sup> *Idem*, p.327.

<sup>247</sup> MURICY, Kátia. Benjamin: política e paixão. In: NOVAES, Adauto (coord.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 503

<sup>248</sup> *Idem*, p. 505.

<sup>249</sup> HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.327.

<sup>250</sup> *Ibidem*.

Estes são exemplos de manifestações que destacam vidas errantes, como se a realidade não fosse capaz de suprir seus anseios, criando seus transgressores, aqueles que parecem estar inconformados com um mundo catastrófico tantas vezes opressor. Como então guiar a alma para fora desse mundo externo que se mostra hostil causando-nos dor e sofrimento? Como livrar o corpo de uma dissolução que conduz o homem ao declínio social? Como evitar o sofrimento causado pelas relações sociais existentes entre as pessoas? De fato, existem substâncias químicas capazes de garantir sensações prazerosas quando penetram nos tecidos ou circulam no sangue. Tais substâncias têm o poder de fazer aflorar a sensibilidade do homem. Esses efeitos podem não somente se produzir de modo simultâneo, mas também podem associar-se de forma a incentivá-los à autodestruição, tendo o uso de drogas por instrumento de causa eficiente

A intoxicação se apresenta como um benefício, já que proporciona felicidade. É ela uma das fontes de deleite encontrada na economia da libido, por causar não somente a produção imediata do prazer, mas também por proporcionar ao homem certa autonomia em relação a si mesmo, pois o grau desejado de independência do mundo externo parece possível de alcançar com o auxílio dessas substâncias que, a propósito, silenciam inquietações. A intoxicação faz com que o corpo sinta prazer, sem haver, porém, necessidade de contato com “outro” — é uma relação que o homem tem com ele mesmo, por meio de uma experiência de natureza química. Portanto, pela intoxicação, é possível evadir-se da realidade; é possível “evaporar-se” de um mundo de tantos sentimentos infelizes e encontrar abrigo em um mundo próprio, mais venturoso e capaz de prover melhores condições de expressão da sensibilidade; um mundo imaginário, com fantasias e alucinações mentais<sup>251</sup>, que Baudelaire chama de “Paraísos Artificiais<sup>252</sup>”.

#### ***5.4. As tribos urbanas e a estética: relações sociais vinculadas à imagem***

O sociólogo francês Michel Maffesoli preconiza uma abordagem teórico-metodológica que gira em torno da fenomenologia. Expressivo defensor e representante dessa vertente da filosofia moderna que trata a descrição e a classificação dos fenômenos socioculturais em sua condição de objetos de estudo, ele estuda os fenômenos em si mesmos,

---

<sup>251</sup> FREUD, Sigmund. O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos. **Edição standard brasileira das obras completas Sigmund Freud (1927 – 1931)**. Rio de Janeiro: Imago, v.XXI, 1969, p. 97.

<sup>252</sup> BAUDELAIRE, Charles. **Paraísos artificiais: o haxixe, o ópio e o vinho**. Porto Alegre, RS: L&PM Pocket, 2009.

acontecimentos e coisas em si mesmas e não aquilo que é dito sobre eles<sup>253</sup>. “Um dos aspectos da fenomenologia é, justamente, levar em conta um mundo que ‘já está aí’, um ambiente social e natural que não pode ser modelado à vontade, mas que, ao contrário, resiste à injeção racionalista ou, pelo menos, relativiza-o”<sup>254</sup>.

O autor reflete sobre aquilo que sensivelmente aparece, pensando a vida social como ela é e não como deveria ser, norteando-se pela ideia de que a compreensão da vida social deve repousar sobre a consideração da aparência, ou seja, daquilo que é visto, valorizando assim a estética como uma das bases das práticas sociais. Desta maneira, as experiências sensíveis estão vitalizadas no mundo dos fenômenos e nas imagens estéticas do cotidiano, pois, segundo o autor, a razão jamais dará conta de explicar a complexidade do cotidiano e da organização social. É que na pós-modernidade, verifica-se uma tentativa de provocar fluxos que dêem vazão à produção de saberes sensíveis, em harmonia com a coletividade<sup>255</sup>. Segundo Maffesoli, deve haver um rompimento com a ortodoxia intelectual<sup>256</sup>. Para ele, as relações sociais produzem modos de organização comunitárias “sob a sombra de Dionísio<sup>257</sup>”.

Maffesoli defende a ideia de que o cotidiano da vida social é animado por imagens e formas de “estarmos juntos”; daí a dimensão estética da experiência social. A arte é uma forma, e sendo assim, ela é uma maneira de se reconhecer a pluralidade social/individual, autorizando ainda o desenvolvimento do conhecimento humano. Por isso, ao tratar da estetização da existência, o autor afirma que a vida social está associada a uma atmosfera estética, feita de emoções e sentimentos, de afetos compartilhados; é a estética que faz vibrar em comum e garante a experiência da coletividade. A arte, portanto tem uma função mais ampla do que a da representação, pois além de possibilitar percepções que variam de um sujeito para outro, ao construir sentidos para a realidade, ela favorece o lugar do mistério e do oculto, em um mundo em que tudo é simulado por aparências<sup>258</sup>.

---

<sup>253</sup> CANDIA, Cilene Nascimento. Lá vai a vida a rodar: reflexões sobre práticas cotidianas em Michel Maffesoli. **Revista Rascunhos Culturais**. Coxim, v.1, n.2, julho/dezembro, 2010, p.65.

<sup>254</sup> MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. 4ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008, p.151.

<sup>255</sup> *Idem*, p.65-68.

<sup>256</sup> *Idem*, p.15.

<sup>257</sup> Dionísio é um semideus da mitologia grega. Filho bastardo de Zeus, fez-se divindade com culto à vinicultura, transformando-se no deus da embriaguez, da festa e da sensualidade. Por meio da divulgação de seus cultos coletivos e seus rituais, influenciou a manifestação teatral. Com suas orgias, os cultos dionisíacos eram perseguidos. MAFFESOLI, Michel. **A Sombra de Dionísio**: contribuição a uma sociologia da orgia. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

<sup>258</sup> CANDIA, Cilene Nascimento. Lá vai a vida a rodar: reflexões sobre práticas cotidianas em Michel Maffesoli. **Revista Rascunhos Culturais**. Coxim, v.1, n.2, julho/dezembro.2010, p.72-74.

Partindo daí, Maffesoli desenvolveu o conceito de “tribos sociais”. Tal conceito tem sido usado para identificar a dimensão das identidades multifacetadas e fragmentadas, que são transmutadas por meio da convivência do sujeito com o seu meio social. A vida cotidiana surge através de uma convivência comunitária ligada à experiência sensorial do “estar com o outro” e do pertencer a um território constituído por inúmeras identidades<sup>259</sup>. Por princípio, somos levados a pensar que “tribos” são todos os grupos de convivência; mas não é assim. Maffesoli observa que, para haver uma “tribo urbana”, é necessário haver uma partilha de valores morais, estéticos e outras mais, que podem ser capazes de caracterizar um grupo, tanto para seus membros, quanto para quem os enxerga fora dele<sup>260</sup>.

Daí a preocupação com a imagem aparente, pois nela e com ela também se dão as relações sociais entre milhares de transeuntes no “útero” urbano em finais do século XX. A visualidade é a expressão da cidade, pois a arquitetura da metrópole é eminentemente visual. A relação entre cidade, sociedade e imagens pode ser considerada de maneira significativa, tendo-se em vista que uma sociedade vinculada à imagem une grandes populações com os mesmos ideais e valores, ou seja, pessoas que, possuindo um ideal comunitário, se reúnem em pequenos grupos com determinados estilos estéticos. É como um “tempo de tribos” que se esboça como fator de agregação; é como se o estilo fosse um tipo de língua comum, mesmo que esse comum se refira apenas a alguns, pois “o estilo estético de uma época influencia profundamente as relações sociais, da mesma maneira que o conjunto das instituições religiosas, políticas e econômicas<sup>261</sup>”.

Não obstante, a preocupação com a imagem numa sociedade capitalista, pode evidentemente estar associada ao consumo, observando-se que pode não se tratar de uma necessidade básica, mas sim de sustentação da própria imagem perante o meio social ou ao próprio grupo. A imagem “embeleza” o real, fazendo-o mais brilhante e mais próximo daquilo que desejamos como real; por isso, a explicação pode estar relacionada à moda ou ao consumo conspícuo de signos semelhantes, para que o indivíduo se sinta membro efetivo de um determinado grupo. Sendo assim, há uma comunhão efervescente nas tribos urbanas, pois ali circulam códigos e signos partilhados que sustentam relacionamentos; por isso, as relações entre membros de uma “tribo urbana”, podem ser potencializadas pelo consumo de tais signos. Hoje, nas cidades, há diversos lugares de encontros para a reunião de pessoas que

---

<sup>259</sup> *Idem*, p.74-75.

<sup>260</sup> SALVARO, Janine. **Tribo: qual é a sua? A pós-modernidade como palco para formação de tribos**. Acesso em: 22/06/2014. Disponível em: <[http://paginas.unisul.br/agcom/revistacientifica/artigos\\_2008b/janine\\_salvaro.pdf](http://paginas.unisul.br/agcom/revistacientifica/artigos_2008b/janine_salvaro.pdf)>, p.02.

<sup>261</sup> FELICE, Massimo Di. **Paisagens pós-urbanas: o fim da experiência urbana e as formas comunicativas do habitar**. São Paulo: Annablume. 2009, p. 131.

partilham as mesmas emoções, tendo afinidades afetivas ou de sentimento, em vez de funcionais/rationais<sup>262</sup>.

A qualquer instante, podemos ver Rappers, Skatistas, Rockeiros, Surfistas, Punks, Clubbers, Emos — os adeptos do movimento Grunge podem evidentemente estar associados a essa prática —, que expõem identidades por meio de estilos estéticos. Se caminharmos pelas ruas das cidades modernas, observando feiras, bazares alternativos, pontos de ônibus ou estações de metrô, não será nada difícil reconhecermos a gramática estética de cada uma dessas “etnias visuais”.

Nas ruas das nossas cidades encontramos sinais de um novo hùmus social, caracterizado pelas relações estéticas e pelo domínio do visual sobre o ideal identitário. São essas afinidades fúteis, no sentido atribuído a essa palavra por Michel Maffesoli, que marcam a passagem da identidade para as identificações, isto é, para formas de identidades menos rígidas e baseadas nos estilos de roupas, nas cores, no uso de acessórios, nas afinidades etc., que não implicam exclusividade uma pertença territorial rígidas. Mais que clãs fechados e secretos, as novas formas de agregações urbanas são grupos abertos nos quais os indivíduos entram e saem com desenvoltura e leveza<sup>263</sup>.

Portanto, a imagem aparente seria um novo tipo de meio de identificação e de agregação capaz de criar relações entre as pessoas, por meio da criação de um sentido, de uma forma, de um conteúdo estético. A sociabilidade é aquilo mesmo que faz com que essas pessoas compartilhem sensações e gostos, bem como experimentem sentimentos e emoções, de maneira a transformar a imagem aparente em um laço de relação entre pessoas; ou seja, um laço de relação entre o sujeito e a sociedade, entre o singular e o plural.

O Cyberpunk evidencia a proposição de uma estética completamente interligada à cidade, aos cenários urbanos industrializados; é também como uma estética tribal — ainda que no ciberespaço — vinculada ao Romantismo e à ficção científica do século XIX.

## 5.5. *Apelo ao Cyberpunk*

### 5.5.1. *Caos urbano e heróis marginais*

Janet H. Murray no prefácio à edição brasileira de sua obra *Hamlet no Holodeck*, faz algumas proposições sobre o poder da narrativa. Segundo a autora, além de a narrativa

<sup>262</sup> SALVARO, Janine. **Tribo: qual é a sua? A pós-modernidade como palco para formação de tribos**. Acesso em: 22/06/2014. Disponível em: <[http://paginas.unisul.br/agcom/revistacientifica/artigos\\_2008b/janine\\_salvaro.pdf](http://paginas.unisul.br/agcom/revistacientifica/artigos_2008b/janine_salvaro.pdf)>, p.02-09.

<sup>263</sup> FELICE, Massimo Di. **Paisagens pós-urbanas: o fim da experiência urbana e as formas comunicativas do habitar**. São Paulo: Annablume. 2009, p.132.

constituir uma das estruturas cognitivas necessárias para se adquirir a compreensão do mundo, ela também é um dos “modos fundamentais pelos quais construímos comunidades, desde a tribo agrupada em volta da fogueira até a comunidade global reunida diante do aparelho de televisão<sup>264</sup>”.

A cultura oral de nossos antepassados quase sempre utilizou narrativas sobre deuses e heróis para organizar suas sociedades, ou providenciar explicações para as coisas existentes no mundo. Temos aqui um bom exemplo, provindo da cultura clássica, que por efeito de seu esplendor artístico/cultural, deixou-nos relatos sobre os tempos em que os heróis da Grécia antiga viviam sob os domínios de um deus todo poderoso chamado Zeus — que, habitando o Monte Olimpo, administrava todo o planeta com suas espertezas<sup>265</sup>. Na atual conjuntura, é também Murray quem propõe a força das histórias que dividimos uns com os outros, ao dizer: “Nós contamos uns aos outros, histórias de heroísmo, traição, amor, ódio, perda, triunfo. Nós nos compreendemos mutuamente através dessas histórias, e muitas vezes vivemos pela força que elas possuem<sup>266</sup>”.

Desta maneira, tendo em vista a importância da narrativa em nossa cultura, abordaremos o *videogame* como um meio imersivo<sup>267</sup> e participativo, capaz de garantir ao homem a satisfação de um “desejo ancestral de viver uma fantasia originada num universo ficcional”<sup>268</sup>. Para isso, trataremos da estética emergida em finais do século XX denominada Ciberpunk. Suas narrativas remetem a uma temporalidade idealizada, imaginando um futuro que poderia ter-se efetivado; é também uma estética que busca na arte literária, no cinema e na produção visual, em performances imagéticas e midiáticas, um futuro inventado. As bases estéticas em que se assenta o *Cyberpunk* devem inscrever-se em um contexto próprio.

Assim, enquanto autores contemporâneos da “era a vapor” escreviam seus romances inserindo ficção científica em sua contemporaneidade, com isso mostrando haver uma “modernidade futura”, com figuras do submundo em seu presente, o Ciberpunk dos finais do século XX faz seu percurso estético explorando as interconexões entre a era “presente”, de fins do século XX, e a cultura tecno-científica, que viria a se solidificar num futuro próximo.

---

<sup>264</sup>MURRAY, Janet H. **Hamlet no holodeck**: o futuro da narrativa no ciberespaço. São Paulo: Itá Cultural: Unesp, 2003, p.10.

<sup>265</sup> BULFINCH, Thomas. **O livro da mitologia**: história de deuses e heróis. São Paulo: Martin Claret, 2006.

<sup>266</sup>MURRAY, Janet H. *Op Cit.* p.10

<sup>267</sup> Assim Murray define imersão: “A experiência de ser transportado para um lugar primorosamente simulado é prazerosa em si mesma, independentemente do conteúdo da fantasia. Referimo-nos a essa experiência como imersão”. MURRAY, Janet. *Op Cit.* p. 102.

<sup>268</sup> *Idem*, p.101.

O termo *Cyberpunk* data do fim do século XX, lançando suas raízes em um movimento literário na década de 1980, nos Estados Unidos. Serve para designar um gênero da ficção científica. Tal movimento, considerado fruto de uma narrativa tipicamente pós-moderna, aparece de forma evidente nesse contexto, unindo alta tecnologia e caos urbano. *Cyberpunk* passou a ser usado, para designar também um submundo de elementos obscuros, como, por exemplo, os ciberrebeldes e o *underground* da área da informática. Esses seriam os *cyberpunks* reais: os heróis do submundo. Tal movimento, como já citado, foi se formando no início da década de 1980, em fanzines e outras publicações americanas e europeias. Seus textos eram ambientados em um futuro próximo, no qual a tecnologia seria tomada pelas ruas, desvirtuando a utopia moderna, que prometia que seria ela a capaz de resolver muitos dos problemas sociais.

Para a modernidade, a ciência e a tecnologia seriam os principais fatores de melhoria das condições de existência da humanidade. Não deu certo. O futurismo da tecnocultura moderna transformou-se no presenteísmo da cibercultura pós-moderna. As histórias *cyberpunks* falavam de indivíduos marginalizados em ambientes culturais de alta tecnologia e caos urbano, daí a origem do nome, colocando em sinergia *cyber*, de máquinas cibernéticas; tecnologia de computadores, meios de comunicação de massa, implantes neurais, etc., e *punk*, da atitude “faça você mesmo” do movimento *punk* inglês da década de 70 do século passado<sup>269</sup>.

Os sistemas tecnológicos podem se estender aos componentes humanos de diversas maneiras: implantes mentais, clonagem, próteses ou até mesmo seres gerados com o auxílio da engenharia genética; tal é a parte *cyber* da ficção *Cyberpunk*. Quanto ao *punk*, o referido movimento centrava suas narrativas naqueles que vivem como marginais: criminosos, párias, visionários e ativistas que subvertem o uso das ferramentas tecnológicas criadas pelo sistema, desviando-as para objetivos próprios. Desta maneira, seus protagonistas são anti-heróis que transitam com implantes (ciborgues) pelas grandes metrópoles assoladas pelo caos urbano, pelo crime, pela poluição e degradação das relações sociais, convivendo em espaços físicos ou virtuais, e com uma cultura sócio-política e institucional em que as grandes corporações dominam praticamente todos os campos da sociedade, substituindo até mesmo governos nacionais.

O *cyberpunk* é uma ficção, segundo seus autores, reflexo da época contemporânea. [...] o *cyberpunk* não está preocupado com monstros alienígenas ou conquistas intergalácticas, o que ele faz é uma paródia do presente. Assim, o universo da ficção científica *cyberpunk* põe em conjunção o reino da tecnologia de ponta, da racionalidade da *hard science*, por um lado, e do subterrâneo, do poder ditatorial de megacorporações, de inteligências artificiais, de vírus e do caos urbano, por outro. Tudo muito se parece com o que estamos vivendo nesse começo do século XXI<sup>270</sup>.

<sup>269</sup> LEMOS, André. **Ficção científica cyberpunk**: o imaginário da cibercultura. *Conexão – Comunicação e Cultura*, UCS, Caxias do Sul, v.3, n. 6, p. 9-16, 2004. p.12.

<sup>270</sup> *Idem*, p.13.

Sendo assim, um fator importantíssimo para a consolidação de tal movimento é a figura da metrópole urbana, apresentada como caótica, poluída e desorganizada. Tal metrópole tem suas origens no romantismo gótico do século XIX, e tem um papel fundamental nas tramas *cyberpunk*, servindo como identidade sombria, chuvosa e apavorante, com ruas que incentivam a criminalidade e primam pela desorganização. “Ela tem suas origens no romantismo gótico, no qual os autores decadentistas se inspiraram para buscar a atmosfera de pavor através das construções e edifícios, com o intuito de produzir um efeito no leitor”<sup>271</sup>.

Neste momento do presente estudo, podemos assinalar alguns modelos anunciados por Adriana Amaral. A autora nos dá o exemplo de que a estética *Cyberpunk* alcançou sua expressão gráfica no cinema ainda no início da década de 1980 na obra “*Blade Runner*” (Ridley Scott, EUA, 1982). Ainda pelo modo de ver de Adriana Amaral, o *Cyberpunk* consolidou sua internacionalização com a propagação de sua estética para o mundo dos *Animes* japoneses. Assim sendo, outra forma interessante de exemplificar a expansão dessa estética para o mundo é a divulgação de “*Akira*”, um longa-metragem de animação criado em 1988, com uma história que se desenrola após a terceira guerra mundial, abordando a vida de rapazes que vivem na *Neo-Tokyo* do século XXI – cidade erguida sobre os escombros de Tóquio. Outro anime que também está marcado por tal estética é “*Ghost in the Shell*”, com sua trama que se passa depois do ano de 2029, marcada pelo surgimento de uma nova tecnologia, que permite a fusão do cérebro com a computação e a rede mundial<sup>272</sup>.

---

<sup>271</sup> AMARAL, Adriana. **Visões Perigosas**: Para uma genealogia do cyberpunk. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Agosto de 2006, p.12.

<sup>272</sup> *Idem*, p.13.



**Figura 23:** *Blade Runner: O Caçador de Andróides*. Fonte: Disponível em: **Google Imagens**. Acesso em: 21/01/2014.



**Figura 24:** *Akira*. Fonte: Disponível em: **Google Imagens**. Acesso em: 21/01/2014.



**Figura 25:** *Akira*. Fonte: Disponível em: **Google Imagens**. Acesso em: 21/01/2014



**Figura 26:** *Ghost in the Shell*. Fonte: Disponível em: **Google Imagens**. Acesso em: 21/01/2014.



**Figura 27:** *Ghost in the Shell*. Fonte: Disponível em: **Google Imagens**. Acesso em: 21/01/2014.

A cidade metropolitana e o desenvolvimento tecnológico caminham lado a lado; e, na medida em que a metrópole cresce, também se desenvolve de forma desordenada e ameaçadora, com ruas e construções que abrigam seres híbridos de humanos e máquinas. Esse grande “útero” metropolitano encontra-se necrosado: foi infectado pela tecnologia. É a “ideia da cidade obscura e perigosa que aparece nas imagens repetidas pelos filmes, nos videoclipes, games etc<sup>273</sup>”.

### 5.5.2. Elementos do Cyberpunk no role-playing game “Final Fantasy VII”

*“Passaram-se mais de vinte anos entre o surgimento e a morte do cyberpunk enquanto tendência/movimento de ficção-científica. Apesar do tempo, essa estética [...] permanece em objetos comunicacionais como games, [...], etc<sup>274</sup>”.*

Adriana Amaral

Será preciso conhecer o universo de *Final Fantasy*, para um estudo de caso acerca da estética *Cyberpunk* que marca este *videogame*. *Final Fantasy* é uma franquia japonesa que produz obras de ficção para diversas mídias. Consolidou com a invenção de filmes, *Animes*, livros e principalmente jogos eletrônicos — *videogames* do gênero RPG (*role-playing game*) lançados para os consoles *SuperNes* e *PlayStation*. A série de *videogames*, com o título homônimo, foi criada por Hironobu Sakagushi, e começou a ser desenvolvida pela Square (atual Square Enix), em 1987.

No universo da série *Final Fantasy* há uma relação com o fantástico, bem como o fascínio evidente com o “velho” e o “novo”. Tais elementos podem ser demonstrados tanto pela arquitetura dos *games* — que ora se mostra ligada à antiguidade ou ao período medieval, ora se apresenta como futurística — quanto nas tecnologias prodigiosas que aqueles elementos apresentam. Tal estética, em suas bases inovadoras e futuristas, se mostra inserida no imaginário *Cyberpunk*. Tratemos então da estética *Cyberpunk*, tal como se dá especificamente, no jogo *Final Fantasy VII*, lançado em 1997.

---

<sup>273</sup> *Idem*, p. 14.

<sup>274</sup> *Idem*, p. 02.

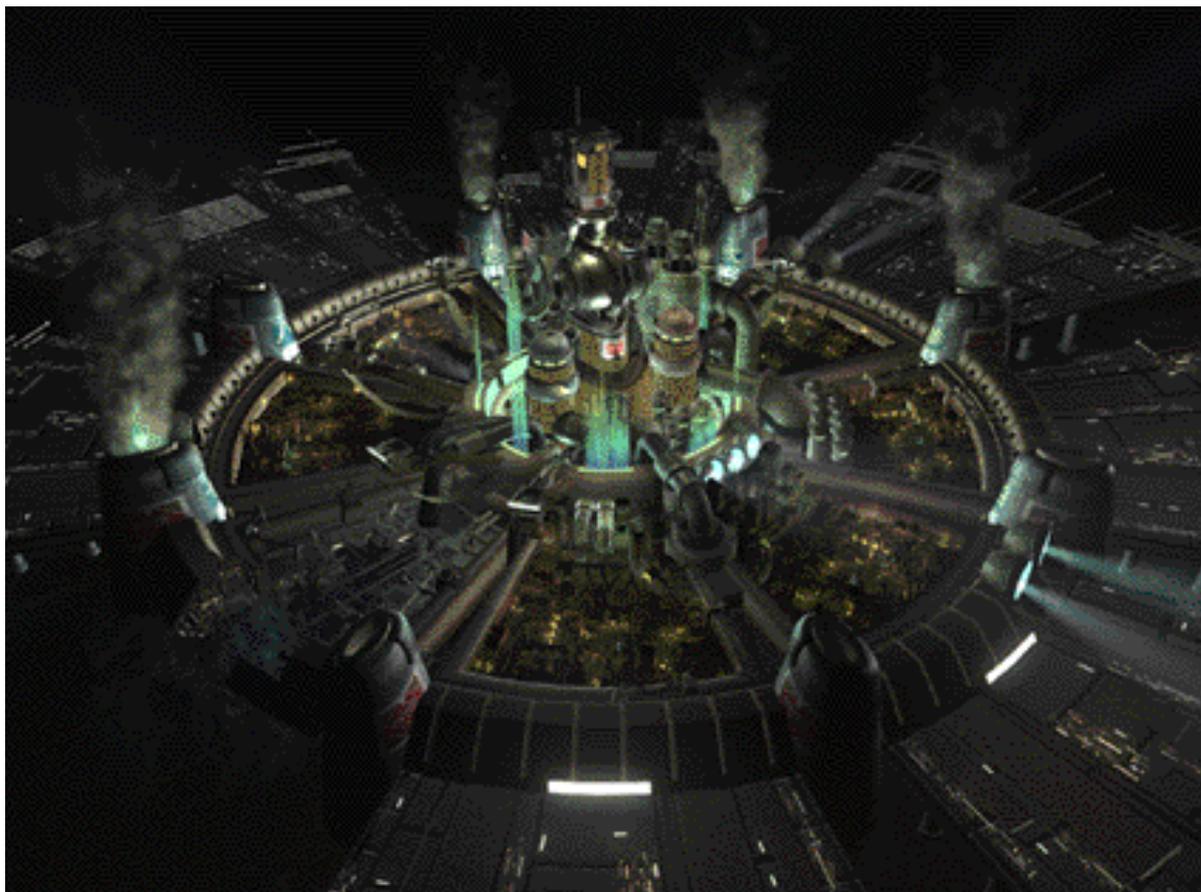
### 5.5.2.1. *Final Fantasy VII: apresentação de um planeta corrosivo*

A trama do *videogame* em destaque gira em torno do “fim do mundo”, oscilando entre duas instâncias: *Shinra*, e o poder; e os desejos obscuros do vilão Sephiroth, que pretende destruir a Terra.

Inicialmente, o enredo gira em torno de uma moderna corporação chamada *Shinra*; tal corporação é uma empresa gigantesca que pretende ampliar seus domínios políticos pelo planeta. Mas, para expandir seu poder bélico e garantir sua sustentação, a *Shinra* se dispõe a sugar a energia vital da Terra, chamada *Lifestream*: tal energia serve para alimentar seus reatores “nucleares”. Para tal fim, a *Shinra* passou a investir amplamente em expedições arqueológicas em busca de uma civilização antiga com poderes extraordinários: os *Cetras*. Em suas buscas, como objeto de pesquisa, está inserido um templo chamado *Temple of Ancients*, já em ruínas, que ostenta em uma de suas paredes uma profecia em que se relata que o mundo será exterminado em decorrência do choque de um meteoro com a Terra.

Essa pode ser uma história fácil assimilação à modernidade, que se edifica sobre ruínas, sobre a perda de um tempo místico, idealizado e ultrapassado; o que traz à lembrança algumas concepções românticas, tendo em vista que há uma corporação moderna em busca do conhecimento e de uma cultura pertencente a uma civilização remota. Esta civilização é detentora de uma força mística capaz de liberar o oculto.

Contudo, o constante e abusivo consumo de tal energia, o *Lifestream*, está contaminando o mundo, poluindo-o aos poucos e acabando com a vida do planeta. Imagens dispostas logo abaixo mostra *Midgar*, metrópole central do jogo e sede da corporação *Shinra*, com seus oito reatores de energia em circulando a cidade, interligados do quartel principal da grande corporação. Neste mundo industrializado, a capital mundial está imersa em um ambiente obscuro e esfumaçado; *Midgar* é detentora de um céu nebuloso que nunca se apresenta iluminado pela luz solar; um céu consumido por uma poluição atmosférica provinda de reatores. Sua vista de fora apresenta um clima catastrófico, percebendo-se claramente a degenerescência da Terra em um solo negro.



**Figura 28:** *Final Fantasy VII: Midgar.* Fonte: Disponível em: **Google Imagens.** Acesso em: 20/01/2014.



**Figura 29:** *Final Fantasy VII: Midgar.* Fonte: Disponível em: **Google Imagens.** Acesso em: 20/01/2014.



**Figura 30:** *Final Fantasy VII: Midgar.* Fonte: Disponível em: **Google Imagens.** Acesso em: 20/01/2014.



**Figura 31:** *Final Fantasy VII: Midgar.* Fonte: Disponível em: **Google Imagens.** Acesso em: 20/01/2014.

*Midgar* pode ser comparada à cidade obscura e caótica, poluída e desorganizada, ambientada em uma temporalidade de corte futurista. É a figura da metrópole urbana que, como já mencionado, encontra suas origens no romantismo gótico, e tem um papel fundamental na trama do *game* que, assim como as metrópoles das tramas *Cyberpunks*, serve como identidade sombria, chuvosa e apavorante, com ruas que convidam a práticas criminosas e à desorganização social.

#### 5.5.2.2. *Sephiroth e o fim anunciado: um devir apocalíptico*



**Figura 32:** *Sephiroth: Final Fantasy VII.* Fonte: Disponível em: **Google Imagens.** Acesso em: 20/01/2014.

Um personagem “surtado” e os desejos obscuros do vilão Sephiroth. Sephiroth tinha pela frente uma brilhante carreira, exercendo a função de soldado da *Shinra*. Porém, em uma de suas missões, ele interceptou informações secretas, descobrindo então que a *Shinra* desenvolvia um projeto, envolvendo células orgânicas restantes dos antigos *Cetras*. Tal projeto, chamado *Jenova Project*, realizava alguns experimentos científicos macabros, com “restos mortais” e células ainda restantes de sua suposta “mãe”. Tal descoberta leva o jovem soldado a um “surto”, e como artifício de vingança, resolve pôr um fim ao mundo com um evento catastrófico capaz de causar a morte de tudo e todos; ele invoca o *Meteor*, um meteoro capaz de destruir o planeta inteiro. Sephiroth estaria cumprindo assim a profecia dos antigos povos *Cetras*. E, como se vivesse um ideal romântico, segue sua vida culpando a humanidade de ter destruído uma era melhor, ainda que já ultrapassada.

Sistemas tecnológicos podem se estender aos componentes humanos de diversas maneiras; no caso de Sephiroth, seu corpo fora estendido com o auxílio do *Jenova Project*, uma engenharia genética — a parte *cyber* da ficção *cyberpunk*. Tal personagem vive como um marginal, um criminoso, um visionário que transita na grande metrópole assolada pela poluição, subvertendo o uso das ferramentas tecnológicas criadas pela *Shinra*, uma delas o seu próprio corpo, para cumprir seus objetivos: essa é a parte *punk* da ficção *cyberpunk*.

### 5.5.2.3. Vincent Valentine e a atmosfera mortuária cybergótica

Cloud Strife: “*Você é sempre tão frio.*

*Pensei que você não se importava com o que estava acontecendo.*

Vincent Valentine: *Frio? Hmm...*

*Eu acho que é assim que eu sou, sinto muito*<sup>275</sup>”

---

<sup>275</sup> Livre tradução de um diálogo entre Cloud Strife – protagonista do *game* - e Vincent Valentine: - "You're always so cold. I thought you didn't care what was happening. - Cold? Hmm... I guess that's just how I am, sorry." **Final Fantasy VII**. Hironobu Sakaguchi, Yoshinori Kitase, Yusuke Naora, Tetsuya Nomura, Kazushige Nojima, Ken Narita, and Nobuo Uematsu; Square Company, Limited. 1997.



**Figura 33:** *Vincent Valentine: Final Fantasy VII.* Fonte: Disponível em: **Google Imagens.** Acesso em: 20/01/2014.

Vincent Valentine é sem dúvida o personagem mais abstruso e introspectivo do *game*; sua aparência nos lembra a estética cyberpunk, primeiro por seu visual obscuro; depois por apresentar um corpo envolvido com armas de fogo, como pistolas e diversos tipos de rifles e engenhocas mecanizadas. Por ser um morto-vivo que evita entrar em contato com os acontecimentos do mundo, vive solitariamente em uma velha mansão que simboliza uma ruína antiga; em tudo e por tudo, há aqui algo bem similar às mansões de Edgar Allan Poe, principalmente com aquela descrita no conto *A queda da casa de Usher*. Repousa ali num

sono profundo, dormindo há anos dentro de um caixão, em um sono infinito de uma noite imortal. Sua aparência mortuária também nos faz recordar a estética “gótica/vampiresca” do Romantismo do século XIX. Segundo Umberto Eco, o romântico encontra refúgio no reino de sua própria imaginação, construindo um mundo utópico como forma de protesto passivo, obtendo assim satisfação para os mais profundos anseios. Sendo o presente uma negação da harmonia desejada, o romântico se mostra inconformado com a realidade e, dessa forma, procura a evasão pela sedução do mistério. Tais características assemelham-se à personalidade de Vincent, como se, a exemplo dos românticos do século XIX, estivesse introduzindo uma nova ideia de “beleza”: “Beleza e melancolia, coração e razão, reflexão e impulso se interpenetram alternadamente”<sup>276</sup>. A beleza romântica se encontra na tristeza e no mortuário. Assim diz Baudelaire:

#### **Remorso póstumo**

Quando fores dormir, ó bela tenebrosa,  
Em fundo de uma cripta em mármore lavrada,  
Quando tiveres só por alcova e morada  
O vazio abismal de uma cova chuvosa;  
[...]  
A tumba confidente do sono infinito  
(pois toda a tumba há de entender o poeta),  
Pela noite imortal de que o sono é prescrito

Te dirá: “de que valeu, cortesã incorreta,  
Não teres conhecido o que choram os mortos?”  
E os vermes te roerão assim como os remorsos<sup>277</sup>

Voltando ao enredo do *game*, é interessante ressaltar que, quando vivo, Vincent caía de amores por Lucrécia, esposa de um cientista da *Shinra*, chamado Hojo, que era o pesquisador responsável pelas experiências promovidas pela corporação. Após se tornar vítima, tendo seu corpo sido utilizado em testes realizados por Hojo, Vincent poderia assumir várias “formas” (apresentadas nas figuras a seguir) no decorrer do *game*; além de mórbido, pálido e taciturno, como a própria “beleza romântica”, chegaria mesmo a uma analogia do próprio *Frankenstein* de Mary Shelley, pois, assim como o monstro do doutor Frankenstein, se volta contra seu criador Vincent, ao introduzir-se no grupo dos personagens do *game*, colabora com suas aventuras reagindo desta forma contra a organização que o transformou em um monstro: a *Shinra*.

<sup>276</sup> ECO, Humberto. *Op. cit.*, p. 299.

<sup>277</sup> BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. São Paulo: Martin Claret, 2007, p.46-47.



**Figura 34:** *Vincent Valentine, Galian Beast: Final Fantasy VII.* Fonte: Disponível em: **Google Imagens.** Acesso em: 20/07/2013.



**Figura 35:** *Vincent Valentine, Death Gigas: Final Fantasy VII.* Fonte: Disponível em: **Google Imagens.** Acesso em: 20/07/2013.

Pode ser que haja aí um elemento da ficção científica que perpassa pelos domínios do *Cyberpunk* e do Romatismo. A ficção científica (apontada na citação à frente como FC) e as narrativas de horror, são como gêneros híbridos, pois “há muitas dificuldades para distinguirmos a FC e o horror. Os gêneros são relacionados intimamente, mas distintos em suas especificidades, embora em muitos casos, suas fronteiras estejam pouco delimitadas”<sup>278</sup>. É ainda, a figura do humano como centro da ficção científica e do relato de horror; nesse caso, pela sujeição de ambos os gêneros à tecnologia ou à tecnociência. O corpo serve então a experimentos e é submetido a profundas mutações. A figura de Vincent Valentine ilustra tais gêneros híbridos; as bases da representação da ficção científica se unem ao gótico; o *Cyberpunk* se acopla ao Romantismo. Vincent seria um cybergótico, ainda que algo distante da expressão gótico da época vitoriana. Uma versão gótica do futuro, unindo elementos arcaicos e tecnológicos, relacionando decadência e horror aos cenários da cultura atual.

<sup>278</sup> AMARAL, Adriana. **Espectros da ficção científica:** a herança sobrenatural do gótico no cyberpunk. Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/amaral-adriana-espectros-da-ficcao-cientifica.pdf>> acesso em 15/12/2013, p.05.

### 5.6. *Seattle: representação de uma metrópole Cyberpunk?*

Tendo em vista todos os relatos sobre o ambiente citadino, podemos dizer que Seattle se enquadra perfeitamente às características do mundo urbano industrializado. Considerada por Anna Emília Soares como a capital mundial do suicídio, Seattle apresenta uma atmosfera opressiva, com um clima sempre chuvoso e um ambiente fortemente impregnado de poluição industrial, influenciando assim nos tons introspectivos e autodestrutivos, das músicas de muitas bandas que ali surgiram em fins do século XX<sup>279</sup>.

Seattle localiza-se na baía de Elliott, na costa do grande oceano Pacífico, próximo à fronteira com Canadá. Sua região metropolitana é um importante centro de linhas aeroespaciais e tecnologias informativas, estando aí localizadas as fábricas de aviões Boeing. A cidade expandiu-se significativamente devido ao seu porto, que a ela assegura ligações com o Alasca e outros locais da costa do Pacífico; apresenta ainda, grande efervescência cultural. Como já mencionado, o movimento Grunge, que surgiu na década de 1980, tem suas raízes nessa cidade, e foi ela a cidade natal de Jimi Hendrix, considerado, por muitos, um dos maiores guitarristas de todos os tempos. Contudo, além da paixão da música, a cidade também serve como cenário de filmes e séries de TV, como *Grey's Anatomy* e *Frasier*; e de filmes, como *O Chamado*, e as recentes produções da Saga *Crepúsculo*. Por sua vez, seu clima é único, tanto quanto a própria cidade: frio, úmido e nebuloso; e grande pluviosidade. Tais condições climáticas têm sua origem em tempestades, vindas do Parque Nacional Olympic e de correntes do Pacífico<sup>280</sup>.

Em relação à segurança pública da cidade, vale ressaltar que estatísticas demonstrativas das taxas de criminalidade de Seattle, em um período de 25 anos (1988 até 2012). Segundo o Departamento de Polícia de Seattle, grandes crimes, tais como assassinatos, estupros, roubos, assaltos, furtos e roubos de veículos, têm nos últimos 25 anos, apresentado queda; queda esta que foi contínua no período de 1988 a 2000. Nos primeiros anos do novo milênio, a incidência de tais crimes aumentou, para logo depois começar a cair novamente. Contudo, o maior índice registrado desse tipo de crime, na cidade de Seattle, foi em 1988, totalizando 72.694, enquanto, em 2012, há o registro de 34.607 realizações destas ocorrências. Seattle conheceu o auge da criminalidade urbana no ano de 1990, quando 7.780 crimes foram registrados na cidade. Tais índices de criminalidade se referem a populações

---

<sup>279</sup> SOARES, Anna Emília: **Subpop e movimento Grunge completam 20 anos**. Acesso em 26/05/12. Disponível em: <<http://www.jornalcomunicacao.ufpr.br/node/3441>>.

<sup>280</sup> **Seattle - Estados Unidos**. Acesso em: 17/06/2014. Disponível em: <<http://estadosunidosbrasil.com.br/cidades/seattle/>>.

residentes; assim, as porcentagens apuradas relativas a delitos em grandes cidades, como Seattle, são provavelmente inferiores às que deveriam ser calculadas. Isso ocorre basicamente porque tais cidades registram ainda uma população adicional, flutuante, composta de visitantes e de pessoas que circulam em seus afazeres, profissionais que são em áreas como educação, turismo e lazer<sup>281</sup>.

Tendo em vista que a estética *Cyberpunk* nos revela uma cidade marcada por pouca luz, pela industrialização e pela criminalidade reinante em suas ruas, vale o relato que, em uma entrevista com o cantor Layne Staley, foram abordados temas de uma de suas canções, *We Die Young*. Ao lhe ser perguntado a que esta canção se referia, o autor respondeu, em nome dos demais integrantes da banda, que a canção falava da violência de gangues, algo que estava acontecendo em Seattle. E parecia que a coisa estava saindo de controle, pois havia abundantes notícias de jovens mortos a tiros e tendo seus tênis roubados. Segundo Layne Staley, esses garotos estavam morrendo cada vez mais jovens, envolvendo-se com gangues cada vez mais cedo. É basicamente disso que a música trata: como os jovens estão morrendo muito cedo, e seu envolvimento com drogas<sup>282</sup>. A seguir segue um trecho da canção:

#### **We die young**

E morremos jovens  
Quanto mais rápido corremos

Pra baixo, pra baixo você está rolando  
Olhe o sangue fluir no esgoto lamacento

Tome outro golpe  
E enterre seu irmão  
[...]

Outro passeio na viela  
A bala busca o lugar para te curvar  
Então você foi acertado<sup>283</sup>

Se analisarmos esta canção tendo em mente as palavras de Layne Staley na entrevista concedida, perceberemos indícios de caos urbano na industrializada e nebulosa Seattle, pois a cidade se apresenta como ambiente hostil com manifesta propensão para o

<sup>281</sup> **Crime stats 1988 to 2012 - City of Seattle.** Acesso em: 17/06/2014. Disponível em: <[http://www.seattle.gov/spd/Crime/12\\_Stats/Crime\\_1988\\_2012.pdf](http://www.seattle.gov/spd/Crime/12_Stats/Crime_1988_2012.pdf)>.

<sup>282</sup> **Entrevista – Alice in Chains:** Acesso em: 15/06/2014. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=UljbirjPB8Y>>.

<sup>283</sup> Livre tradução de: And we die young/Faster we run/Down, down, down you're rollin'/Watch the blood float in the muddy sewer/Take another hit/And bury your brother/Another alley trip/Bullet seeks the place to bend you over/Then you got hit. **CD Facelift.** Alice in Chains. Seattle: Columbia Records, (57 min.). 1990.

cometimento de crimes de morte. É a cidade industrial corrosiva, poluindo a atmosfera com a fumaça que sai de suas grandes chaminés; é, portanto, como todas as metrópoles das tramas *cyberpunks*: uma identidade sombria, chuvosa e apavorante. É uma cidade inhospita e catastrófica que inspira ou transpira a morte. Um ambiente urbano que em muito se assemelha àquilo que se conhece, guardadas algumas proporções, sobre o Romantismo gótico. Nele, autores decadentistas se inspiraram para buscar a atmosfera de pavor através das construções e edifícios, com o intuito de produzir um efeito no leitor”<sup>284</sup>. E é Baudelaire quem escreve:

#### A fonte de sangue

Tenho a impressão de que meu sangue em ronda escorre,  
Rítmico soluçar de nascente que morre.  
Ouço-o bem que escorre em murmúrio de vaga,  
Mas eu tateio em vão à procura da chaga.

Através da cidade, e pelas estacadas,  
Afaz às ilhas nascer por todas as calçadas<sup>285</sup>

Baudelaire ressalta a ideia da cidade obscura. O autor, que viveu grande parte de sua vida na grande Paris do século XIX, oferece em sua obra (gótica, profana e decadente) *As Flores do Mal*, a morbidez e os mortos nas valas citadinas “para juntar de novo o solo lamacento com crateras enormes como sepulturas<sup>286</sup>”, nas ruas, nos cemitérios: como a canção do Alice in Chains que cita o sangue escorrendo para um esgoto lamacento. É também ele quem retrata cidades em que sobressaem os “oscuros desvãos das velhas capitais<sup>287</sup>”, onde tudo parece inspirar o encanto do horror. A cidade que o faz observar seu próprio destino fatal, a cidade que prolonga e espalha o frio das tumbas; um ambiente urbano tomado pela chuva torrencial e a morte.

#### Spleen

Pluviôse<sup>288</sup>, a erguer-se, e contra a cidade irritado,  
Verte de sua urna um frio tenebroso  
Pelas habitações do cemitério ao lado,  
E a morte nos desvãos do arrabalde brumoso<sup>289</sup>

<sup>284</sup> AMARAL, Adriana. **Visões Perigosas**: Para uma genealogia do cyberpunk. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Agosto de 2006, p.12

<sup>285</sup> BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. São Paulo: Martin Claret, 2007, p.135.

<sup>286</sup> *Idem*, p.25.

<sup>287</sup> *Idem*, p.103.

<sup>288</sup> Mês das chuvas.

<sup>289</sup> BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. São Paulo: Martin Claret, 2007, p.86.

A cidade está diretamente vinculada à morte também nas obras de Edgar Allan Poe. Em muitos textos seus, o escritor captura e cativa o leitor, lançando-o a uma atmosfera urbana sombria e assustadora. Tal é o caso de *Os Crimes da Rua Morgue*<sup>290</sup>, conto que, além de marco estético para histórias investigativas, tem características do gênero terror, ainda que nele não haja qualquer vestígio de algo sobrenatural. Nessa história, ambientada na grande Paris do século XIX, há dois protagonistas com ares sombrios. Em ambos, um gosto especial pelo lúgubre e pelas trevas; eles vivem juntos naquela cidade habitando um velho e grotesco casarão arruinado pelo tempo e há muito desabitado por culpa de superstições que eles jamais, procuraram saber quais eram. Apaixonados pela noite, detestavam o dia e, quando a luz solar iluminava a mansão arruinada, estes trancavam as portas e as janelas, para imaginar que viviam a noite durante as vinte e quatro horas do dia. Chegada a noite, caminhavam pelos subúrbios de Paris; em uma dessas andanças, se depararam com algo que assombrou os habitantes da cidade: um crime brutal havia acontecido, levando a morte a uma mulher e sua filha em uma ruela obscura. Elas foram estranguladas e seus corpos, mutilados. Mechas de seus cabelos haviam sido arrancadas juntamente com pedaços de couro cabeludo; quando do ataque, os gritos de dor das vítimas deixavam horrorizados os que os ouviam da rua. O autor do crime não era humano nem era uma entidade sobrenatural: um orangotango com uma navalha.

Na obra de Poe, vê-se uma cidade desordenada, dominada por um crime e pelo medo; um crime com requintes de selvageria, realizado por um criminoso impensável. Em suma, um incidente brutal que o protagonista Dupin desvenda com perspicácia. Dupin, morador de uma velha casa abandonada de subúrbio, manifesta seu gênio analítico. Assim, personagem de um dos principais autores do Romantismo gótico do século XIX, Dupin desponta como um herói marginal da ficção ambientada no século XIX, tal como um Sherlock Holmes cyberpunk, precursor das “garotas com problemas”, mas arguto e astuto como os heróis das últimas décadas do século XX.

Na estética *Cyberpunk*, os sistemas tecnológicos se estendem aos homens de diversas maneiras como, por exemplo, implantes mentais, próteses ou até mesmo seres gerados com o auxílio da engenharia genética. A cidade metropolitana e o desenvolvimento tecnológico caminham lado a lado, se desenvolvendo-se de forma desordenada. Suas construções abrigam seres híbridos, que são humanos e máquinas. Errantes, eles vagam pelas ruas, com ar ameaçador. Em outra composição do Alice in Chains, que parece demarcar a

---

<sup>290</sup> POE, Edgar Allan. **Histórias extraordinárias**. São Paulo: Abril Cultural, 1981, p.109-150.

estética *Cyberpunk* unida ao Romantismo, tem-se o videoclipe da canção *Get Born Again*. Abaixo, seguem trechos da letra da canção e algumas imagens de seu videoclipe.



**Figura 36:** Alice in Chains: Get Born Again. **Fonte:** Disponível em: **Google Imagens**. Acesso em: 15/06/2014.



**Figura 37:** Alice in Chains: Get Born Again. **Fonte:** Disponível em: **Google Imagens**. Acesso em: 15/06/2014.

### Get Born Again

Triste sofrimento  
[...]  
Tente não pensar  
Eu apenas pisco  
Espero desejar afastar as mentiras

Eu escolho o dia  
Um túmulo profundo  
Névoa espessa para esconder nossos sorrisos

Você pode me proteger  
Quando eu estiver destruído  
Eu finjo que você ainda está viva  
[...]  
triste sofrimento<sup>291</sup>

<sup>291</sup> Livre tradução de: “*Sad suffering/Try not to think, I merely blink/Hope to wish away the lies/I choose the day, one deepen grave/Thick fog to hide our smiles/Can you protect me when I’m wrecked/I pretend you’re still alive/Sad suffering*”. **CD Music Bank**. Alice in Chains. Los Angeles: Columbia Records (3h40 min.). 1999.



**Figura 38:** Alice in Chains: Get Born Again. **Fonte:** Disponível em: **Google Imagens**. Acesso em: 15/06/2014.

Tal canção ganha destaque por seu forte sentimentalismo lúgubre e tumular, com versos citando o sofrimento, a tristeza e a morte. Já a projeção imagética do videoclipe apresenta um cenário *underground* com seus seres híbridos, sombrios e assustadores; humanos misturados algo como seres românticos revistos e corrigidos pela estética *Cyberpunk*. Desta maneira, o Alice in Chains oferece elementos da ficção científica mesclados ao horror inspirado por seres híbridos. Romantismo e *Cyberpunk*: duas faces de uma só e mesma moeda. Representações da ficção científica se unem e integram à estética gótica do Romantismo, aqui revivido com o *Cyberpunk*, exemplificado pela figura de Vincent Valentine, o cybergótico. Tal é a ideia da cidade obscura e perigosa que aparece nas imagens repetidas pelos filmes, nos videoclipes, games etc<sup>292</sup>.

---

<sup>292</sup> AMARAL, Adriana. **Visões Perigosas:** Para uma genealogia do cyberpunk. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Agosto de 2006, p.14.

## VI - CONCLUSÃO

*A tumba, confidente do sonho infinito  
(Pois toda a vida a tumba há de entender o poeta)  
Pela noite imortal de que o sono é prescrito,  
Te dirá: “de que te valeu, cortesã incorreta,  
Não teres conhecido o que choram os morto?”  
E os vermes te roerão assim como os remorsos<sup>293</sup>.*

Charles Baudelaire

Ao longo desse estudo, estabelecemos analogias entre o Romantismo e o movimento *Grunge*, fazendo referências do que ambos têm a relatar/expressar sobre a morte e as temáticas da obscuridade. O texto redigido buscou uma análise de diferentes tipos de linguagens. Consideramos também o contexto histórico em que se inseriu o Romantismo dos séculos XVIII e XIX, e o surgimento do *Grunge* em fins do século XX, para tratar de temas propostos. Foram lidos e anotados diversos textos de autores românticos, tais como Charles Baudelaire e Edgar Alan Poe, no intuito de compará-los a preposições estéticas do *Grunge*, tomando como maiores representantes dessa vertente pop-artística, emergida nos Estados Unidos nos últimos decênios do século XX, o Nirvana e, principalmente, o Alice in Chains.

Ressaltamos as preocupações literárias do Romantismo, quando propusemos pensar a existência de remanescentes da estética romântica, pondo em destaque o contexto histórico e sociocultural desse período. Desta maneira, pudemos abordar aspectos que dizem respeito ao *Grunge*, tomando este movimento como um “neorromantismo”, por dispor de aspectos tecnológicos desconhecidos pelos românticos do século XIX. Assim, se autores românticos podiam usufruir da literatura, das artes plásticas ou da música, por exemplo, adeptos do *Grunge* detinham e utilizavam novos meios para divulgar sua estética, como o audiovisual.

Para cumprir o objetivo de problematizar e analisar aspectos do Romantismo na contemporaneidade, demos especial ênfase a sua delimitação espaço-temporal. Se, por um lado, é costume tratá-lo como um movimento que pertence especificamente ao século XIX, outorgando-lhe uma temporalidade única e particular, com uma interpretação reduzida e abreviada por determinações cronológicas que o consideram mera e simples manifestação literária, por outro, há autores que pretendem encontrar tendências que caracterizem aspectos

---

<sup>293</sup> BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. São Paulo: Martin Claret, 2007, p. 46-47.

românticos através da história, ou seja, pensar essa manifestação artística não somente como um movimento pertencente ao século XIX, mas como algo atemporal, que estaria envolvendo e influenciando o homem ao longo do tempo. É como se a postura transgressora do romântico fosse algo de difícil compreensão no que diz respeito à estabilização de algum tipo de “solidez” teórica; é que esse tipo de postura romântica parece difuso, não sendo fácil percebê-lo de imediato. Por mais que não pareça, esse ideal transgressor está bem “ali”, próximo e vivo; é um ideal real que se manifesta pela arte.

Os heróis do romantismo muitas vezes encontram na morte uma solução para seus problemas existenciais, adotando para si uma vida entorpecida e autodestrutiva, chegando algumas vezes ao suicídio. De acordo com o pensamento romântico, o indivíduo vive constantemente em conflito com a sociedade; dessa maneira, ele se torna um desajustado, e aí está uma das causas de suas motivações autodestrutivas. Por ser frustrado com sua realidade e sentir grande dor existencial, o romântico busca evasão na transgressão, naquilo que é obscuro e irracional, no isolamento, no nostálgico e na morte (ainda que em formatos diferenciados e contextos completamente distintos, todas essas características foram encontradas nos movimentos supracitados).

Há autores que nos apresentam esta problemática, observando que o Romantismo transcorre ao longo dos séculos com características peculiares, marcando sentimentos de revolta e de inconformismo, deixando-se assinalar pela busca de uma nova escala de valores, timbrados pelo entusiasmo, pelo que é contrário à razão e até mesmo pelo inconsciente. Ainda em referência ao espaço-temporal do Romantismo, pusemos em relevo que certas características dessa manifestação artística perduram no decurso de distintas temporalidades, disseminando-se, pela literatura, certa visão romântica da inseparabilidade de prazer e dor, bem como alguma fixação em uma beleza atormentada.

O Romantismo não é um marco perdido num passado histórico, pois a originalidade de tal manifestação está em seus aspectos naturais. Sendo assim, se torna difícil encontrar antecedentes ou precursores deste movimento estético, historicamente atestado.

Foi nosso intento rastrear vestígios do Romantismo na contemporaneidade e dialogar sobre a persistência de uma matriz romântica mais próxima aos nossos tempos. Os ideais dessa expressão cultural repercutem ainda em um imaginário sociocultural que se encontra bem próximo à nossa contemporaneidade (cerca de vinte ou trinta anos atrás), tendo em vista que muitas letras de músicas de diversas bandas aderidas ao movimento *Grunge*,

bem como a estética de seus videoclipes, detêm características muito similares às manifestações românticas do século XIX.

De maneira geral, buscamos compreender a constituição de manifestações românticas, e como foram percebidas em temporalidades e localidades distintas. Para tanto, posicionamos a estética artística do movimento *Grunge* de maneira análoga à estética romântica do século XIX, e assim a percebemos como uma manifestação romântica inserida no contexto histórico da época finissecular. Ambas as manifestações artísticas denunciam a sociedade em que estão inseridas; donde menções feitas à arte eminentemente social.

No século XIX, não foram poucos os artistas que adquiriram certa consciência de que sua obra deveria romper com o a arte neoclássica, pois esta sufocava o natural e o espontâneo, submetendo a criação ao academicismo burguês. Para os românticos, a atitude neoclássica era degenerativa; eles queriam ter vez, excluindo-se da objetividade pelo enaltecimento de um modo único e subjetivo de ser, rebelando-se contra a razão, valorizado o dionisíaco e as paixões negando o presente, se refugiando no passado ou se projetando no futuro; enfim, procurando expressar certa atitude de desencanto com a realidade à sua volta, ao buscar raízes fora dela. O romântico radicalizou a exaltação subjetiva, no intuito de se defender da pressão hostil da realidade burguesa e capitalista; ele é aquele que faz jorrar a lava abrasiva de seu vulcão interior. O “Romantismo é uma atitude anti-burguesa, na medida em que o artista enxerga a realidade social — as relações sociais do capitalismo — como um mundo hostil à expressão livre, libertária e libertadora da arte.

É justamente esse romantismo que está impresso em marca d’água nas obras de Poe e Baudelaire, que fazem referência a um mundo macabro e supersticioso; a uma realidade delirante, à exacerbação da natureza humana e mais especificamente à morte — que brevemente assolaria o mundo, em um futuro próximo, no século XX com os conflitos emergidos com as guerras mundiais. Vivendo no século XIX, período que muito valorizou o Positivismo e decretou que a ciência seria capaz de garantir todas as repostas para o mundo, tais autores preferiram cultivar aquilo que está nas profundezas do “eu”: uma dor emocional irremediável.

Eis que o *Grunge* (com Alice in Chains e Nirvana) pode soar como expressão “neoromântica”, por exemplo, à proporção que este movimento também se consolida na base de sentimentos de frustração a respeito da realidade ao seu redor, demonstrando também certo gosto pela subjetividade emotiva, e por expressões mortuárias, em plena época de ascensão do espaço cibernético, da tecnocultura, do “admirável mundo novo” do digital.

O Romantismo do século XIX estaria propondo um significado para a modernidade, com um novo regime em vigor — o capitalismo — como a formação de ruínas e pilhas de cadáveres, enquanto o *Grunge* em finais do século XX, denuncia sua atualidade, anunciando que a morte pode estar à espreita em plena vigência de um capitalismo que parece engrandecido com a queda do muro de Berlim, adquirindo ainda mais força econômica e poder ideológico. O *Grunge* — em sua condição de movimento “neotribal” — está inserido em uma época que o mundo se viu assombrado pelo medo de guerras nucleares e biológicas; um período histórico, em que a sociedade norte americana estava prestes a sentir na pele o horror terrorista, que viria a se consumir com o atentado conhecido como “11 de setembro de 2001”.

Não que estes dois movimentos sejam essencialmente críticos do capitalismo: não há lamúrias pessimistas em relação a esse regime sócio-econômico por parte de seus aderentes. Tais manifestações culturais são porta-vozes de artistas que vivem em sociedades capitalistas. Como já mencionado, a arte, ainda que subjetiva, pode ser entendida como uma expressão da sociedade, e tendo em vista a ideia de que a morte encerra um significado social, algumas alegorias fúnebres evidenciam a celebração do sentimento de sua presença na sucessão dos dias e nas relações socioculturais do homem em sua qualidade de ser artístico e criador. Portanto, tais fatores podem interferir e influenciar a “ressignificação” da própria vida, pois se a vida não vale a pena por falta de referências que a conduzam em direção a algum alívio ou satisfação existencial, talvez a morte seja um ponto de fuga. Certa presença sentida da morte pode dar novo significado à vida, afetando distintas representações do vivido. O romântico sente a presença desse clima mortuário, e esse sentimento de alguma maneira vai bem além do horizonte imediato das artes do século XIX, chegando do cinema aos programas de TV, aos *videogames* e, por fim, mas não por último, ao *Grunge*.

A linguagem literária é não somente interessante, mas, sobretudo importante para elucidar e auxiliar o processo de estudo e compreensão da estética romântica. Não obstante, tendo-se em vista que a insatisfação com o mundo e o ideal transgressor são algumas das características mais marcantes do Romantismo, pudemos perceber que suas frustrações foram inevitáveis porque plasmaram a cultura de um período histórico. De certa maneira, a vida é feita de situações frustrantes, e nós, humanos, seres culturais que somos, também não temos a capacidade de impedir nossos empenhos nessa direção. Entre tantas normas e regras morais (e comportamentais) que a civilização nos impõe, a “agressividade” e a inclinação da humanidade para a “onda destrutiva” não podem ser contidas dentro de um baú — uma caixa

de Pandora — que não pode ser aberto, pois tal inclinação “demasiadamente humana” se faz presente em diferentes períodos históricos. Com e pela arte, este baú subjetivo e transgressor deixa entrever seu interior; revelando ao mundo o que estava ali guardado. É o obscuro, porém certo e nada duvidoso: a morte.

As manifestações artísticas já referidas que se constituíram em grandes ambientes citadinos, demonstram a presença de alegorias/representações da morte dentro desse “útero” — criado e desenvolvido pela cultura para aglomerar e organizar grandes quantidades de homens de maneira a protegê-los da natureza. A morte está perfilada nesse perímetro urbano, que muitas vezes se mostra assombroso e perigoso; este, possivelmente, é o ambiente da boêmia de todos os tempos. Dentro desse “útero”, cruzamos com a morte em meio às multidões, pois dela ninguém se livra, tal como o provam as modernas representações dos mortos-vivos: a figura do *zombie*. Ela continua sendo um fator natural que a tecnologia ainda não pôde vencer, mas é capaz de oferecer definitiva assistência para que a arte a signifique e a represente.

A morte não serve simplesmente como válvula de escape para aqueles que sofrem; ela é, por princípio, um objetivo de vida. É tida, não raro, como o término da existência; outras vezes o seu significado não se limita em dar cabo ao corpo, pois para muitos ela não é o fim, mas sim uma espécie de reinício. A morte não é somente solidão para os que jazem em sepulturas, mas também para aqueles que sobrevivem, e a consciência sobre a finitude humana proporciona modos de representá-la, pois até mesmo a lembrança dos que já morreram, marca sua presença no mundo. Contudo, a morte está presente; isto é, não está fora de circulação no âmbito circunscrito pelas linguagens e significações humanas, pois os vivos são suas vítimas. E há os que lhe prestam cultos.

O Romantismo, aqui visto e revisitado, não conhece fronteiras cronológicas; é atemporal. É uma estrepitosa declaração de que somos humanos, morreremos um dia e sabemos disso. Vivemos como se fôssemos cadáveres adiados, que apenas se preparam para se tornar grandes pilhas de ossos e restos de carne em decomposição. Mesmo após que a razão, supressora das paixões, seria séculos atrás, a grande promulgadora das certezas e das verdades, nós, seres humanos continuamos degustando a dor do “amargo” emotivo. Mesmo tendo passado por um período histórico que trouxe ao mundo o ideal de uma *Belle Époque* (a bela época ocidental, a exaltação da cultura cosmopolita europeia), bem como a promessa de progresso científico e tecnológico, continuamos vivendo como mortos-vivos. Esta denúncia

constitui parte substancial e formal do mundo (do) *Grunge*, tal como, antes, fora dos escritores românticos.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, Luiz Antonio (org). **Os góticos:** vampiros, múmias, fantasmas e outros astros da literatura de terror. São Paulo: Melhoramentos, 2012, p.11.

Alice in Chains: Dirt. **Fonte:** Disponível em: **Google Imagens**. Acesso em: 13/11/2013.

Alice In Chains explicando el vídeo de 'We Die Young. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=P6ULK1GTawo>>. Acesso em: 07/01/2015.

Alice in Chains: Get Born Again. **Fonte:** Disponível em: **Google Imagens**. Acesso em: 15/06/2014.

Alice in Chains: Grind. **Fonte:** Disponível em: **Google Imagens**. Acesso em: 13/11/2013.

Alice in Chains: Nothing Safe. **Fonte:** Disponível em: **Google Imagens**. Acesso em: 13/11/2014.

Alice in Chains: Them Bones. **Fonte:** Disponível em: **Google Imagens**. Acesso em: 13/11/2013.

ALMEIDA, Bruno Henrique Prates. **Pulsão de Morte:** Convergências e Divergências entre Sigmund Freud e Wilhelm Reich. Curitiba: Centro Reichiano, 2007. Disponível em: <[www.centroreichiano.com.br/artigos.htm](http://www.centroreichiano.com.br/artigos.htm)>. Acesso em: 15/03/2012.

AMARAL, Adriana. **Espectros da ficção científica:** a herança sobrenatural do gótico no cyberpunk. Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/amaral-adriana-espectros-da-ficcao-cientifica.pdf>> acesso em 15/12/2013.

\_\_\_\_\_. Adriana. **Visões Perigosas:** Para uma genealogia do cyberpunk. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Agosto de 2006.

APOLINÁRIO, José Antônio. O sentido do trágico e a efetividade do criar para além: Nietzsche e a plasmação dionisíaca. **Revista Trágica:** estudos sobre Nietzsche. v.1, n.º.2, 2º semestre de 2008, p. 71-78. Acesso em 29/06/2014. Disponível em: <<http://tragica.org/artigos/02/05-jose.pdf>>.

Akira. **Fonte:** Disponível em: **Google Imagens**. Acesso em: 21/01/2014.

ARGAN, Giulio. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BARONIAN, Jean-Baptiste. **Baudelaire**. Porto Alegre, RS: L&PM Pocket, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. São Paulo: Martin Claret, 2007.

\_\_\_\_\_. **Paraísos artificiais:** o haxixe, o ópio e o vinho. Porto Alegre/RS: L&PM Pocket, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BIANCO, Anna Carolina Lo. **Freud: entre o movimento romântico e o pensamento científico do século XIX**. Revista Psychê. Universidade São Marcos, Brasil, vol.VI, num. 10, 2002, p.149-160. Acesso em: 25/06/2014, disponível em: <<http://www.redalyc.org/pdf/307/30701009.pdf>>.

Blade Runner: O Caçador de Andróides. **Fonte**: Disponível em: **Google Imagens**. Acesso em: 21/01/2014.

BREWTON, Vince. **Teoria Literária**. Disponível em: <[http://brunatgibson.com/intersecao/teoria\\_literaria.pdf](http://brunatgibson.com/intersecao/teoria_literaria.pdf)>. Acesso em: 30/05/2015.

BORNHEIM, Gerd. Filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BRESCIANE, Maria Stella. Metrôpoles: as faces do monstro urbano (as cidades no século XIX). **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v.5, n.º.8/9, set.1984/abr.1985.

BULFINCH, Thomas. **O livro da mitologia**: história de deuses e heróis. São Paulo: Martin Claret, 2006.

BYRON, Lord. A uma taça feita de um crânio humano. In: AGUIAR, Luiz Antonio (org). **Os góticos**: vampiros, múmias, fantasmas e outros astros da literatura de terror. São Paulo - Editora Melhoramentos, 2012.

CANDA, Cilene Nascimento. Lá vai a vida a rodar: reflexões sobre práticas cotidianas em Michel Maffesoli. **Revista Rascunhos Culturais**. Coxim, v.1, n.2, julho/dezembro, 2010.

CAEIRO, Olívio. **Oito séculos de poesia alemã**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbentian, 1967, p. 253.

CAVALLARO, Dani. **Cyberpunk and cyberculture**: science fiction and the work of William Gibson. New Jersey: The Athlone Press, 2000.

**CD Alice in Chains**. Alice in Chains. Seattle: Columbia Records, (64 min.). 1995.

**CD Bleach**. Nirvana. Seattle: Sub Pop Records, (42 min.). 1989.

**CD Dirt**. Alice in Chains. Los Angeles: Columbia Records (54 min.). 1992.

**CD Facelift**. Alice in Chains. Seattle: Columbia Records, (57 min.). 1990.

**CD In Utero**. Nirvana. São Paulo: Geffen Records, (69 min.). 1993.

**CD Jar of Flies**. Alice in Chains. Seattle: Columbia Records, (30 min.). 1994.

**CD Music Bank.** Alice in Chains. Los Angeles: Columbia Records (3h40 min.). 1999.

**CD Nevermind.** Nirvana. São Paulo: Geffen Records, (42 min.). 1991.

CD Nirvana MTV Unplugged in New York. Disponível em: **Google Imagens**. Acesso em: 06/12/2014.

CHAUÍ, Marilena. Sobre o medo. In: NOVAES, Aduino (coord.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

COLI, Jorge. A alegoria da liberdade. In: NOVAES, Aduino (coord.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

COMPANGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

COSTA, Angela Marques da, SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Virando Séculos**. 1890-1914: no tempo das certezas. São Paulo: Companhia das Letras, n.6, 2000.

**Crime stats 1988 to 2012 - City of Seattle**. Acesso em: 17/06/2014. Disponível em: <[http://www.seattle.gov/spd/Crime/12\\_Stats/Crime\\_1988\\_2012.pdf](http://www.seattle.gov/spd/Crime/12_Stats/Crime_1988_2012.pdf)>.

DELACROIX, Eugene. *A liberdade guiando o povo*, 1830. **Fonte:** Disponível em: **Google Imagens**. Acesso em: 13/07/2014.

\_\_\_\_\_. *A Grécia nas ruínas de Missolonghi*, 1826. **Fonte:** Disponível em: **Google Imagens**. Acesso em: 13/07/2014.

ECO, Humberto. **História da beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

**Entrevista – Alice in Chains:** Acesso em: 15/06/2014. Disponível em; <<http://www.youtube.com/watch?v=UljbirjPB8Y>>.

FABRA, Jordi Sierra. **Poe:** a vida brilhante e sombria de um gênio. São Paulo: Ática, 2013.

FELICE, Massimo Di. **Paisagens pós-urbanas:** o fim da experiência urbana e as formas comunicativas do habitar. São Paulo: Annablume. 2009.

**Final Fantasy VII.** Hironobu Sakaguchi, Yoshinori Kitase, Yusuke Naora, Tetsuya Nomura, Kazushige Nojima, Ken Narita, and Nobuo Uematsu; Square Company, Limited. 1997.

\_\_\_\_\_. Midgar. **Fonte:** Disponível em: **Google Imagens**. Acesso em: 20/01/2014.

FREUD, Sigmund. Além do Princípio de Prazer, Psicologia de Grupo e outros trabalhos (1920 – 1922). **Edição standard brasileira das obras completas Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, v.XVIII, 1969.

\_\_\_\_\_. O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos. **Edição standard brasileira das obras completas Sigmund Freud (1927 – 1931)**. Rio de Janeiro: Imago, v.XXI, 1969.

**GUERRA FRIA**. Disponível em: <http://www.suapesquisa.com/guerrafria/>. Acesso em: 22/07/2015.

GAUTIER, Théophile. A amante morta. In: AGUIAR, Luiz Antonio (org). **Os góticos: vampiros, múmias, fantasmas e outros astros da literatura de terror**. São Paulo - Editora Melhoramentos, 2012.

Gericault. *Fragmentos anatômicos*. **Fonte**: Disponível em: **Google Imagens**. Acesso em: 13/07/2014.

Ghost in the Shell. **Fonte**: Disponível em: **Google Imagens**. Acesso em: 21/01/2014.

GOETHE, Johan Wolfgang von. **Os sofrimentos do jovem Werther**. São Paulo: Martin Claret, 2001.

\_\_\_\_\_. Poemas macabros. In: AGUIAR, Luiz Antonio (org). **Os góticos: vampiros, múmias, fantasmas e outros astros da literatura de terror**. São Paulo - Editora Melhoramentos, 2012.

GOICOECHEA, María. **The Posthuman ethos in cyberpunk science fiction**. Press Purdue University, Volume 10, 2008.

GOMES, Márcia, LONDERO, Rodolfo Rorato, NASCIMENTO, Michelle Araújo. McLuhan e Neuromancer: aldeia global e outros conceitos no imaginário cyberpunk. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre, nº 38, abril de 2009, quadrimestral.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Estética: a idéia e o ideal**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2005.

HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e Conferências**. Petrópolis: Vozes, 2001.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JACOBS, William Wymark. A pata do macaco. In: AGUIAR, Luiz Antonio (org). **Os góticos: vampiros, múmias, fantasmas e outros astros da literatura de terror**. São Paulo - Editora Melhoramentos, 2012.

JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** São Leopoldo, RS: Unissinos, 1999.

KEHL, Maria Rita. A psicanálise e o domínio das paixões. In: NOVAES, Adauto (coord.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

KIEFER, Bruno. O Romantismo na Música. In: GUINSBURG, J. (org.) **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

Kurt Cobain art: Disponível em: **Google Imagens**. Acesso em: 13/11/2014.

LEBRUN, Gerard. O conceito de paixão. In: NOVAES, Adauto (coord.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

LEMOS, André. **Ciber-Socialidade**: tecnologia e vida social na cultura contemporânea. Disponível em: <<http://espai214.org/emiliomartinez/CiberSociedade.pdf>> acesso em: 15/12/2013.

\_\_\_\_\_, André. **Ficção científica cyberpunk**: o imaginário da cibercultura. Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v.3, n. 6, p. 9-16, 2004.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. 4ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

\_\_\_\_\_. **A Sombra de Dionísio**: contribuição a uma sociologia da orgia. Rio de Janeiro: Graal.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. Ed. São Paulo: Atlas, 2003.

MACHADO, Carmen. **Edgar Allan Poe el escritor maldito celebra bicentenário**. Disponível em: <<http://www.elmundo.es/magazine/2009/486/1232368316.html>>. Acesso em 30/09/2010.

MOSSA, Gustav-Adolf . *Elle*, 1905. **Fonte**: Disponível em: **Google Imagens**. Acesso em: 13/07/2014.

MURICY, Kátia. Benjamin: política e paixão. In: NOVAES, Adauto (coord.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

MURRAY, Janet H. **Hamlet no holodeck**: o futuro da narrativa no ciberespaço. São Paulo: Itaú Cultural: Unesp, 2003.

Nirvana: Heart Shapped Box **Fonte**: Disponível em: **Google Imagens**. Acesso em: 13/11/2013.

ONION, Rebeca. **Reclaiming the machine**: An Introductory Look at Steampunk in: Everyday Practice. Neo-Victorian Studies, University of Texas at Austin, USA, Autumn 2008

PAHLEN, Kurt. **História universal da música**: A música na vida humana. São Paulo: Melhoramentos, 1965.

PATTIE, David. **Rock music in performance**. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

PERROT, Michelle. À margem: solteiros e solitários. In: ARIÈS, Philippe, DUBY, Georges (org.). **História da vida privada**: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, v.4, 1991.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História & História Cultural. **História &... Reflexões**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

- POE, Edgar Allan. **Ficção completa, poesia & ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Histórias extraordinárias**. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- POLIDORI, John William. O vampiro. In: AGUIAR, Luiz Antonio (org). **Os góticos: vampiros, múmias, fantasmas e outros astros da literatura de terror**. São Paulo - Editora Melhoramentos, 2012.
- PRATO, Greg. **Grunge is dead: the oral story of Seattle rock music**. Toronto/Ontario: ECW Press, 2009.
- PRAZ, Mario. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.
- PROUDHON, Pierre-Joseph. **Filosofia da miséria**. São Paulo: Escala, 2007.
- ROSENFELD & GUINSBURG. In: GUINSBURG, J. (org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- ROY, Porter. **Uma história social da loucura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.
- RUBIRA, Luíz. **Nietzsche: da tragédia grega à filosofia trágica**. Acesso em 29/06/2014. Disponível em: <<http://www2.ufpel.edu.br/isp/dissertatio/revistas/29/29-11.pdf>>.
- SALVARO, Janine. **Tribo: qual é a sua? A pós-modernidade como palco para formação de tribos**. Acesso em: 22/06/2014. Disponível em: <[http://paginas.unisul.br/agcom/revistacientifica/artigos\\_2008b/janine\\_salvaro.pdf](http://paginas.unisul.br/agcom/revistacientifica/artigos_2008b/janine_salvaro.pdf)>.
- SANTAELLA, Lúcia. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo, Paulus Editora, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Estética: de Platão a Peirce**. São Paulo: Experimento, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005.
- Seattle - Estados Unidos**. Acesso em: 17/06/2014. Disponível em: <<http://estadosunidosbrasil.com.br/cidades/seattle/>>.
- Sephiroth: Final Fantasy VII. **Fonte**: Disponível em: **Google Imagens**. Acesso em: 20/01/2014.
- SHELLEY, Mary, STOCKER, Bram, STEVENSON, Robert Louis. **Frankenstein, Drácula, O médico e o monstro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- SOARES, Anna Emilia: **Subpop e movimento Grunge completam 20 anos**. Acesso em 26/05/12. Disponível em: <<http://www.jornalcomunicacao.ufpr.br/node/3441>>.
- Theda Bara with skeleton.. **Fonte**: Disponível em: **Google Imagens**. Acesso em: 13/07/2014.

THOMAS, Louis-Vincent. **Antropologia de La muerte**. Fundo de Cultura Econômica, Av. de La Universidad, 975; México, D.F. 1983.

**Um poema de Edgar Allan Poe**. Acesso em: 12/10/2014. Disponível em:  
< <http://greciantiga.org/arquivo.asp?num=0002>>.

VÁSQUES, Adolfo Sanchez. **As ideias estéticas de Marx**. 3ª. Ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

\_\_\_\_\_. Final Fantasy VII. **Fonte:** Disponível em: **Google Imagens**. Acesso em: 20/01/2014.

\_\_\_\_\_. Galian Beast: Final Fantasy VII. **Fonte:** Disponível em: **Google Imagens**. Acesso em: 20/07/2013.

\_\_\_\_\_. Death Gigas: Final Fantasy VII. **Fonte:** Disponível em: **Google Imagens**. Acesso em: 20/07/2013.

WISNIK, José Miguel. A paixão dionisíaca em Tristão e Isolda. In: NOVAES, Aduino (coord.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.