



Hilária Alexandra da Costa Ramos

CRIMSON PEAK: ESTUDO COMPARATIVO DO FILME E DA SUA NOVELIZAÇÃO

Dissertação de Mestrado em Estudos de Cultura, Literatura e Línguas Modernas,
orientada pela Professora Doutora Isabel Caldeira, apresentada ao Departamento de
Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Dezembro de 2021

FACULDADE DE LETRAS

CRIMSON PEAK: ESTUDO COMPARATIVO DO FILME E DA SUA NOVELIZAÇÃO

Ficha Técnica

Tipo de trabalho	Dissertação
Título	Crimson Peak: estudo comparativo do filme e da sua novelização
Autor/a	Hilária Alexandra da Costa Ramos
Orientador/a(s)	Maria Isabel C. G. Caldeira Sampaio dos Aidos
Júri	Presidente: Doutor/a Maria José Florentino Mendes Canelo Vogais: 1. Anthony David Barker 2. Maria Isabel C. G. Caldeira Sampaio dos Aidos
Identificação do Curso	2º Ciclo em Estudos de Cultura, Literatura e Línguas Modernas
Área científica	Literatura Americana
Especialidade/Ramo	Estudos Ingleses e Americanos
Data da defesa	13-12-2021
Classificação	16 valores

RESUMO

***Crimson Peak*: estudo comparativo do filme e da sua novelização**

Desde que o cinema se tornou na sétima arte, houve sempre uma relação próxima com a literatura, via inspirações ou recriações. O processo mais conhecido nesta relação é a adaptação, em que um livro, frequentemente popular e bem conhecido, é transformado num filme. No entanto, existe outro processo que, na maioria das vezes, não é tão conhecido: a novelização. Apesar de ter ganho popularidade no mundo do entretenimento, este fenómeno tem pouca visibilidade em comparação com as adaptações. A sua peculiaridade está no movimento contrário, do filme para o livro; ou seja, de um filme prestes a estrear é decidido, por razões várias, apresentar a sua narrativa em formato literário. Este fenómeno já não é novo, mas desde a sua origem que é de algum modo posto de parte nos estudos académicos, sendo, aliás, até mesmo desprezado.

O intuito deste estudo é demonstrar que, na novelização, existem aspetos tanto teóricos, como práticos, merecedores de investigação. Para isso foi feita uma análise de um exemplo – *Crimson Peak*, o filme de Guillermo del Toro (2015), escrito por del Toro e Matthew Robbins, e a sua novelização oficial, da autoria de Nancy Holder. Primeiro, foi necessário abordar várias teorias e conceitos relacionados com cinema e literatura, como forma de compreender melhor este fenómeno na sua relação, a nível teórico, com adaptação, intermedialidade e *transmedia storytelling*. Procedeu-se, depois, a uma análise comparativa dos dois objetos, tendo em conta aspetos relevantes da relação histórica e cultural dos Estados Unidos com a Inglaterra, a caracterização dos locais que compõem os cenários da obra, os temas proeminentes, assim como aspetos dos dois *media* – o visual e o textual. A análise dos objetos põe esses pontos em relevo, observando como se conectam com as duas narrativas (cinematográfica e literária) de forma intrínseca e como a novelização permite desenvolver e aprofundar certos aspetos do filme.

Este estudo procura responder à questão mais colocada sobre a novelização: será uma forma de arte ou apenas um produto comercial? O estudo de caso permite demonstrar que, apesar de ser um produto comercial, encomendado, é possível criar algo artístico se o espaço para tal for permitido e se o/a autor/a tiver qualidade literária. Caso contrário, será mais difícil alcançá-lo.

Palavras-chave: *Crimson Peak*; intermedialidade; *transmedia-storytelling*; novelização; adaptação.

ABSTRACT

Crimson Peak: A Comparative Study of the Movie and its Novelization

Since cinema became the seventh art, it has had a very proximate relationship with literature, be it by inspiration or recreation. The most well-known process of this relationship is adaptation, in which a book often times popular and well-known is transformed into a movie. However, there is another process that, in most cases, goes unnoticed: the novelization. Even though it has gained a fast-increasing popularity in the entertainment world, this phenomenon has less visibility in comparison to adaptations. Its peculiarity resides in its opposite motion, from movie to book: in other words, from a movie soon to be premiered, it is decided, due to a variety of reasons, to be recreated in literary format. This phenomenon is not exactly new, however, since its beginning, it has been somewhat overlooked by academic studies, even undervalued.

This study aims to prove that novelization implies theoretical and practical aspects worthy of further investigation. For this to be possible, an example was analyzed – *Crimson Peak*, a movie by Guillermo del Toro (2015), written by del Toro and Mathew Robbins, and its official novelization, authored by Nancy Holder. First, it was necessary to introduce multiple theories and concepts related to cinema and literature, as a way to better understand this phenomenon in its relation, on a theoretical level, with adaptation, intermediality and transmedia storytelling. Then, I proceed to do a comparative analysis of the two objects, taking into account relevant aspects of the historical and cultural connections between the United States and England, a characterization of the spaces that belong to the setting of the narrative, prominent themes, as well as aspects of the two media – visual and textual. The analysis of the objects under study has all these elements in mind, observing how they connect with both narratives (filmic and literary) in an intrinsic way and how novelization develops and expands certain aspects of the film.

This study aims to answer the most crucial question about novelization: is it an art form or just a product of consumption? This case study allows me to demonstrate that, even though it is a commercial product, that is commissioned, it is possible to create something artistic if the space for it is allowed and if the writer has literary quality. Otherwise, it will be more difficult to achieve it.

Keywords: *Crimson Peak*, intermediality; transmedia-storytelling; novelization; adaptation.

ÍNDICE

Introdução.....	1
Capítulo I.....	4
1. Cinema e Literatura: uma relação intermedial.....	4
2. Adaptação e novelização: duas faces da mesma moeda?	8
3. Intermedialidade e <i>Transmedia Storytelling</i> : um olhar para as interligações entre <i>media</i>	20
Capítulo II	29
4. Revolução Industrial: um marco na história dos Estados Unidos.....	29
5. Buffalo: como uma pequena colónia se torna numa das principais cidades industriais da <i>Gilded Age</i>	32
6. Mitos que fundaram a cultura estado-unidense e as suas contradições	37
Capítulo III	39
7. <i>Crimson Peak</i> e a sua relação com o género gótico.....	39
8. Novelização de <i>Crimson Peak</i> : um produto comercial ou uma forma de expandir o mundo ficcional do filme?.....	58
Conclusão	76
Bibliografia.....	81
Anexo	84
Entrevista com Nancy Holder	85

Introdução

Novelização é um fenómeno que, ainda hoje, passa despercebido. Eu, pessoalmente, apenas o descobri há seis anos atrás. A verdade é que, mesmo em termos teóricos, não é um termo muito explorado. Esta dissertação tem como intuito demonstrar se, realmente, a novelização pode ser importante para abordar questões relacionadas com cinema e literatura. Tanto que irá ser analisada a relação entre os dois *media*, para compreender se este fenómeno é apenas um produto de consumo e, portanto, uma escrita mais desenvolvida do guião; ou se, por si mesmo, consegue ser um produto literário com autonomia e interesse.

Quando descobri a novelização, pareceu-me ser um tema interessante para estudar. Tanto que, desde o segundo ano da minha licenciatura que utilizei este tema para os meus trabalhos académicos. Vi potencial neste fenómeno e achei que seria uma mais-valia como tema de dissertação. Durante o mestrado, aliás, descobri que poucos são os artigos disponíveis e acessíveis sobre este assunto e, menos ainda, os que abordam a questão aprofundadamente. Ao observar esta falta de informação, percebi que seria vantajoso abrir um caminho para possíveis desenvolvimentos futuros. Propus-me, então, fazer um estudo sobre novelização e compreender o porquê de este fenómeno existir; se é algo novo ou, se não, como se tornou popular agora; se será uma forma de adaptação ou tem alguma relação com a mesma; e, finalmente, se pode encarar-se como um produto literário autónomo.

A seguir, faltava seleccionar os meus objetos. Sendo esta dissertação em Estudos Americanos, acabei por escolher trabalhar o filme *Crimson Peak*, realizado por Guillermo del Toro, e a sua novelização, escrita por Nancy Holder. A razão da minha escolha foi devido ao contexto cultural estado-unidense presente na narrativa, mas, também, o meu gosto pessoal pelo gótico. Sempre tive um fascínio por este género que, apesar de ser um interesse passivo, estava sempre presente de formas subtis, especialmente no entretenimento que eu consumia. No entanto, na minha licenciatura ocorreu a feliz coincidência de estudar, mais de perto, o gótico literário. Não só me ofereceu um novo gosto pela leitura, mas também me abriu as portas para um mundo, sempre presente, mas que nunca ponderei explorar em termos académicos. Ao mesmo tempo que a minha paixão pelo gótico crescia, recebi notícias – via uma rede social – que um dos meus atores preferidos, Tom Hiddleston, ia participar num filme de Guillermo del Toro, inspirado no género gótico. Claro que isso me incentivou duplamente a ver o filme e não me enganei quando pensei que ia adorá-lo. Mesmo passados meses, não me conseguia esquecer dele. Havia algo que me atraía sempre de volta ao filme. Cheguei mesmo a pesquisar entrevistas com o realizador e atores e penso que foi numa dessas ocasiões que descobri a novelização. Até

então, nunca tinha ouvido falar deste fenómeno e decidi descobrir do que se tratava. Quando percebi que era uma espécie de recontar do filme em formato literário, o meu interesse cresceu e decidi comprar o livro. Para mim, foi uma experiência tão boa que, desde então, fiquei fascinada com a relação peculiar que novelização tem com cinema e literatura. Apercebi-me de que era uma forma muito pouco conhecida e até amigos, colegas e professores ficavam incrédulos quando lhes falava deste fenómeno. Assim sendo, decidi que *Crimson Peak*, filme e novelização, seria um bom ponto de partida para a minha dissertação.

Esta dissertação está dividida em três capítulos. No primeiro, será abordada a moldura teórica que me pareceu adequada. Começo por apresentar uma introdução às relações entre cinema e literatura, especialmente através da adaptação – para explicar a sua proximidade, bem como, as suas diferenças, a tensão verificada entre ambos, a evolução dessa relação e a forma como os académicos questionam esta teoria. Em seguida, algumas questões de adaptação serão abordadas, pois poderão ter relação com novelização e irei contrapor com as teorias existentes sobre a última, expondo como ambas se têm definido e as problemáticas que têm suscitado. Por último, abordo dois conceitos que têm uma ligação complementar: intermedialidade – um dos conceitos mais recentes que aborda inter-relações entre *media* diferentes e que poderá ajudar a compreender a novelização; e *transmedia storytelling* – ato de contar várias histórias, em diferentes formatos de *media*, sobre um único mundo ficcional e o qual poderá relacionar-se, mais uma vez, com os objetos em estudo (filme e livro). Ao longo deste capítulo, tiro, também, proveito da entrevista que fiz por *e-mail* à escritora da novelização de *Crimson Peak*, Nancy Holder, que traz uma perspetiva direta ao processo de criação deste fenómeno (disponível em anexo).

No segundo capítulo, por outro lado, exploro aspetos que me pareceram adequados do contexto histórico e cultural dos Estados Unidos e, também, da sua relação com Inglaterra, contextualizando especialmente o contraste representado no enredo de *Crimson Peak* entre os dois espaços – Buffalo e Cumberland. Exponho um pouco da história por detrás da cidade de Buffalo e como está ligada a uma das épocas mais importantes dos Estados Unidos – a *Gilded Age* –, época essa cuja apresentação será desenvolvida também, pois muitas das temáticas dos objetos em estudo relacionam-se com a mesma – revolução industrial, *self-made man*, a ideia do progresso, a situação das mulheres e a literatura produzida nesse período.

O terceiro capítulo dedica-se a uma análise comparativa do filme e da novelização. Como introdução, serão partilhados detalhes sobre o realizador Guillermo del Toro e a sua paixão pelo género gótico. Este género mereceu-me alguma reflexão, especificando as características do gótico americano, já que tem uma relação intrínseca com a cultura estado-

unidense e o enredo de *Crimson Peak*. Vários textos literários deste género estão presentes nos objetos em estudo por referências intertextuais ou diretas. E, por fim, as personagens principais serão estudadas pelas suas características e como essas estão, mais uma vez, conectadas com a cultura estado-unidense durante a *Gilded Age*.

Na análise da novelização, em contrapartida, serão observados detalhes que apenas se presentificam no livro. Primeiramente, o contraste descrito entre os espaços, – Buffalo e Cumberland –, da mesma maneira que a casa dos Cushing e dos Sharpe trazem novas incidências ao enredo. De seguida, será observada a linha temporal e o seu tratamento narrativo, analisando como a novelização adiciona detalhes ao *flashback* da infância de Edith e, com isso, novos detalhes a estudar sobre a cultura estado-unidense, além de nos oferecer uma caracterização mais profunda da personagem. Juntamente será exposto o segundo *flashback* – que é somente referido no livro – para descobrir uma informação mais extensiva sobre a família Sharpe, as nuances do passado dos dois irmãos e as consequências psicológicas no carácter de ambos. O narrador e a perspetiva utilizada serão outro ponto a realçar, pois na novelização, a casa ganha uma nova dimensão e a sua própria voz, conseguindo interferir diretamente no enredo e influenciar as personagens, acrescentando outras implicações. Por fim, as personagens serão analisadas para estudar as diferentes dimensões que a novelização aprofunda.

Para finalizar esta dissertação, irei refletir sobre todo o conhecimento que adquiri e tirar as minhas próprias conclusões sobre novelização, possibilitando, assim, o que espero ser uma ponte para estudos deste fenómeno com maior rigor e dimensão do que aqueles que estão acessíveis atualmente.

Capítulo I

1. Cinema e Literatura: uma relação intermedial

Antes de me focar nos aspetos próprios da novelização, é importante observar todo o contexto que se revela por detrás para uma melhor compreensão do fenómeno. Começando pelo mais essencial e perceptível neste estudo, nomeadamente, a relação entre cinema e literatura. Já é sabido que desde os primórdios do cinema, a literatura foi uma fonte importante de inspiração. Ora, com esta aproximação constante, era de esperar que, com o tempo, se desenvolvesse uma teoria que confrontasse os dois campos. Efetivamente era muito frequente encontrar a problemática de hierarquização entre os mesmos, já que a literatura era um campo já bem enraizado na sociedade quando o cinema começou a crescer e a consciencializar-se do seu potencial artístico. Assim, o cinema, enquanto se legitimava como uma arte, era alvo de comparação com a literatura, no sentido de uma rivalidade – especialmente quando se tratava de adaptações cinematográficas –, pois a literatura era frequentemente considerada como a arte mais elevada das duas. Este argumento, apesar de ser já desconsiderado nos estudos de adaptação, continua a ser um problema para a novelização, pois esta é, também, alvo de hierarquização quanto ao cinema e literatura. A novelização tem quase a mesma idade que o próprio cinema, por isso existe uma necessidade de a novelização se legitimar no mundo das artes, neste caso, não por ser um fenómeno novo, mas pelo seu atual crescimento e popularidade no mundo do entretenimento. A sua ‘nova’ visibilidade permitiu uma maior consciência da sua existência, havendo um gradual (mas constante) interesse pela mesma, no entanto, ao ser identificada como um produto comercial, a sua qualidade artística é questionada.¹ Portanto, para que este ponto seja mais claro, é preciso olhar primeiro para os dois campos – cinema e literatura, – com o intuito de perceber qual é a sua relação.

Em primeiro lugar, é necessário observar como é que estas duas artes operam: num capítulo do seu livro, *A definição da arte*, Umberto Eco expõe, antes de tudo, o argumento de Chiarini, que “insiste na diferença substancial entre uma arte que se serve de palavras-conceitos e uma arte que se serve de imagens” (p. 197). Assim sendo, Eco argumenta que, na literatura, há um estímulo através de um signo linguístico que evocará, pela palavra, uma série de imagens que poderão causar emoção ao recetor. No caso do cinema, acontece de forma contrária: o primeiro estímulo “é fornecido pelo dado ainda não-racionalizado”, recebido pela emoção produzida pela imagem (*ibid*, p. 198). Portanto, neste último caso, a primeira reação não é

¹ Isto será explicado em maior detalhe no subcapítulo que expõe teoria de adaptação e novelização.

intuitiva, é fisiológica, pois precede “o acordo da inteligência [e o] da fantasia” (Eco, p. 198). Eco menciona, também, que o/a leitor/a recebe estímulos de forma individual e privada através da página escrita, enquanto o/a espectador/a consome a obra num “ambiente social com características precisas” (p. 198). No entanto, com a venda em massa de VHSs, DVDs e, mais recentemente, acesso a serviços *online*, o ‘ambiente social’ da experiência cinematográfica está-se a reduzir. Torna-se cada vez mais frequentemente numa experiência individual e privada. Portanto, a relação que o/a espectador/a tem com o cinema está a mudar.

Por outro lado – e é aqui que nos deparamos com a parte curiosa –, Eco demonstra como um *medium* totalmente diferente – tanto novo como antigo – pode criar uma espécie de mutação nas outras artes. As suas características únicas permitem uma nova perspetiva, um reinventar que mantém os *media* vivos e dinâmicos. Isto pode-se verificar na temporalidade da ação que o cinema introduziu: permitiu uma nova forma de entender a sucessão de uma narrativa. A literatura, por seu lado, absorveu e tentou “transpor os artificios [do cinema] para o plano literário” (Eco, p. 201). Havendo, portanto, a existência de um tipo de romance que só pode ser possível numa época em que o cinema já está presente: “[a]tingiu a sua qualidade narrativa especial (...) ao admitir homologias de estrutura com o filme” (*ibid*, p. 201). Contudo, o cinema também se aproveitou intensamente do *flashback* – técnica que foi utilizada anteriormente pela literatura. Ou seja, há um aprender mútuo entre as artes: quando o cinema apareceu como um novo *medium*, tirou proveito de características de artes já existentes para se aprimorar e encontrar a sua própria linguagem. Por sua vez, na literatura, o/a escritor/a aprendeu a trazer inovações do cinema para o seu *medium*, absorvendo aspetos encontrados só no ecrã.

Estes aspetos de que Eco fala relacionam-se com o conceito de remediação – em poucas palavras, o que sucede quando um *medium* está exposto a outro múltiplas vezes e é, inevitavelmente, influenciado por ele. Assim, apreende novas formas artísticas que são, depois, transportadas para o seu plano de ação. O importante em tudo isto é que a remediação está de comum acordo com a intermedialidade,² que tem o intuito de estudar a interação entre diferentes *media* e é pela remediação que se consegue compreender essas interações. Este dinamismo entre campos, aliás, é cada vez mais visível. O conceito de *transmedia storytelling* identifica, exatamente, esta interação quando se partilha para com o público um mundo ficcional através de vários *media*. É uma interação hoje tão procurada e presente no mundo do entretenimento que agora é impossível ignorar este fenómeno. Os *media* que se relacionam e misturam, criam algo novo e inovador.

² Será definido com detalhe no subcapítulo focado na intermedialidade e *transmedia storytelling*.

A novelização – o enredo de um filme transposto para a literatura – em conjunto com o filme poderão inserir-se em *transmedia storytelling*, pois baseiam-se num mesmo mundo ficcional. No entanto, na teoria de novelização, há quem argumente que a novelização é uma anti-remediação, pois não influencia o *medium* que transforma – o cinema. Assim sendo, este e outros pontos da teoria da novelização serão estudados com mais detalhe no subcapítulo a seguir.

Juan Hernández Les, em *Cinema e literatura: a metáfora visual*, analisa aspetos sobre o guião. O autor indica que o guião tem uma relação “frágil e ambígua” com literatura, já que o guião é um texto, apesar de o ser mais no sentido de “comentar, sugerir e antecipar imagens”, pois o guião “não pertence ao âmbito da fala, mas do pensamento. É o filme pensado” (p. 95). Hernández Les apresenta esta ideia com mais pormenor, partindo do argumento de Manuel Gutiérrez Aragón:

(...) no guião já está implícito o filme, então teríamos de concluir que um guião é a ordenação de um determinado conceito de encenação. Os anglo-saxónicos e franceses definem muito bem o guião quando falam de ‘*screenplay*’ ou de ‘*scénario*’. Com estes dois termos, situamo-nos mais perto do filme do que com a abstração surrealista da nossa língua a que chamamos guião (apud, Hernández Les, p. 36).

Ou seja, um guião precisa, também, de um/a realizador/a que tenha a capacidade de ler esse texto. Portanto, é dependente de uma pessoa exterior, neste caso o/a realizador/a, que seja perito/a em o transformar no produto final, o filme, para que aquele faça sentido; o guião sozinho, como um texto, não se sustém (Hernández Les, p. 35). Outro ponto relevante quanto aos guiões é o facto de os diálogos não se sobreporem aos do filme. Aliás, Hernández Les afirma que guionistas que produzem diálogos mais importantes do que o filme em si, “não são bons guionistas” e, portanto, “num filme americano dificilmente uma fala terá mais do que uma linha (...). O que significa que o cinema já faz a sua própria adaptação visual quando recorre à literatura” (p. 46). Hernández Les conclui, então, que não existe um conflito entre filme e o seu guião, pois não existe nenhuma “vicissitude literária” (p. 100), pelo contrário, o guião não é literatura, pois este modifica-se antes, durante e depois do filme, coisa que não acontece na literatura (p. 106).

É importante confrontar esta questão com novelização, pois o guião é um elemento muito importante nesta discussão. Muitas das vezes, o fenómeno da novelização é desvalorizado e identificado como uma cópia próxima do guião sem características artísticas. No entanto, observando os parágrafos anteriores, o guião não é propriamente literatura e, para

tirar proveito dele, é necessário saber interpretá-lo minimamente para poder retirar dele os elementos que se irão apresentar no filme. Para tal, um/a escritor/a de novelização não tem apenas acesso ao guião, ou, pelo menos atualmente, já não é só isso. Utilizando a entrevista de Nancy Holder (em anexo), verifica-se que, antes de começar o processo de escrita, Holder teve acesso a uma vasta informação sobre a narrativa cinematográfica em questão: claramente por via do guião disponibilizado, mas também por via das imagens – clips do filme, fotos, etc – ou através do diálogo com os próprios produtores. A partir daí é que o/a escritor/a prepara a novelização, tal como um/a realizador/a prepara um filme através do guião. Isto dá a entender que o processo criativo de novelização é muito mais complexo do que simplesmente uma cópia mais desenvolvida de um guião.

Por fim, Hernández Lez partilha que o cinema e literatura têm um elemento comum, que é a narrativa. Ou seja, ambos estão destinados a contar histórias. Ainda assim, o cinema afasta-se da narrativa literária (Hernández Les, p. 67). Em termos de narrador, no romance é possível ter a primeira pessoa, mas no cinema é impossível, não existe; mesmo que haja um ‘eu’, é sempre, na verdade, um ‘ele’. As formas de expressão no romance são, portanto, mais diretas e próximas e, no cinema, mais indiretas e afastadas do recetor (*ibid*, p. 79).

É neste ponto que se compreende melhor como a novelização provém de um filme, pois absorve essa característica – na sua maioria, a narração também é em terceira pessoa. No caso de *Crimson Peak*, apesar de se focar na perspetiva de Edith e nos seus pensamentos, a novelização partilha outras perspetivas, de uma forma que é semelhante ao que acontece no filme. A novelização, sendo uma hibridização das duas artes, pega em características de ambas – por exemplo, vai buscar à literatura a intertextualidade (como em *Crimson Peak*, aos romances góticos, ao utilizar arquétipos semelhantes) e ao cinema, os visuais (como em *Crimson Peak*, que pega na estética apresentada no filme para descrever a mansão Sharpe). Mas mantém-se, então, a questão: será um ato de remediação ou não? Esta e outras questões serão respondidas mais à frente no subcapítulo sobre intermedialidade e *transmedia storytelling*.

Concluindo, é possível observar como a proximidade entre cinema e literatura não é tanto uma rivalidade entre campos artísticos, mas uma questão de influência mútua que aparenta estar na própria natureza dos *media*. A novelização insere-se aqui como prova dessa ligação entre as duas artes, sendo um fenómeno híbrido. Mas existem ainda outros pontos a ter em consideração que, na secção seguinte, abordarei.

2. Adaptação e novelização: duas faces da mesma moeda?

Com estes aspetos da relação entre cinema e literatura em mente, é possível estudar a novelização com mais detalhe. No entanto, devido à falta de uma teoria consolidada sobre este fenómeno, somos obrigados a olhar para outros campos, em busca de uma maior compreensão deste processo. Neste caso, a adaptação foi a melhor escolha, pois possui características ou envolve problemáticas que ora se assemelham, ora põem em causa o que já existe dentro do estudo da novelização. Tanto que uma das questões mais frequentemente apontada, sobre a última, é se esta se identifica como uma forma de adaptação ou anti-adaptação.

Para começar, a adaptação é um processo normalmente conhecido por adaptar um livro – normalmente popular – a um filme. Difícil será dizer que uma pessoa, hoje em dia, não tenha visto, pelo menos, uma adaptação na sua vida. Porém, em *A Theory of Adaptation*, Linda Hutcheon argumenta que este processo não se fixa apenas nestes dois *media*; é algo que ocorre há já imenso tempo entre outros campos das artes – às vezes até mesmo dentro do mesmo *medium*. Hutcheon exemplifica isto com Shakespeare, que transferiu textos para o teatro, atraindo um público diferente que, antes, não teria acesso a essas narrativas (p. 2).

Porém, mesmo tendo uma presença constante na cultura, o processo de adaptação continuou a ser fortemente criticado – especialmente o da literatura para o cinema, pois em outras artes mais conceituadas como ópera e balé, aparentava ser mais aceitável (Hutcheon, p. 3). Isto porque, ao mesmo tempo que as adaptações estavam a criar o seu espaço na cultura, o cinema ainda estava a tentar legitimar-se como sétima arte.³ Portanto, as críticas à volta da hierarquia e da fidelidade feitas à adaptação são fundamentadas por essa razão. Hutcheon expõe como a persistência em manter a hierarquização da literatura em relação ao cinema – identificando o texto adaptado como o ‘original’ e a adaptação como ‘cópia’ inferior – e a exigência de fidelidade – uma expectativa impossível de alcançar – inevitavelmente levavam ao desprezo pela adaptação. Uma situação irónica quando contraposta à novelização: por um lado, a adaptação é criticada por não seguir estes critérios, por outro, a novelização é criticada por seguir fielmente o guião do filme, o que, portanto, a torna pouco original.

Para que estas críticas habituais sejam evitadas, Hutcheon apresenta uma perspetiva criativa do processo de adaptação. Afirma que o mesmo utiliza ferramentas dos contadores de histórias – seleccionando partes de uma narrativa, simplificando-as e/ou desenvolvendo outras,

³ O facto de se identificar como tal (sétima) já indica a necessidade que teve de lutar pelo estatuto em comparação com outras artes já legitimadas – literatura, teatro, etc.

adicionando novo conteúdo como críticas ou homenagens ao texto original, etc. (Hutcheon, p. 3). Ou seja, a adaptação não passa de uma modernização do desejo humano de recontar histórias, sendo apenas um fenómeno mais recente em comparação com a tradição oral e a literatura. Isto se poderá trazer para a novelização, pois também ela entra na mesma categoria – o interesse pelo público em experienciar uma narrativa durante mais tempo e de forma repetida, o que também permite à novelização de se manter viva.

Então, as críticas à adaptação podem ser questionadas: se a adaptação é inferior, porque continua este fenómeno a estar tão presente na atualidade? A razão mais evidente é o fácil acesso aos *media* visuais e o facto de o público, também, os procurar mais – tanto que foi por essa mesma razão que o cinema foi alvo de preconceito e hierarquização: pela sua associação à cultura de massas. Mas Hutcheon argumenta que a popularidade deste processo provém, igualmente, do prazer, conforto e surpresa proveniente de um recontar. Portanto, ao manter a temática e a narrativa, enquanto o enredo pode variar, a adaptação não reproduz simplesmente um texto fonte.

Esta característica também se poderá aplicar à novelização: apesar das críticas quanto à sua proximidade narrativa com o filme, pode ter algo a adicionar ao texto original. Pode fortalecer a história que o curto espaço de tempo de um filme não permite desenvolver e isso desperta, assim, um novo interesse no/a consumidor/a, apesar de este/a já conhecer a narrativa – quer por ter lido primeiro a novelização antes do filme ou vice-versa. Esta oportunidade de recontar uma história específica é uma das razões pela qual este processo continua a crescer no mundo do entretenimento.

Regressando, de novo, à adaptação, para além da sua característica cativante de recontar, também implica uma proposta comercial, pois é uma forma segura de ganhar lucro e atrair público. Mas o próprio público está interessado; tanto aqueles que já conhecem a fonte original, como aqueles que ainda não – e ainda há a possibilidade de os incentivar a consumir o texto fonte. Ou seja, o facto de ser um produto comercial não significa apenas que trará lucro. O público também tem de querer consumi-lo. Contrapondo com a novelização, também se observa um comportamento semelhante. Por ser um produto igualmente de massas, é criticado ou visto como tendo falta de qualidade. No entanto, em *Crimson Peak: The Official Novelization*, não é bem esse o caso. Partilhando a minha experiência pessoal, quando li esta novelização, ganhei uma perspetiva bem diferente da narrativa, tanto que voltei a ver o filme e vice-versa múltiplas vezes. De tal forma, que comecei a aperceber-me de detalhes em que antes não tinha reparado em ambos os objetos, encontrando relações intertextuais com obras góticas

e até mesmo outros filmes,⁴ ou, então, detalhes relacionados com a própria narrativa, sobre as personagens e sobre a história e cultura americana. No geral, consumir estes dois objetos permitiu-me sair com uma consciência mais profunda de tópicos que não conhecia antes – como mencionado atrás. Portanto, a perspetiva de Hutcheon perante a necessidade de interesse público para haver lucro de um produto comercial consegue-se transpor para a novelização. Tal como a adaptação, também ela pode ir para além do lucro. É preciso haver um interesse constante dos seus consumidores para que se continue a produzir novelizações. Ou seja, mesmo sendo para consumo em massa, estas precisam de ter algum tipo de criatividade para sobreviver. Tanto que podem dar perspetivas novas sobre o mundo real ou até mesmo sobre a atualidade.⁵

Partindo para outro ponto, Hutcheon explica que o processo da adaptação é constantemente assombrado pelo texto que foi adaptado: quem conhece a fonte original, não consegue distanciar-se da mesma enquanto experiencia a adaptação. No entanto, realça Hutcheon, apesar de ter uma relação próxima com a sua fonte, também consegue ter a sua autonomia. Ao possuir esta dupla face – de depender da fonte, mas com autonomia – Hutcheon rejeita a proximidade e fidelidade como um critério. Isso significaria que a adaptação seria apenas uma reprodução do texto fonte sem qualquer tipo de criatividade. Porém, demonstra que é bem o contrário: a adaptação adiciona a sua própria singularidade e Hutcheon partilha algumas outras razões possíveis para se continuar a adaptar: o desejo de consumir uma versão visual do original, por exemplo; de separar-se de algum aspeto da narrativa; de questioná-lo ou homenageá-lo, etc. (p.7). No caso da novelização, também se poderão aplicar estes aspetos: apesar de existir uma proximidade entre esta e o guião, há um aprofundamento da história. Ou seja, críticas de que este processo apenas copia a narrativa cinematográfica estão erradas, pois ela traz novidade ao/à leitor/a. E, apesar de ter uma grande limitação quanto à autonomia e criatividade, ainda é possível encontrá-las, se permitidas pela produção do filme.

Voltando às conclusões de Hutcheon, esta tenta trazer uma nova definição de adaptação, explicando que, dentro do próprio termo, existem duas vertentes diferentes: o seu significado como produto e como processo (p. 8). Como produto, Hutcheon compara a adaptação com uma tradução, pois não existe uma obra adaptada de forma literal (sendo um espelho do original). Uma transposição quer para outro *medium* ou dentro do mesmo requer mudança. Ou seja, sempre haverá perdas e ganhos neste processo. ‘Tradução’ é um ato de comunicação, tanto intercultural quanto inter-temporal e, de acordo com Hutcheon, a adaptação tem uma definição

⁴ No entanto, devido ao pouco conhecimento cinematográfico, não me é possível identificar tão bem estes aspetos.

⁵ Isto se poderá observar no Capítulo II e III desta dissertação.

próxima: é uma forma de transcodificação, semelhante à tradução, que recodifica um texto num novo conjunto de convenções e signos (Hutcheon, p. 16).

Como processo (de criação), por outro lado, os adaptadores são, primeiramente, intérpretes de um texto antes de serem criadores e, por isso, as adaptações dão sempre uma visão diferente de uma mesma fonte. É um processo duplo de interpretação e criação de algo novo. Portanto, o/a adaptador/a partilha o seu ponto de vista de uma história. Assim, Hutcheon prova que a adaptação é um processo criativo como qualquer outro – apropria-se da fonte, mas não a copia (p. 18). Ou seja, pode-se observar, de novo, que aqui se encontra uma remediação. Como um processo artístico, Hutcheon comprova que uma hibridização de *media* – neste caso, o cinema e literatura – pode pegar em algo não originário do seu, mas de outro *medium*, apropriar-se de algumas características deste e transpô-lo para o seu próprio *medium*. Porém, se assim se identifica adaptação, penso que o mesmo se poderá dizer da novelização. Claro que a sua hibridização é totalmente diferente da adaptação, mas passa por um procedimento semelhante.

Como processo (de receção), Hutcheon identifica a adaptação como uma forma de intertextualidade: quando um certo público está consciente de um filme como adaptação, este processo é estimulado. Experimenta-se o que Hutcheon exemplifica como uma espécie de palimpsesto, pois ativam-se memórias de outras obras através da repetição com variação presente neste fenómeno e é esse mesmo facto que atrai a atenção do público (p. 8). Isto ajuda a entender a novelização como processo também. Como mencionado anteriormente, apesar de haver conhecimento da narrativa através do filme, o público continua a ter prazer no recontar. Eu, por exemplo, enquanto li a novelização, tive sempre em mente o que já tinha visto no filme e encaixava essas memórias na informação introduzida pelo livro. Houve certos aspetos da narrativa que começaram a fazer mais sentido, ganhei mais empatia com as personagens e, graças a isso, o meu interesse por elas também aumentou. Ao todo, percebi o quão complexa esta narrativa era, o que me fez apreciar ainda mais *Crimson Peak*. Por outro lado, graças à experiência positiva com a novelização e à sua relação intertextual com a literatura gótica – que eu própria consegui identificar ou que apreendi das entrevistas com del Toro – inspirou-me a ler essas obras a que alude. Portanto, como na adaptação, na novelização também existe uma repetição com variação que atrai público.

Com isto em mente, algumas questões se levantam quanto à novelização. A primeira pergunta é se este processo pode ser considerado uma adaptação. De facto, tem características comuns, como Hutcheon as define: é um processo de transposição que transforma um texto cinematográfico num texto literário, que é um recontar de uma história, mas num *medium* diferente. Para além de que o fenómeno da novelização é igualmente criticado pela sua

característica como texto secundário, ao ser julgado como inferior ao original, o filme. Isto já demonstra uma ironia nos critérios segundo os quais estes produtos ‘secundários’ são avaliados. A adaptação, enquanto não se autonomizou, foi categorizada como inferior pela sua falta de fidelidade e sendo uma ‘cópia’ de um texto literário que era visto como superior. No entanto, olhando para a novelização, levanta uma problemática inteiramente oposta. É categorizada como inferior, não por ser infiel, mas por ser exatamente fiel ao texto original. E aqui se confirma, mais uma vez, a utilização questionável de um critério contra o qual Hutcheon advertiu, de fidelidade e hierarquia para avaliar um processo – neste caso, a novelização – ainda por legitimar. Para além de que, adicionando a sua conotação comercial, é ainda mais facilmente descartada e desvalorizada, sem grande aprofundamento dos estudos que a referem. Tem sido apenas comparada com artes já legitimadas, sem análise de outros temas específicos deste processo e que poderão ter um potencial inovador.

Por outro lado, como Hutcheon bem diz no seu texto, o/a adaptador/a reinterpreta o texto original e recria aquilo que deseja apresentar ao público. Na novelização, porém, o/a escritor/a não costuma ter essa liberdade, já que é contratado/a especificamente para esse trabalho, no intuito de promover o filme em outros *media* e atrair um maior número de consumidores. Isto impede uma reinterpretação mais distanciada, a não ser que o estúdio que contratou o desejo e proporcione.

Então, qual deverá ser o critério adequado para avaliar este fenómeno? Não passa despercebido que a novelização está numa situação bem semelhante à da adaptação. Não porque sejam iguais no formato, mas sim na sua natureza – ambas são produtos de consumo de massas, cuja qualidade poderá ser questionável se apenas forem criadas com intuítos comerciais. Porém, Hutcheon foi capaz de provar que na adaptação pode existir algo para além disso, pois é também um processo criativo. O mesmo se pode aplicar à novelização. Nota-se neste processo uma necessidade de ganhar autonomia, tal como na adaptação. Por ser um objeto mais recente – no sentido de ter ganho novo interesse e procura – que está implicado no mercado e na cultura de massas, tem dificuldades ainda em se legitimar, mas olhando para os meus objetos em estudo, *Crimson Peak*, é possível identificar um processo criativo na novelização de Nancy Holder. Eu própria, como leitora e espectadora, gostei de ter acesso a este diálogo que se estabeleceu entre os dois *media*, que me permitiu ver o enredo de uma forma diferente. Portanto, há uma necessidade de apresentar uma nova perspetiva deste fenómeno. Tal como na adaptação, penso que existe potencial digno de estudo académico.

Em alternativa, no ensaio, *Adaptation and Intertextuality, or What isn't an Adaptation and What Does it Matter?*, Thomas Leitch confronta os argumentos de Linda Hutcheon e da teoria

da adaptação em geral, sugerindo algumas soluções para os problemas mais cruciais que o debate suscita. Primeiro, Hutcheon identifica a adaptação como um subgrupo da intertextualidade – é um intertexto, no entanto, não é qualquer intertexto que é uma adaptação, – mas Leitch sugere que a adaptação deve de ser identificada como exclusivamente cinematográfica, ou seja, filmes baseados em romances, óperas, balés, peças de teatro, contos, etc. (p. 89). Portanto, essas adaptações são avaliadas como sendo intermediais, envolvendo a transferência de elementos narrativos de um *medium* para outro, em vez de focar, apenas, a interação específica entre cinema e literatura, em que a literatura é vista como a fonte única das adaptações. Leitch evita, assim, um foco binário, – ou seja, permite espaço para estudar outras adaptações (cinematográficas) que são baseadas em outros *media* sem ser literatura (p. 91).

Leitch exemplifica o seu argumento com a distinção que a *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* faz entre filmes que recebem um Óscar de ‘melhor guião original’ e aqueles que recebem de ‘melhor guião baseado num material de outro *medium*’. Consegue, assim, antecipar o conceito de intermedialidade, ao rejeitar especificar o outro *medium* em que o filme se baseia. Para este modelo intermedial, Leitch apresenta duas vantagens: a sua linguagem é neutra e oferece mais liberdade – não há espaço para julgamentos – e a sua abordagem proveniente dos estudos culturais desconsidera questões de hierarquização. Este modelo intermedial seria ‘hospitaleiro’ para os *media* negligenciados pela concentração no livro-filme, como a narrativa oral, rádio, televisão e *hypermedia* (Leitch, p. 91). Com isto, a intermedialidade seria um bom aliado para os estudos de adaptação e poderia promover a centralidade dos mesmos no ensino sobre os *media*. (*ibid*, p. 91-92) Este conceito pode ser, também, vantajoso para a novelização, pois a intermedialidade dá espaço para estudar as hibridizações de *media*. Assim, retira a hierarquização avaliativa de fonte versus recontar, eliminando preconceitos e adicionando novas problemáticas aos estudos académicos.

Para terminar, Leitch afirma que questionar o que é ou não adaptação indefinidamente só irá impor novas restrições disciplinares, quando o campo pudesse talvez prosperar se se permitisse que várias ideias fossem expostas (p. 103). Este é um ponto bastante importante para a minha dissertação, pois demonstra como, nos estudos académicos, o importante não é tanto identificar se esse *medium* é inferior ou não, mas sim estudar as suas características, procurando as suas problemáticas e singularidades, o que enriquece o conhecimento geral no campo das artes.

Através da leitura destes estudos sobre adaptação, foi possível confrontar problemáticas que a própria adaptação sofreu nos seus primórdios e observar as semelhanças com a perspetiva académica atual quanto à novelização. Felizmente, a problemática de hierarquização já não é

tão presente dentro da teoria de novelização, pois começa a haver um interesse em compreender as suas características, no entanto, ainda é um estudo pouco visível. Por outro lado, estes ensaios serviram para demonstrar que a novelização, como qualquer outro fenómeno, deve ser analisado, não o comparando em termos de superioridade ou inferioridade com outros *media* já legitimados, mas em contrapartida, para compreender quais são as suas diferenças e semelhanças (quanto a outros *media*), numa tentativa de estudar como este fenómeno se comporta.

Depois de observar estes aspetos sobre adaptação que, por um ou outro lado, se relacionam com novelização, posso, finalmente, expor a teoria sobre a última. Na introdução do livro *Novelization: From Film to Novel*, Jan Baetens identifica novelização como uma espécie de ‘tradução’ de obras cinematográficas (originais ou não) para formato literário. É um fenómeno pouco conhecido dentro da literatura e nunca foi reconhecido o seu mérito pela sua diversidade e popularidade. Para Baetens, estudar novelização significa desvendar uma área reprimida de literatura, mas também observar, com uma nova perspetiva, produções culturais como esta.

Novelização é um produto que facilmente se encontra em qualquer cultura em que o cinema está bem presente. Por isso, os Estados Unidos, um país tão imerso em cinema, é onde se consegue encontrar, facilmente, a maioria destes livros. No entanto, muitos – quer académicos, quer críticos – ignoram a novelização devido à sua relação intrínseca com estratégias de marketing, em que se contrata um/a escritor/a para transpor um filme para um texto literário já previamente planeado. Baetens também menciona, na sua introdução, o facto de que, na publicação deste tipo de livro, ou o/a escritor/a é creditado/a por um pseudónimo ou por nenhum nome em absoluto – sendo contratado/a como escritor/a fantasma –, pois há ainda um estigma associado a este tipo de trabalho. Porém, isto já não é bem a realidade hoje em dia: não sendo possível dizer que mundialmente é um trabalho igualmente aceite, pelo menos, nos Estados Unidos, a novelização tem recebido uma grande aceitação. Escritores contratados são creditados no livro e muitos já são conhecidos exatamente por seguirem essa profissão – um bom exemplo é a própria Nancy Holder, escritora da novelização de *Crimson Peak*, que é conhecida pelos seus trabalhos deste tipo.

Ainda assim, continua a ser uma contratação, o que significa que os escritores continuam a não possuir completa autonomia, nem liberdade, para decidir o que escrever, estão dependentes do que os contratadores desejam. A novelização, ao ser vista como um produto proveniente de uma indústria de massas, é considerada como uma literatura inferior, dando a ideia de que o/a leitor/a e, em especial, o/a escritor/a, fica só a perder com este fenómeno.

Apesar destas constantes rejeições, porém, a novelização manteve-se viva e, hoje em dia, já não é uma surpresa que um filme tenha uma novelização – especialmente quando se trata de grandes *franchises*, como *Marvel*, *DC*, *Star Wars*, etc.

Como Baetens assinala, na sua introdução, em filmes de grande orçamento, a criação de novelizações é praticamente inevitável, explicando que a nova visibilidade que este fenómeno ganhou está interligado à grande metamorfose – em termos de produção e marketing – que o cinema tem atravessado. Ou seja, produzindo e vendendo produtos em diversos formatos de *media* – como é o caso de trailers lançados online, venda de DVDs do filme, CDs de banda sonora, videojogos, roupa e, claro, novelizações. Por outro lado, Baetens também aponta para outro fator desta visibilidade: a existência de sites online de venda como *Ebay* e *Amazon*, que permitem prolongar ainda mais a vida destes livros. Graças a isto, a novelização ganhou uma nova vida e propósito, pois demonstra a crescente curiosidade e apreciação dos consumidores pelo fenómeno. No entanto, devido à falta de um estudo sério da novelização, Baetens adverte que há o risco de a mesma ser observada através de estereótipos. Ou seja, ser considerada como uma compra impulsiva e pouco criteriosa; uma espécie de sublitteratura, produzida por não-escritores (escritores fantasmas) para não-leitores (pessoas que consomem outro tipo de *medium* que não livro), num contexto comercial e não-literário.

Estes estereótipos são desconstruídos por Baetens ao realçar que estúdios multinacionais têm tido um forte crescimento e desejo de criar *spin-offs* como estratégia de marketing. Estes produtos fazem parte integrante da publicidade do filme e não tanto algo que decorre do sucesso do mesmo; nesta lógica, por que é que novelização não está integrada nesta categoria? Já que, antes da realização do filme, a novelização já é planeada e o/a escritor/a contratado/a, de forma a que o livro esteja publicado antes da estreia dos filmes. Tanto que, Baetens realça, a vida útil das novelizações tem semelhanças à de um filme bem-sucedido: mal o interesse pelo livro baixa, este é vendido em saldos e poderá ter uma segunda vida como a dos DVDs, apesar de ser uma vida mais modesta, em comparação. Estes estereótipos também ignoram parte da história deste fenómeno, ao darem a entender que é um produto novo e que demonstra o declínio de editoras. Isto negligencia uma longa tradição e os vários tipos de novelização, reduzindo-os a meros produtos comerciais em vez de os considerar como produtos criativos.

Mesmo nos objetos em estudo na minha dissertação, observa-se que a escritora Nancy Holder é creditada pela sua autoria e até segue uma carreira especializada em novelizações. Quanto aos leitores, apesar de este fenómeno ter o intuito de convencer consumidores a experimentarem um *medium* que não costumam consumir (o produto literário), também existe um público leitor especialmente interessado nas novelizações. Na minha própria experiência,

não foi uma compra impulsiva ou simplesmente por conhecer o filme – pelo menos, não foi a única razão. Para mim, o interesse estava na forma como iriam abordar o enredo em formato literário, já que permite um maior desenvolvimento do mundo ficcional e das personagens. Eu sendo, também, uma apreciadora de literatura gótica, tinha entusiasmo e curiosidade em ver a estética e temáticas do filme a serem exploradas dentro de uma narrativa textual, pois o filme, por limitações de tempo, simplesmente não consegue explorar estes aspetos.

Um fator sobre novelização a ter em mente é o de ser impossível escrever este tipo de livro fora da contratação, devido aos direitos autorais pertencentes aos estúdios. Isto é, a novelização não permite um tipo de escrita mais pessoal e autónoma, portanto, quem deseja escrever novelizações tem de aceitar estas limitações. Em relação a isto, Baetens observa que, nos Estados Unidos, estas restrições são bem mais aceites do que na Europa – aqui, pelo contrário, ainda permanece o estigma, pois escritores contratados para estes trabalhos continuam a utilizar pseudónimos. Além disso, também não significa que nos Estados Unidos a novelização é mais bem aceite.

Baetens conclui que, graças à rejeição de originalidade e linearidade quanto ao texto fonte e texto alvo, a novelização conseguiu ser finalmente reconhecida. Para o estudo desta, Baetens sugere que é preciso, em futuras análises, focar a interação entre vários textos (quer visuais ou literários) e contextos (editoras, estúdios) para que seja possível uma maior compreensão deste fenómeno. A novelização, aliás, beneficia da teoria de intermedialidade que se define como a justaposição de várias obras artísticas e *media*, demonstrando que novelização é um fenómeno bem mais complexo do que se pensa. Este aspeto será apresentado no subcapítulo a seguir.

Olhando para outros pontos da teoria sobre novelização, no ensaio “Novelization: a Contaminated Genre”, Baetens desenvolve mais a análise deste fenómeno, identificando-o como, a um tempo, inovador e ‘monstruoso’, pois a novelização traz o textual de volta para primeiro plano sem que este inferiorize o visual. Com isto, se novelização fosse olhada com mais seriedade poderia ser observada como uma forma de dar o espaço perdido do textual em relação ao visual. Por outro lado, novelização é vista, por alguns académicos, como um tipo de adaptação. Porém, Baetens argumenta ter em falta duas características: a ausência de intermedialidade, ou melhor, transmedialidade – o que, mais à frente, irei pôr em causa – e o facto de a maioria das novelizações serem baseadas no guião, retirando o desafio pela qual as adaptações passam – não se encontram aspetos que resistam à transferência de *media* e a qual obriga, a quem adapta, utilizar a sua criatividade para resolver essa resistência. Por isso, Baetens argumenta que novelização deve ser considerada como falsa adaptação ou mesmo anti-

adaptação. No entanto, admite que a cada definição prototípica de novelização se podem encontrar exceções. Por exemplo, nem sempre as novelizações provêm de filmes, há também novelizações de videogames ou de banda desenhada; para além de que nem sempre são em formato de prosa (Baetens, 2005, p. 48). Por outro lado, Baetens realça que a novelização não aspira a ser o ‘outro’ do filme – como às vezes acontece com adaptações –, mas sim o ‘duplo’. Não existe uma real rivalidade entre ambos e a novelização depende do filme, pois, sem ele, não existe e isso é a sua fragilidade. Porém, também é exatamente o que lhe permitiu sobreviver até agora. E, apesar da sua curta duração como produto – em termos de venda e interesse –, é aceite cada vez mais pelos consumidores.

A revolução industrial foi, também, uma revolução cultural, de acordo com Baetens, modificando tanto a produção, como a receção de objetos culturais. Estes novos objetos culturais têm, portanto, de circular continuamente entre um público que quer consumir constantemente novos estímulos para ocupar o seu tempo de lazer, completamente separado do tempo de trabalho (Baetens, 2005, p. 52). Isto, aliás, é a exata razão pela qual *transmedia storytelling* se tornou num fenómeno contemporâneo, pois satisfaz esse desejo de estímulo constante e, graças a isso, o interesse pela novelização também aumentou exponencialmente, já que faz parte desses produtos culturais.

O que também leva à questão de remediação – em poucas palavras, os *media* estão em constante contacto e, portanto, um *medium* pode apropriar-se de elementos de outro e/ou um *medium* influenciar aspetos de outro. Baetens partilha as distinções de Bolter e Grusin⁶ no sentido de remediação direta como o caso de fotografia para cinema, em que muda de imagens estáticas para imagens em movimento; ou remediação como reaproveitamento – reprodução de algo num *medium* recente, em que se identificava algo em outro *medium* mais antigo, para depois o *medium* mais antigo produzir efeitos semelhantes àqueles do mais recente (Baetens, 2005, p. 53). Este tipo de remediação encontra-se, por exemplo, no cinema e literatura que, como mencionei anteriormente, pegaram em aspetos um do outro para implementarem no seu próprio *medium*. No entanto, Baetens argumenta que novelização não entra em nenhuma das distinções, pois o seu objetivo decorre do filme e está limitado por ele. Apesar de haver algumas novelizações que tentam produzir algo diferente, nunca chegam a poder separar-se do filme completamente (*ibid*, p. 54).

Baetens pondera que, para compreender a existência e sucesso de novelização, há que ignorar a perspetiva binária tradicional – de texto fonte e texto alvo –, pois na cultura de massas

⁶ No subcapítulo seguinte, os argumentos destes dois académicos serão desenvolvidos com mais detalhe.

a remediação não é o único fator crucial. O que realmente é primordial é a necessidade de produzir mudança constante, num mundo que deseja sempre novidade. Mais uma vez, identificam-se, aqui, as características principais de *transmedia storytelling*, que tem como intuito oferecer várias formas de entretenimento. Portanto, novelização tem de ser vista como um produto da cultura de massas que, apesar de não competir com o cinema, consegue sobreviver numa cultura dominada pelos audiovisuais (Baetens, 2005, p. 54).

Passando para outro ponto, Baetens assinala como, ao observar a novelização diretamente, há uma presença forte da sua relação com o filme no qual se baseia, no peritexto do livro. Em *Crimson Peak*, por exemplo, a capa é idêntica ao poster do filme, para além de que reforça o facto de ser uma novelização, identificando-a como tal; apresentando o nome do realizador, a autoria do guião do filme, e, por fim, a autoria de quem escreveu a novelização – Nancy Holder; apresenta ilustrações, dentro do livro, de imagens apenas presentes no filme (ex: as divisões das partes do livro são ilustradas com o design encontrado num dos corredores da mansão em Allerdale Hall); e, finalmente, na contracapa apresenta uma ilustração tipicamente encontrada na contracapa de DVDs. No texto em si, por outro lado, Baetens aponta para como a novelização apresenta uma escrita pouco visual. Isto sucede pela forte presença de uma voz narradora na qual, normalmente, está ausente no filme (Baetens, 2005, p. 55). Em *Crimson Peak* presencia-se isto, ao existir um narrador heterodiegético que partilha a perspetiva das personagens – é assim que, aliás, muitas das cenas do filme são apresentadas no livro.

No entanto, o texto de uma novelização raramente patenteia qualquer ligação direta com o filme. Portanto, mais uma vez, Baetens defende a importância de abandonar a perspetiva binária entre filme e livro. É errado interpretar as características de novelização como vingança da literatura sobre o cinema – uma teoria que alguns académicos apresentam (Baetens, 2005, p. 55). Para Baetens, estes ignoram dois fatores: a receção da novelização depende menos do próprio texto do que do peritexto, o que faz com que, inevitavelmente dê a ideia de que novelização é uma adaptação cinematográfica; a ‘vingança’ ignora o facto de que a literatura já não se encontra como central na cultura, mas sim o cinema. Baetens assinala que o que se deve ter em conta entre cinema e literatura é o facto de que, na cultura atual, a separação destes dois *media* já ter desaparecido e que a cultura textual já não é a prioridade. Portanto, é necessário concentrarmo-nos mais na relação entre obras do que nas obras em si. Observa ainda que agora é a imagem que se encontra no centro da cultura. Isto, aliás, vai ao encontro dos objetivos desta dissertação: analisar os dois objetos – filme e livro – lado a lado para demonstrar o que cada um oferece, não só em relação ao próprio enredo, mas também às fortes temáticas culturais que enriquecem a história ficcional, como será demonstrado no terceiro capítulo. Similarmente,

permite observar comportamentos culturais que apenas acontecem com a novelização – ao nível do processo criativo do/a escritor/a ou da experiência do/a leitor/a, por exemplo. Isto significa que novelização não é tanto um sinal de vingança, mas sim de resistência (Baetens, 2005, p. 56).

Por fim, Baetens partilha como, nos estudos culturais, foi possível demonstrar que resistência não significa oposição, mas sim negociação e reapropriação. Logo, faz mais sentido investigar como a literatura contemporânea tem a tendência de ser interpretada como uma novelização (Baetens, 2005, p. 56). Por um lado, o livro é publicitado com um peritexto fortemente cinematográfico de uma forma semelhante à da novelização (cada vez mais novelizações e livros que foram adaptados apresentam características semelhantes); por outro, a cinematografia está interiorizada tanto pelos escritores como pelos leitores (*ibid*, p. 56). Os primeiros já escrevem livros com o intuito de serem adaptados a filmes e os últimos leem o livro como se já fosse adaptado. Ou seja, quando se lê um livro já se imagina um cenário visual como num filme.

Como foi evidente ao longo deste subcapítulo, a novelização tornou-se num fenómeno normal para os estúdios de cinema utilizarem – isto, nos estúdios americanos, pois em outros lugares, como na Europa, a novelização não é tão presente e/ou valorizada –, tanto que é uma parte íntegra de *transmedia storytelling*. Através da entrevista de Nancy Holder, escritora da novelização de *Crimson Peak*, é possível observar, pelas suas respostas, que nem todos os constrangimentos são sempre a norma. Dependendo do estúdio, Holder pode ter acesso à liberdade de adicionar material criativo nas novelizações. Por outro lado, Holder dá a entender que também é possível haver um diálogo entre o/a escritor/a e o estúdio, ou seja, o/a escritor/a é incluído/a nas discussões sobre o conteúdo da novelização, ao invés de simplesmente receber instruções. Portanto, apesar de uma novelização completamente inovadora ser ainda muito difícil de se realizar, é possível encontrar, nas mais convencionais, elementos ambiciosos, como é o caso de *Crimson Peak*, que não só expande elementos do filme como, também, adiciona coisas únicas no mesmo.

Concluindo, a novelização fortalece a postura de não aceitar as questões de prioridade, hierarquia e fidelidade nas relações entre cinema e literatura; para além de ajudar a abandonar as abordagens binárias, força-nos a considerar cinema e literatura como meios de comunicação próprios que se completam e/ou se interinfluenciam, sem que percam as suas características específicas, em vez de serem dois *media* que competem entre si, numa tentativa de se tornarem na arte mais legítima do que a outra tenta imitar e/ou copiar.

3. Intermedialidade e *Transmedia Storytelling*: um olhar sobre as interligações entre *media*

Para compreender como é que a produção de novelizações subsiste e até a sua notoriedade ter crescido, é necessário relacioná-la com dois conceitos pertinentes, nomeadamente a intermedialidade e *transmedia storytelling*. Ambos permitem estudar mais a fundo a ligação que dois *media* – ou mais – podem ter entre si. Para além de *transmedia storytelling* se interligar com a tremenda demanda de consumo na indústria do entretenimento, o crescimento de interesse pela novelização manifesta essa mesma demanda. Antes de prosseguir, porém, tenho de realçar que alguns aspetos que irei apresentar dentro da teoria de intermedialidade não serão desenvolvidos nesta dissertação. Não significando com isso que não têm qualquer tipo de relação ou importância, mas, sim, que ultrapassam o meu conhecimento académico – nomeadamente por estarem fora dos estudos culturais e literários.⁷

De acordo com Gabriele Rippl, em *Handbook of Intermediality*, intermedialidade é referente às relações de cruzamento entre *media* e é, assim, usada para descrever e estudar fenómenos culturais que envolvem mais do que um *medium*. O crescente interesse por esta área de estudo provém do facto de, na atual era digital, haver uma forte presença de misturas e justaposições de diferentes *media*, géneros, estilos, entre outros, e isso suscita uma necessidade (e interesse) de os estudar e analisar. A partir do argumento de W. Mitchel – não existe um *medium* puro, pois um *medium* é identificado de acordo com convenções culturais, ou seja, é relativo ao que um conjunto de pessoas pensa e aceita dos mesmos –, Rippl realça a importância de tornar as áreas de estudo mais interdisciplinares e evitar estudar um *medium* individualmente e isoladamente, para oferecer perspetivas novas e mais ricas. Assim sendo, essas convenções que Mitchel menciona mudam e, especialmente na era digital, as fronteiras entre *media* ficam cada vez mais fluídas. Por isso a necessidade de compreender o cruzamento dessas fronteiras quando se aborda o estudo de um *medium* em particular, pois os campos estão mais interligados que nunca.

Outro ponto importante que Rippl expõe é como os estudos de intermedialidade são mais inclusivos perante todos os fenómenos culturais, sem cair em sistemas hierárquicos ou em preconceitos perante produtos de cultura de massas e/ou *media* novos. Com a presença de cruzamentos entre *media*, a novelização – bem como qualquer fenómeno que aqui se encaixe –

⁷ Na conclusão da minha dissertação irei, aliás, sugerir que áreas de estudo serão importantes de convocar quando se analisar novelização, para que um estudo bem-sucedido da mesma seja possível.

demonstra um papel mais ativo e importante para os estudos acadêmicos, pois daqui consegue-se observar as alterações que podem acontecer nos *media*, bem como o que essas alterações impactam em termos culturais, como se irá observar, mais à frente, através de *transmedia storytelling*.

No entanto, sendo intermedialidade um termo tão vago e vasto, não existe uma única definição, pois há várias áreas de estudo que lidam com diferentes formas do mesmo conceito. Rajewsky, no seu ensaio “Intermediality, Intertextuality and Remediation”, explica que intermedialidade é identificada como um termo ambíguo, pois o seu intuito não é propriamente ter uma definição concreta, mas, sim, ser um conceito guarda-chuva que identifica vários tipos de fenómenos que se inserem dentro do mesmo. Porém, a autora realça que essa ambiguidade pode criar confusão e, por isso, é preciso definir, dentro dos estudos, a intermedialidade e identificar o seu propósito, ou seja, clarificar os seus objetivos e o objeto em estudo (Rajewsky, p. 45).

Rajewsky explica que, nos estudos literários, como é o caso de outros estudos – história da arte, música, teatro, etc. – existe um foco em fenómenos que se qualificam como intermediais. (p. 50) Portanto, criar conceções mais concretas de intermedialidade, para identificar fenómenos que diferem entre si, permite criar uma teoria uniforme para cada uma dessas conceções e distinguir subcategorias. Com isto em mente, Rajewsky propõe subcategorias intermediais baseadas numa conceção literária: 1) combinações mediais, como é o caso da ópera, filmes, teatro, banda desenhada, etc. Aqui a intermedialidade é um conceito semiótico de comunicação, baseado na combinação de, pelo menos, duas formas mediais – também conhecido como multi ou plurimedialidade; 2) transposição medial, como é o caso de adaptações cinematográficas ou novelizações. Esta subcategoria refere-se à forma como um *medium* nasce da transposição para outro *medium*; 3) referências intermediais, como referências num *medium* (ex: música) a outro *medium* (ex: literatura) ou imitação ou evocação de técnicas cinematográficas, etc. (Rajewsky, p. 51)

Como foi possível observar nestas subcategorias, a novelização integra-se na transposição medial, já que provém de um produto, por exemplo, cinematográfico que é transposto para um texto literário, mas há a possibilidade de conter, também, referências intermediais. No entanto, sinto que desenvolver este aspeto ultrapassa o meu conhecimento académico –, pois estão fora dos estudos culturais e literários –, ainda assim, parece-me ser uma mais-valia introduzir um estudo possível, pois tenho como intuito oferecer as pontes necessárias para um estudo mais aprofundado de novelização.

Neste ponto, Christine Schwanecke, no seu ensaio “Filmic Modes in Literature”, oferece uma identificação para estas possíveis referências intermediais na novelização – pelo menos as que se originam num produto cinematográfico. Schwanecke expõe que ‘modos cinematográficos na literatura’ são expressões literárias ou estruturas discursivas literárias que conseguem estabelecer a ilusão do *medium* cinematográfico na mente do/a leitor/a. Para identificar esses modos na literatura, Schwanecke apresenta três categorias: o que é imitado, como é apresentado e onde aparecem.

Na primeira categoria – quais são as imitações cinematográficas – Schwanecke apresenta causas que influenciam o/a leitor/a a pensar que se depara com características cinematográficas num texto literário, como é o caso da imitação de: 1) tecnologia e materialidade cinematográfica: câmaras, projetores, produção digital, etc.; 2) sistemas semióticos: o uso de imagens em movimento, linguagem verbal, som e música. Inclui, também, a linguagem cinematográfica, ou seja, as características que o público utiliza para identificar o *medium*. Ex: cortes, utilização da câmara (zoom, panorâmicas) ou símbolos adicionados na pós-produção (animação, montagem, narração); 3) fatores sociais e instituições: influenciam a compreensão do público quanto ao que significa cinema, tais como os contextos de produção cinematográfica, práticas e instituições. Ex: identificar *Hollywood* como uma indústria do cinema, a presença de atores, a existência de guionistas, os Óscares, entre outros; 4) produtos específicos do *medium*: produtos tradicionais com que o público está familiarizado como a trilogia *Godfather*, géneros de filmes (terror ou comédias românticas), etc. Com isto, Schwanecke argumenta que será possível identificar os modos cinematográficos imitados na literatura, pois compõem o conceito cultural e cognitivo do cinema.

Na segunda categoria – como as imitações são apresentadas – Schwanecke mostra duas formas de como essas características são integradas na literatura: 1) através de referências diretas: de forma explícita, no sentido da menção a títulos de filmes, em diálogos ou no uso de vocabulário cinematográfico dentro da narrativa literária; ou é referenciado de forma implícita, ao transpor elementos cinematográficos para literatura através de vocabulário, analogias entre estruturas literárias e convenções cinematográficas – evocando temáticas, como a presença de uma mesma personagem ou narrador; ou simulações discursivas, em que essas analogias se encontram no texto literário; 2) por contaminação: a narração usa expressões cinematográficas, ou seja, regras de narração cinematográficas são aplicadas, sempre, dentro de um texto literário. Essa contaminação pode acontecer por tradução, em que características mediáticas cinematográficas são traduzidas para literatura – formas de expressão, produção ou receção cinematográficas são aplicadas como regra que a narrativa literária segue estritamente; ou a

contaminação pode acontecer ao aplicar regras cinematográficas na literatura, as quais o público associa unicamente o cinema mas que, na verdade, são regras que estão presentes em ambos os *media*.

Por fim, na terceira e última categoria – onde aparecem estes modos cinematográficos – Schwanecke argumenta que podem ser encontrados a nível gramatical ou sintático, bem como, a nível diegético ou até paratextual – em títulos, nomes de capítulos ou nos índices de obras, permitindo, assim, identificar os modos cinematográficos na literatura. Com estas categorias de Schwanecke, talvez seja mais claro o estudo de referências intermediais. No entanto, a minha falta de conhecimento cinematográfico, impede-me de fazer uma análise profunda, pois é necessário compreender vocabulário e teoria cinematográfica que infelizmente não me foi ainda possível adquirir. Porém, isto comprova a importância e necessidade, mencionada anteriormente, de nos focarmos em estudos mais interdisciplinares. No caso de novelização, é necessário estudar, em especial, literatura e o *medium* que foi transmutado para literatura. Outras áreas também serão úteis, como os estudos culturais e/ou sociais, bem como uma boa compreensão do processo desde o seu planeamento até à sua publicação. Ainda assim, o intuito da minha dissertação é criar uma ponte para facilitar futuros estudos de novelização e, portanto, pareceu-me crucial apresentar estes aspetos de Schwanecke, numa tentativa de abrir outras possibilidades de análise quanto à novelização que, até então, para mim, não foram possíveis.

Outro conceito bastante conhecido dentro da intermedialidade é a remediação. Barbara Straumann, no seu ensaio “Adaptation – Remediation – Transmediality”, apresenta o argumento de J. Bolter e R. Grusin, que identificam remediação como o apropriar-se de técnicas, formas ou significação social de outros *media*. Straumann adiciona que aquilo que identifica os *media* como tal, é o facto de serem capazes de se adaptarem, se remodelarem e transcodificarem formas e práticas de outros *media*. Ou seja, desde a nascença de um *medium*, a remediação está presente, pois remodelam características de *media* antigos, tal como os mais antigos se aproveitam das qualidades dos novos. Isto demonstra que remediação é uma forma de intermedialidade, já que os *media* estão, inevitavelmente, em constante contacto. Portanto, através de remediação observa-se que novelização não é um fenómeno único ou peculiar. O facto de agora existir uma consciência para estas novas dinâmicas entre *media* torna mais fácil compreender fenómenos fora do padrão. Percebe-se que a hibridização de *media* inevitavelmente acontece, no constante contacto e interinfluência. É necessário estudar e compreender a hibridização, numa tentativa de identificar novos processos criativos que poderão trazer novas perspetivas aos estudos académicos. Assim, estas relações intermediais evitam estudos demasiados fechados: consciencializa-nos sobre o dinamismo presente nos

media, demonstra o quão abertas estas relações são e como é impossível alguma vez chegar a uma única conclusão fixa. Estas relações provam que os *media* estão em constante mudança e que, ignorar isso é rejeitar a própria natureza dos mesmos.

No entanto, como foi apresentado no subcapítulo anterior, nos textos de Baetens, fica a questão: a novelização é remediação ou não? Por um lado, remediação tem a possibilidade de demonstrar que hibridizações como novelização não devem de ser vistas propriamente como aspetos negativos, mas, sim, como processos naturais que acontecem entre *media*. E reitero a este propósito, estando os *media* em constante contacto, podem influenciar-se entre si, bem como, criar um novo *medium*. Por outro lado, Baetens argumenta que, na cultura de massas, remediação não é o único fator, que o mais importante é acompanhar o desejo de constante mudança que é onde se insere novelização. Por fim há, também, o facto de a novelização não ter qualquer tipo de influência no *medium* em que se baseia. Talvez seja algo apenas possível de se identificar num estudo bem mais aprofundado do fenómeno, mas a realidade é que, por enquanto, não há indícios de tal acontecer. Sendo assim, inclino-me para a conclusão possível neste momento que realmente novelização é anti-remediação.

Ainda apresentando pontos do mesmo ensaio, “Adaptation – Remediation – Transmediality”, Barbara Straumann expõe, também, outro conceito: transmedialidade. Este identifica-se pelos elementos que podem ‘viajar’ entre os *media*, como é exemplo o enredo ou as personagens de uma dada narrativa. Straumann apresenta a possibilidade de identificar esses elementos como independentes de um *medium* e, por essa razão, conseguirem ser colocados em diferentes *media*, permitindo, assim, que se realize a transmedialidade. Existe, aliás, um fenómeno dentro do conceito chamado *transmedia storytelling* que a autora destaca pelo facto de este fenómeno ignorar hierarquias de texto original e texto derivativo para focar-se nas estratégias de marketing com a cooperação de diferentes indústrias, bem como, no comportamento migratório do público que o aceita abertamente. Pode-se dizer que este conceito tem um papel crucial para a novelização, pois quando *transmedia storytelling* se tornou numa norma, a proximidade entre *media* aumentou e permitiu que hibridizações entre os mesmos fossem consideradas comuns.

Henry Jenkins foi quem introduziu *transmedia storytelling*, identificando-o como um processo em que os elementos de um mundo ficcional são dispersos por múltiplos *media* de forma a criar diversas histórias, sempre sobre esse mesmo mundo, para oferecer uma experiência única aos consumidores. Idealmente, cada *medium* dá a sua contribuição para o desenvolvimento da história; não há apenas uma fonte única onde se pode adquirir a informação total neste tipo de mundo expansivo (Jenkins, 2003). No entanto, é necessário que cada

narrativa seja minimamente completa, para que o público compreenda o que se está a passar no enredo sem ficar confuso e obrigado a consumir as outras narrativas. Ou seja, o público não é pressionado a consumir todas as narrativas na totalidade, mas sim aquelas que lhe despertam curiosidade e interesse. Isto também ajuda a facilitar a introdução de novos consumidores que não têm qualquer conhecimento do mundo ficcional sem que se sintam demasiado sobrecarregados com a imensidão de narrativas.

Portanto, *transmedia storytelling* reflete cooperações entre *media* atuais que antes não se observavam com tanta frequência. Assim, tem o incentivo de rentabilizar a marca e expandir os seus *franchises* por vários *media*. Jenkins, no seu blog, dá o exemplo da *DC Comics* com o filme *Superman Returns*: a empresa publicou bandas desenhadas que providenciaram contexto de fundo e melhoraram a experiência do/a espectador/a em relação ao filme; para além de que ajudaram a divulgar a futura estreia do filme – sendo, portanto, uma linha ténue entre marketing e entretenimento (Jenkins, 2003). A novelização integra-se aqui de uma forma semelhante: promove o filme enquanto este não estreia, oferecendo um aprofundamento da história. Assim, quando o/a espectador/a finalmente for ver o filme, já tem um reportório diferente na sua memória, que melhora a sua experiência cinematográfica. Este fenómeno é frequentemente baseado em mundos complexos que conseguem sustentar múltiplas personagens e as suas histórias interrelacionadas. Isto encoraja um impulso de dominar a informação, tanto por parte dos consumidores como dos criadores (escritores, ilustradores, etc.) e produz um prazer diferente do de uma narrativa mais clássica. (Jenkins, 2003).

A expansão de narrativas pode servir diferentes propósitos: manter um público interessado; incentivar consumidores de um *medium* específico a experimentar outros – por exemplo, incentivar um fã de cinema a ler literatura, banda desenhada, etc. –; providenciar conhecimento sobre uma personagem; solidificar aspetos do mundo ficcional (Jenkins, 2003). No geral, estas expansões adicionam um maior sentido de realismo à ficção. Informação dispersa e expandida garante que os consumidores sintam que nunca chegam a compreender totalmente o mundo e incentiva-os a discutirem entre si o seu conhecimento, na tentativa de encaixar tudo numa lógica coerente (Jenkins, 2003). Apesar de a novelização de *Crimson Peak* não chegar a uma expansão tão complexa como em outros mundos ficcionais, também é possível identificar estas características – leitores que apreciaram o produto literário poderão desejar ver o filme ou vice-versa; as personagens tornam-se mais complexas e os temas expostos no filme são mais dissecados, oferecendo um aprofundamento da história, que não é possível no formato cinematográfico, ou efeitos visuais e sonoros que não são passíveis de reprodução no texto literário.

Esta ambição de coletar peças frequentemente resulta de ‘falhas’ ou excessos no desenvolvimento da história, isto é, sugerem potenciais enredos que não podem ser completamente contados numa só narrativa (Jenkins, 2003). Assim, o público tem um forte incentivo para continuar a elaborar esses elementos da história, trabalhando-os através das suas especulações, até finalmente adquirirem vida própria. Este aspeto pode-se aplicar, também, à novelização, já que um filme tem um curto espaço de tempo para partilhar as visões do realizador e, num texto literário, há o potencial para expandir essas visões. No caso de *Crimson Peak*, apesar de a comunidade de fãs ser pequena em comparação com outros mundos ficcionais (*Star Wars*, *Marvel*, *DC Comics*, etc.), é possível encontrar, nas redes sociais, fãs a criarem conteúdo não oficial (*fanfiction*).⁸ Portanto, mesmo sendo um mundo ficcional pouco expansivo, em comparação, observa-se igualmente esta característica.

Gianluca Fiorelli desenvolveu um pouco mais este tema, no seu artigo “The Complete Guide to Transmedia Storytelling”, explicando vários elementos que caracterizam este conceito⁹ e começando por: 1) *Spreadability/Drillability* – o primeiro sublinha a importância de plataformas digitais para expandir a narrativa, enquanto o último ajuda a estabelecer um diálogo entre o criador e o público dando, como exemplo, o site ‘theonering.net’, criado por fãs para fãs e que tem uma profunda colaboração com a produção e promoção dos filmes *The Hobbit* e *The Lord of the Rings*. Em *Crimson Peak*, aplica-se o elemento da *spreadability*, com a criação de uma conta no Twitter – @crimsonpeak – para partilhar notícias sobre o filme e a novelização, bem como arte produzida por fãs; 2) *Immersion/Extractability* – tem como propósito mergulhar as pessoas, o mais possível, dentro destes mundos, mas, também, levar o mundo ficcional para a vida real dos fãs; 3) *World building* – um dos elementos mais importantes nestas narrativas, pois, quanto mais detalhado for o mundo, mais os fãs irão acreditar nele e ter interesse em conhecê-lo melhor; 4) *Seriality – transmedia storytelling* divide a narrativa entre os vários canais de *media* mas sem uma ordem cronológica fixa, possibilitando ser consumida de forma aleatória e não linear; 5) *Subjectivity* – há diferentes pontos de vista no mesmo universo narrativo, como é exemplo *Sons of Fire and Ice* de George R. R. Martin, pois apresenta o mundo através do ponto de vista subjetivo de imensas personagens. Este elemento também se observa na novelização de *Crimson Peak*, pois, apesar de demonstrar maioritariamente a perspetiva de Edith, o narrador partilha muitas outras – Thomas, Lucille e até o ‘espírito’ da casa – para expandir ainda mais a narrativa ficcional; e, por último, 6)

⁸ Histórias escritas por fãs para seu próprio entretenimento.

⁹ Nem todas as características que vão ser expostas se aplicarão à novelização, mas tive como intuito demonstrar o processo de *transmedia storytelling*, para ser mais bem compreendido.

Performance – refere-se ao protagonismo dado abertamente aos fãs na contribuição para o desenvolvimento do mundo ficcional, pois, para que ‘a marca’ se mantenha ativa e corrente, precisa de *Prosumers* – produtores + consumidores.

Estes criadores oferecem ao seu público um mundo narrativo detalhado que, ao mesmo tempo, possibilita aos fãs desenvolvê-lo (quase) independentemente. Portanto, Fiorelli explica, no seu artigo, que há duas naturezas que aqui coexistem: o que ele identifica como *canon*, que apresenta o conteúdo oficial, com estratégias de marketing, sendo o seu objetivo principal o lucro; e *fandom*, grupo de seguidores ou fãs de um certo mundo narrativo, que gera conteúdo, usando canais independentes, e é propenso para desenvolver novas narrativas não oficiais (*fanfiction*), que têm apenas como propósito o prazer de criar e imaginar para além do que o *canon* oferece.

Fiorelli explica que, numa estratégia clássica, a narrativa é construída à volta do produto e é replicada em diferentes canais, no entanto, sempre a apresentar a mesma história. Em *transmedia storytelling*, já é o contrário. É criado o que chama de ‘bíblia’ que desenvolve diferentes visões subjetivas sobre um tópico comum, e, algumas vezes, novas narrativas criadas por fãs são incluídas aqui também. Com isto, Fiorelli conclui que *transmedia storytelling* é uma máquina geradora de fãs, pois cria um forte laço emocional entre a marca e o seu público, em comparação com outras estratégias de marketing.

Isto leva, então, às seguintes questões: será que *Crimson Peak* se encaixa neste tipo de narrativa? O que é que têm em comum e o que é que diferem entre si? Há alguma relação entre estes dois fenómenos?

Crimson Peak insere-se, sim, neste processo de *transmedia storytelling*, apesar de não se ter tornado num fenómeno popular na cultura de massas como muitos outros ou, pelo menos, ainda não. Tem várias características em comum, como foi visto ao longo do texto e até se pode identificar como uma forma modesta de *transmedia storytelling* – já que, por enquanto, é uma expansão pequena do mundo ficcional. Por outro lado, graças ao crescimento do consumo deste tipo de mundos ficcionais expansivos, os consumidores ganharam uma mente mais aberta. Dão, agora, mais oportunidade a hibridizações, pois a própria transposição ou mudança de diferentes *media* já fazem parte da sua experiência. Hoje em dia, já não é tanta surpresa (pelo menos para este tipo de consumidores) a existência de uma novelização. Quando a conta de *Crimson Peak* no Twitter partilhou a notícia da novelização com a frase “Unlock the secrets of @crimsonpeak in the official novelisation from Titan Books.” (Legendary, 2015) é possível observar, nos comentários, o entusiasmo dos fãs e o rápido interesse em consumir este produto. Eu, pessoalmente, depois de descobrir esta notícia, comecei a reconhecer a existência de

novelizações e outros produtos expansivos enquanto pesquisava mais sobre o assunto. Portanto, para quem segue de perto estes *franchises* pelas redes sociais, *transmedia storytelling* já não é mais um fenômeno estranho. Estes fãs já estão dispostos a aceitar hibridizações e são mais propensos a consumir estes produtos ou, até mesmo, ter a expectativa da sua existência.

Com estes tópicos apresentados ao longo do capítulo, foi possível demonstrar como a novelização é um processo bem mais complexo, com múltiplas características ambiciosas, demonstrando pontos contraditórios com outros processos – neste caso, a adaptação – e que nos permite pensar em *media* numa perspectiva diferente. Afinal de contas, a novelização não é só um produto comercial, também traz questões novas aos estudos acadêmicos. A novelização traz novas ideias ao nível teórico, mas também a nível criativo. A novelização de *Crimson Peak* demonstra como pode ser exatamente um processo criativo. O filme já traz uma consciência da cultura e história estado-unidense, mas na novelização isto é ainda mais desenvolvido. Para isso, o capítulo seguinte irá oferecer o contexto histórico, cultural e literário de *Crimson Peak*.

Capítulo II

4. Revolução Industrial: um marco na história dos Estados Unidos

A razão por que vou expor factos históricos dos Estados Unidos neste capítulo é devido à forte presença de características culturais à volta da *Gilded Age* em *Crimson Peak*. Os objetos em estudo – o filme e a sua novelização – não narram ou visualizam apenas uma história, mas, também, a História. Apesar de *Crimson Peak* se passar em dois locais diferentes – Buffalo, Estados Unidos, e Cumberland, Inglaterra – apenas temos uma visão detalhada da cidade de Buffalo. Não só Cumberland é um espaço fictício, em comparação com Buffalo, mas, também, o seu único ponto de importância reconhecido na narrativa é no contexto de localizar a mansão dos Sharpe, Allerdale Hall. Analisando ambos os objetos em estudo, entende-se que o que é representado em Cumberland é usado como forma de representar a completa discrepância que cresceu entre os Estados Unidos e a Inglaterra neste período da *Gilded Age* (1870-1900). Isto significa que irei apresentar vários aspetos históricos neste capítulo para possibilitar a compreensão da minha futura análise: nesta primeira secção serão expostos factos da revolução industrial – especificamente a segunda – para um olhar geral sobre aquele que foi o maior processo socioeconómico que transformou os Estados Unidos numa potência industrial; na secção seguinte, irei abranger, com mais detalhe, a *Gilded Age*, época com a qual *Crimson Peak* se relaciona fortemente, e onde se identificam as maiores mudanças perante a revolução industrial; por fim, irei expor os mitos principais que foram implementados na *Gilded Age* que, mais uma vez, se interligam com aspetos dos objetos em estudo.

Assim sendo, a revolução industrial foi um acontecimento que transformou a história estado-unidense por completo, ao ponto de se considerar como a origem do capitalismo dos Estados Unidos. Modificou de tal forma o país que admitiu um impulso tecnológico e mudanças socioeconómicas que até hoje continuam a definir a sua política e sociedade. Portanto, por volta da Guerra Civil (1861-1865), os Estados Unidos já começavam a tornar-se num país industrializado, com empresas a utilizarem máquinas a vapor. Estas eram abastecidas por carvão que, por sua vez, também permitiu a construção de caminhos de ferro, bem como, a produção de ferro e aço. Após a Guerra Civil e já durante a *Gilded Age*, estas tecnologias estavam completamente implementadas no país e, ao longo deste período, a industrialização desenvolveu-se ainda mais – identificando-se normalmente como a segunda revolução industrial. Graças a estas tecnologias implementadas no dia-a-dia, permitiu-se fácil acesso aos fabricantes de matéria-prima e de mercados onde poderiam vender os seus produtos; a eletricidade, por outro lado, ofereceu uma fonte de energia bem mais fiável que o vapor, bem

como ainda mais avanços nas indústrias e na qualidade de vida dos habitantes – com invenções de eletrodomésticos ou iluminação interior/exterior (Elisabeth Perry, p. 164). Tudo isto teve influência no facto de os Estados Unidos se tornarem na maior potência industrial e na nação mais rica da época, com os números da população a explodir, muito devido aos imigrantes que possibilitava mão-de-obra em massa, e a rápida expansão da urbanização (Hillstrom, p. 241). Porém, apesar de estas mudanças provocarem uma profunda riqueza, esta coexistia com uma expansiva pobreza e a diferença entre classes aumentou exponencialmente também (*ibid*, p. 241).

Um aspeto muito comum na *Gilded Age* é o facto de empresários investirem no processo de produção e venda de produtos, permitindo-lhes supervisionar e controlar ao longo de todo o processo. (Elisabeth Perry, p. 165). Isto foi possível com acordos de união entre várias empresas ou ao criarem uma associação em que várias empresas – que se situavam em etapas diferentes do processo – se juntavam, para maior lucro e produção em massa. Porém, com o passar do tempo, esses acordos terminavam com a completa fusão de todas as empresas numa só (*ibid*, p. 165). No fim do século XIX, as grandes empresas derivadas desses acordos tinham o monopólio perante o mercado de um certo produto (*ibid*, p. 165). Isto foi alvo de muita crítica, pois muitos viam que estas empresas tinham demasiado poder nas suas mãos – o que significava que podiam facilmente impedir outras empresas competidoras de sequer entrarem no mercado de uma certa indústria (*ibid*, p. 165).

Para terminar, empresários de fábricas de ferro e aço, bem como de outras indústrias, tornaram-se indivíduos tão influentes nesta época que normalmente eram caracterizados na literatura e artes como um reflexo dos conflitos culturais presentes. Tanto eram apresentados como heróis graças ao seu sentido de empreendedorismo e sucesso económico – empresários *self-made* ou que usavam a sua riqueza para benefício da comunidade eram bastante valorizados –, ou como ladrões que exploravam os seus trabalhadores e subjugavam injustamente a concorrência, de forma a ascenderem mais rapidamente. (Hillstrom, p. 253-252). Este aspeto é crucial para a minha dissertação, pois estas problemáticas estão presentes em *Crimson Peak*. No próximo capítulo, irei demonstrar como o pai de Edith – Carter Cushing – se identifica nos objetos em estudo como o típico herói empresário que, com a sua riqueza, contribui para o bem da comunidade de Buffalo. Enquanto, em Thomas Sharpe, se identifica o lado negativo do empresário que quer enriquecer apenas para seu próprio proveito e por qualquer meio que lhe ofereça resultados mais depressa, sem questionar a ética por detrás das suas ações.

Vários escritores deste período representavam a riqueza como uma doença com terríveis consequências que destruíam os valores humanos – vários empresários ficticiais tinham falta

de ética, pois a sua obsessão pelo dinheiro tornou-os em pessoas egoístas e desonestas. (Hillstrom, p. 253). Isto é mais outro aspeto, presente em *Crimson Peak*, que irei expor em maior detalhe, ao demonstrar a decadência tremenda que se observa na família dos Sharpe, ao representar, na mansão Allerdale Hall, a violência e ruína da mesma.

A revolução industrial durante a *Gilded Age* realmente beneficiou o país ao oferecer acesso abundante a bens, para além de permitir a indivíduos que enriquecessem e possibilitar aos Estados Unidos que se tornassem dominantes no mercado e política global (Elisabeth Perry, p. 166). Porém, também teve os seus efeitos negativos: os trabalhadores perderam controlo sobre os seus empregos devido à produção em massa em nome da eficácia – tornaram-se meras ferramentas na corrida ao maior lucro, que os desumanizava; a utilização de combustíveis fósseis causou poluição entre outros problemas ambientais que nos assolam ainda hoje e comprometem o nosso futuro (*ibid*, p. 166). Estas e outras problemáticas surgiram durante este período e serão expostas na secção seguinte, em que me foco especificamente no contexto cultural e histórico da *Gilded Age*.

5. Buffalo: como uma pequena colónia se torna numa das principais cidades industriais da *Gilded Age*

Conforme foi mencionado na secção anterior, a cidade de Buffalo identifica-se como um símbolo da revolução industrial e, sendo uma localização importante em *Crimson Peak*, é relevante partilhar a sua evolução durante este período. No entanto, antes de partilhar esta evolução, penso que é necessário dar contexto do que se passou nos Estados Unidos nesta época, pois também há temáticas deste período que serão abordadas nos objetos em estudo.

Gilded Age foi um termo introduzido por Mark Twain e Charles Warner em *The Gilded Age: A Tale of Today*, um romance que satirizava a sociedade contemporânea deles, criticando a ganância e corrupção que dominou os Estados Unidos na época. Com este livro é possível ter um vislumbre das problemáticas que aqui surgiram, bem como, o otimismo que impulsionou o interesse em reformar essas mesmas – muitas dessas reformas foram implementadas ou discutidas com mais força na designada *Progressive Era*, identificada como o período mais ou menos após a *Gilded Age*, embora, muitas vezes os dois se sobreponham para certos estudiosos. (Nichols, p. 1).

A partir do fim da 1ª guerra mundial, os Estados Unidos transformaram-se por completo: em 1870, a maior parte dos estado-unidenses trabalhava na agricultura, mas no fim da *Gilded Age* e da *Progressive Era*, a maioria viva em cidades, trabalhando para um salário. (Nichols, p. 1). Porém, este período é, também, aquele em que muitas injustiças foram presenciadas, nomeadamente corrupção política, crescimento de bairros pobres, exploração dos trabalhadores e do ambiente (*ibid*, p.1). Muitos destes problemas ganharam atenção e consciência durante a *Progressive Era* em que vários indivíduos e grupos tentaram arranjar soluções para sensibilizar o país para resolver essas injustiças (*ibid*, p. 1).

Ainda assim, a *Gilded Age* é uma época fulcral na cultura estado-unidense, já que os seus acontecimentos influenciaram a ideia de nação, cidadania e ideologia que, na *Progressive Era* se solidificou, ao ponto de se identificar como a base cultural dos atuais Estados Unidos (Nichols, p. 11). Uma das razões sendo que os finais de 1800 são identificados como o período no qual os Estados Unidos, até então constituídos por comunidades heterógenas e separadas umas das outras, se uniformizaram, encontrando uma identidade nacional única (Nichols, p. 23). Para que isto fosse possível, a industrialização, a rede de caminhos de ferro e o crescimento económico permitiram uma aproximação entre cidades pequenas ou zonas rurais e as metrópoles, tornando o contacto com o resto do país mais acessível, para além de criar um

sentido de uma só comunidade com um único objetivo – prosperar. (Nichols, p. 23). Como resultado, houve um crescimento urbano dramático, que influenciou imensas pessoas a migrarem em massa para as cidades e metrópoles – quer os habitantes dentro do próprio país quer indivíduos de outras nações (*ibid*, p. 31). Para estas pessoas, a cidade oferecia uma qualidade de vida melhor, pois havia uma maior oferta de trabalho e, graças a esta procura incessante, impulsionou-se os Estados Unidos a se tornarem no país mundialmente dominante (*ibid*, p. 31).

Dentro desta massiva migração, também é importante referir o facto de as mulheres terem, finalmente, oportunidades de trabalho mais diversificado. Porém, isto significa que as mulheres começaram a usufruir de espaços públicos antes destinados apenas a homens. Como tal, a sociedade estado-unidense sentiu uma necessidade de realçar o papel de género nos vários aspetos da vida quotidiana numa tentativa de identificar diferenças entre homens e mulheres (Nichols, p. 87). Isto porque, com o facto de as mulheres se moverem nos mesmos círculos que os homens, as diferenças de género se tornavam mais indistintas. Assim sendo, houve uma necessidade de criar separação com normas binárias de género mais restritas e inflexíveis (*ibid*, p. 87). Ou seja, de 1870 para a frente, o género binário ficou reforçado, deixando para trás qualquer tipo de tolerância por indivíduos que apresentavam qualquer tipo de ambiguidade de género (*ibid*, p. 89). Este aspeto da *Gilded Age* é bastante importante para *Crimson Peak*, pois o papel de género está constantemente presente. No próximo capítulo irei apresentar como Edith se opõe às normas de género, quer no seu vestuário, quer nas suas atitudes, enquanto Lucille segue por completo as normas, quebrando-as apenas na intimidade, mas demonstrando que ambas reagem de formas diferentes às restrições e pressões sociais de género desta época.

Apesar de as mulheres terem começado a usufruir de espaços de trabalho antes destinados apenas a homens, ainda assim, a maioria trabalhava em sectores identificados como ‘femininos’: trabalhos domésticos, costureiras, secretárias, professoras, enfermeiras, etc. Enquanto profissões relacionadas com advocacia, ciência e medicina eram masculinizadas e impediam mulheres de se empregarem nestas áreas. Para além disso, o trabalho da mulher era visto como temporário – algo que faziam antes de se casarem – mesmo que isso estivesse longe da realidade, bem como eram tratadas como auxiliares do trabalho do homem – por exemplo, uma enfermeira como auxiliar de um médico (Nichols, p. 92). Isto também reflete outro pormenor em *Crimson Peak*, na forma como a vida de Edith é retratada quando recebe uma

rejeição de carreira profissional como escritora, pois o seu trabalho não é ‘feminino’ o suficiente.¹⁰

Por outro lado, a masculinidade também passou por uma transformação devido ao crescimento capitalista industrial e às mudanças no trabalho. Após a independência dos Estados Unidos, masculinidade relacionava-se com as atitudes perante a comunidade e a sua moralidade, porém, no fim do século XIX, ser um homem significava exibir a sua masculinidade através de gestos identificados como masculinos, pela força e/ou agressão (Nichols, p. 89). Ao ponto que a imagem de empreendedorismo – ser um homem *self-made* – estar dependente do quão masculino um homem era (*ibid*, p. 92). No fim de contas, neste período, homens e mulheres passaram a ser julgados pela sua aparência, ao contrário de épocas passadas, em que a identidade de uma pessoa estava dependente do seu carácter e honra (*ibid*, p. 94). Como foi possível observar, estas duas épocas, *Gilded Age* e *Progressive Era*, impactaram a cultura dos Estados Unidos, sendo consideradas como um segundo renascimento cultural, económico, político e tecnológico que ainda é possível se observar na identidade atual dos Estados Unidos (*ibid*, p. 451).

Partindo agora para a evolução histórica de Buffalo na *Gilded Age*, antes de os colonizadores ocuparem a área que mais tarde seria nomeada *Buffalo*, esta era habitada pelos indígenas pertencentes à *Iroquois Confederacy* que, na altura, ocupavam a maioria do território que atualmente pertence ao estado de Nova Iorque (Ketchum, p. 1). No entanto, depois de os colonizadores se instalarem, por volta de 1810, Buffalo tornou-se mais do que uma pequena povoação (*ibid*, p. 47). A sua prosperidade ainda demorou a crescer devido ao isolamento da sua localização em relação a outras cidades: havia uma falta de rede de comunicações e os transportes eram escassos, o que impedia que houvesse um crescimento económico local (*ibid*, p. 75). Estavam sempre dependentes da política e economia nacional e não conseguiam evoluir por si mesmos. Por essas razões, havia um desejo generalizado da população de construir um canal no lago Erie, para, assim, conseguirem um terminal importante nas rotas comerciais nacionais (Goldman, p. 24). Quando se aperceberam de que construir um canal naquela zona seria problemático, a própria população decidiu, com as suas próprias mãos, resolver o problema. Este acontecimento foi tão celebrado que se tornou num símbolo importante para Buffalo, tornando-se numa parte da sua identidade. Isto porque é o primeiro sinal de progresso industrial na cidade e o que identifica Buffalo como uma cidade que investe em si mesma para prosperar. Por volta dos inícios de 1830 a região perto do canal cresceu mais depressa, pois um

¹⁰ No capítulo III este aspeto será desenvolvido com mais detalhe.

fluxo de pessoas começou a aumentar exponencialmente, muitas à procura de trabalho. Porém, com a falta de investimento na economia local, esta permaneceu fraca e muitas das matérias-primas eram importadas de outras cidades. Por essa razão, a população tentou encorajar a industrialização de forma a diversificar mais a economia (Goldman, p. 34).

Com o aumento do fluxo de pessoas, Buffalo tornou-se numa ‘cidade aberta’: muitos indivíduos visitam-na por razões variadas – trabalho, turismo, etc. Com estas mudanças repentinas, um medo geral cresceu na população local, que sentia uma tremenda ansiedade e paranoia ao sentirem-se ameaçados pelo desconhecido (Goldman, p. 35). Por consequência, observou-se um crescente renascimento da moral, religião e políticas relacionadas – crimes de ódio e uma política anti-maçonaria aumentaram. Na cidade não existiam propriamente secções residenciais diferentes. Todas as classes viviam juntas – sendo uma comunidade pequena, não fazia sentido isolar-se das outras classes, pois já era uma cidade isolada em relação ao resto do país. No entanto, quando a prosperidade aumentou em Buffalo, os mais ricos começaram a comprar e construir em terrenos dos arredores, transformando-os, assim, numa zona residencial rica e a distância e as diferenças entre classes aumentaram cada vez mais (Goldman, p. 40-41). Observa-se, também, sinais de duplicidade da cultura de Buffalo: por um lado, o próspero *self-made*, com oportunidades de subir na vida, por outro, discriminação, impedimento de prosperidade e independência para mulheres, imigrantes e negros.

Em 1832, Buffalo tornou-se oficialmente numa cidade, mas, pouco tempo depois, foi devastada por um surto de cólera (Goldman, p. 49).¹¹ Com a cólera, a cidade ficou totalmente paralisada e foi necessário mantê-la em quarentena. Isto levou à consciência do quão vulnerável a população era e a impotência quanto ao que poderiam fazer para o resolver, já que a economia continuava extremamente instável (*ibid*, p. 56). A função principal do Canal Erie era de intermediário para o movimento de bens e pessoas de Este para Oeste e, portanto, a sua prosperidade estava diretamente ligada à fortuna das outras cidades. Assim sendo, possibilitou o desenvolvimento do Oeste dos Estados Unidos, porém, Buffalo permaneceu dependente do sucesso de outras regiões. No entanto, nesta mesma altura os caminhos de ferro começaram a ser construídos e, em 1850, começaram a desafiar o Canal como o recurso primário de transporte o que causou outra crise de pânico na população, pois receavam que, com a linha de comboio, o canal se tornasse obsoleto e que os negócios locais fossem à falência (Goldman, p. 62). E foi o que realmente aconteceu. Por volta de 1900, os caminhos de ferro tornaram-se nos líderes de transportes de bens e pessoas (Goldman, p. 130).

¹¹ Referência que aparece em *Crimson Peak*, sendo a doença que mata a mãe de Edith.

Com o passar do tempo, grupos de empresários dedicados à criação de uma economia industrial mais diversificada e, portanto, mais forte, multiplicaram-se. Entre 1870 e 1880, empresários começam a investir em matéria-prima local – a exploração do minério de ferro começou em força (Goldman, p. 128). Em 1880, Buffalo já rivalizava com Pittsburgh como a capital do ferro e do aço e, em 1900, o terminal de caminhos de ferro da cidade estava entre os líderes do país (*ibid*, p. 129). Com isto, a indústria prosperou como nunca: Buffalo fornecia uma quantidade enorme de mão de obra barata – graças aos imigrantes que aceitavam as condições arriscadas de trabalho que se ofereciam – e energia igualmente barata – a eletricidade que a cidade gerava era quase ilimitada. Com estas condições favoráveis, empresas de todas as partes do país decidem mover as suas infraestruturas para Buffalo que, assim, se torna numa das cidades mais prósperas e um símbolo nacional de progresso. Como foi possível observar com esta exposição, Buffalo tem uma história muito associada à *Gilded Age*. De um dia para o outro transformou-se numa cidade industrial, pois a população decidiu mudar o seu destino com as suas próprias mãos e, com o tempo, tornou-se numa das principais cidades que oferecia bens tanto para o território nacional como o internacional. Assim sendo, a forte carga simbólica que Buffalo tem associada à *Gilded Age* bem como à própria cultura estado-unidense explica como esta foi a localização escolhida para *Crimson Peak*.

6. Mitos que fundaram a cultura estado-unidense e as suas contradições

Nesta secção exponho alguns dos mitos cruciais da cultura estado-unidense, pois *Crimson Peak* utiliza aspetos diretamente ligados a estes mitos – representando algumas das suas características nas personagens.¹² Depois da sua independência, os Estados Unidos tentaram construir a sua própria história, separada completamente da Inglaterra. Uma das formas de se distanciarem e contrastarem com a cultura inglesa foi definindo-se como uma sociedade de mobilidade social flexível. Nos Estados Unidos não existem hierarquias fixas e o destino das pessoas não era traçado de nascença, quer fosse um operário ou um descendente de uma família aristocrática. Criou-se, então, o mito do homem *self-made*: alguém determinado em estabelecer a sua própria fortuna através do seu talento, esforço e dedicação. De acordo com o livro *The Myths that Made America*, este mito refere-se à individualidade e sucesso individual, que se relaciona com a convicção de que a maioria dos estado-unidenses pertenciam a uma classe média – mesmo havendo contradições claras, esta crença era tão forte, que ninguém admitia ser de outra classe (Paul, p. 368). Assim sendo, dava a ilusão de que hierarquias sociais e políticas eram apenas temporárias, em vez de fixas, e havia uma idealização de que o sucesso individual tinha um papel importante para o sucesso coletivo (*ibid*, p. 368). *Crimson Peak* apresenta estes ideais em Carter Cushing, que não só se identifica como homem *self-made*, mas, também, reforça esses valores ao rejeitar a proposta de Thomas Sharpe, pois, para ele, Thomas não tem o que é necessário para ter sucesso: tanto pela sua descendência aristocrática como pela sua falta de participação direta no seu empreendedorismo, procurando apenas uma forma rápida de arranjar dinheiro.¹³

Outra abordagem cultural estado-unidense criada numa tentativa de se separar por completo da cultura inglesa foi o mito do *American Dream*: a oportunidade coletiva de poder ter sucesso e subir na vida. Identificado como um sonho que permite a alguém empregar as suas capacidades para o seu sucesso individual e, quando esse sucesso é alcançado, a pessoa é respeitada e reconhecida pelos outros, de acordo com o seu esforço e determinação, enquanto as suas circunstâncias na vida passada não são postas em causa – preconceito pelo seu passado de pobreza, por exemplo (Dermo, p. 1).

¹² No capítulo III desta dissertação, os mitos serão postos em causa e as suas características serão ligadas com as personagens dos objetos em estudo.

¹³ Como assim será observado em mais detalhe no capítulo III.

A construção base deste mito deriva de Benjamin Franklin – figura muito influente na sua época (1706-1790) – que impactou a identidade estado-unidense que, até então, ainda se começava a formar (Dermo, p. 2). Franklin motivou a construção do mito do *American Dream* essencialmente pela sua ética de trabalho protestante – envolvia autodisciplina e esforço pessoal. Através dos seus textos – como “The Way to Wealth” ou *The Autobiography of Benjamin Franklin* – que discutiam estes assuntos, a sua ética rapidamente se espalhou pelo território estado-unidense e tornou-se na ambição de todos os habitantes, pois era visto como a única rota para o sucesso (Dermo, p. 2). Se alguém não conseguia enriquecer seguindo esta ética, a última não era identificada como imperfeita, mas, sim, provava-se que a pessoa não tinha as capacidades necessárias para o conseguir.

A realidade, no entanto, é que este mito não era possível de se alcançar, pois o seu intuito era reprimir os trabalhadores – os mesmos que, como referido anteriormente, eram tratados como meras ferramentas, mal pagos para as condições adversas a que eram instigados –, ao acreditarem que estavam a trabalhar no sentido de chegarem ao nobre sonho no futuro. A verdade, porém, é que estavam apenas a trabalhar para fazerem outros lucrarem. Aqui, o mito tem uma relação mais peculiar com *Crimson Peak*, pois como será apresentado mais à frente, no capítulo III, o gótico americano, género que inspirou a criação desta narrativa, tem o intuito de opor-se aos ideais apresentados no *American Dream*, trazendo ao de cima aquilo que o mito reprimiu na sociedade estado-unidense.

Como se observou ao longo deste capítulo, os objetos em estudo desta dissertação têm uma profunda ligação histórica e cultural com os Estados Unidos, refletindo muitas das suas problemáticas e repressões, que têm influências psicológicas na mente das pessoas, retratando-as através das personagens da narrativa. Assim sendo, essas influências serão apresentadas no capítulo seguinte, onde eu entro em mais detalhe em todos os assuntos que aqui mencionei e desenvolverei muitos outros.

Capítulo III

7. *Crimson Peak* e a sua relação com o género gótico

O intuito desta análise é demonstrar como numa obra consegue-se observar várias interligações entre a narrativa e, por exemplo, a literatura e/ou a história, como é o caso dos objetos em estudo nesta dissertação. A intermedialidade, como foi exposto anteriormente, demonstra a existência de uma enorme conexão entre os diferentes campos artísticos. Com isto, cria objetos carregados de significado, ao entrelaçar vários pensamentos, filosofias, críticas, etc. de diferentes artistas e épocas. *Crimson Peak* cai nesta categoria quando se identificam algumas das suas influências. Com este filme, o cineasta Guillermo del Toro quis homenagear e relembrar clássicos de Hollywood dos anos 1940 – época em que muitos realizadores adaptaram livros identificados como *Female Gothic* para o cinema, como é o caso de *Dragonwyck* (1946), *Rebecca* (1940) ou *Jane Eyre* (1943) – e utiliza arquétipos tradicionais destes filmes (Kamm p. 61). Como é o caso da presença de um espaço doméstico misterioso, divisões restritas – muitas vezes, fechadas à chave – bem como a investigação da heroína desse espaço (Kamm, p. 62).¹⁴ Por fim, também se encontram elementos de textos literários como “The Fall of the House of Usher” (1839), *Jane Eyre* (1847), *Rebecca* (1938), *Uncle Silas* (1864), entre muitos outros romances góticos do século XIX e XX. Isto é especialmente evidente no livro, pois Nancy Holder tentou reproduzir o mesmo efeito que se encontra nestes textos.

Guillermo del Toro é conhecido pelas suas obras artísticas com elementos de contos de fadas com um toque de terror e/ou de macabro. O cineasta cria uma obra rica, não só artisticamente, mas, também, em reflexões e críticas sobre o mundo real. Obriga os espectadores a questionarem-se sobre temas que, por vezes, são tabus na sociedade. Para que isto seja possível, del Toro utiliza conceitos presentes em outros *media*, especialmente na literatura, e mistura-os com a cultura do país onde os filmes se localizam (no caso dos objetos em estudo, a cultura estado-unidense e inglesa);¹⁵ entrelaça a narrativa ficcional com a realidade, tanto para revelar problemáticas do passado esquecidas ou não resolvidas, como para trazer discussões sobre a atualidade, que muitas vezes se interligam. Assim, tenta apresentar um ponto de vista crítico da sociedade para discutir assuntos sensíveis de forma artística. Como é evidente, o seu filme *Crimson Peak* (2015) comprova exatamente esse tipo de expressão artística – e que se difunde, também, no livro. Ambas as obras – filme e novelização – estão

¹⁴ Porém, devido à minha falta de conhecimento na área dos estudos cinematográficos não será possível, para mim, estudar aspetos cinematográficos com mais detalhe.

¹⁵ Nesta dissertação a cultura inglesa não será analisada a fundo visto que o intuito deste estudo é primeiramente sobre as interligações entre a história e cultura estado-unidense na *Gilded Age* e os objetos em estudo.

cheias de conteúdo, tanto literário como histórico, de uma época que teve grande impacto e influência na cultura e identidade estado-unidense – a *Gilded Age* – tanto que, até aos dias de hoje, muitos desses valores permanecem vivos.

Para começar, uma das interligações mais visíveis que Guillermo del Toro faz é com o género gótico. Evidentemente, uma das razões é a sua grande paixão pelo género, pois desde muito novo que consome este tipo de literatura. Del Toro, na sua entrevista em *Talks at Google* (2015), descreve o romance gótico como uma mistura de violência e sexualidade; uma forma romantizada que se concentra em três pilares diferentes: passado, casamento e morte. É através destes pilares que o cineasta consegue criar uma narrativa histórica fundamentada, misturando-os com elementos fantásticos sobrenaturais. Fantasia, aliás, é um conceito muito importante nas suas obras.¹⁶ Del Toro usa-a como uma forma de decifrar a realidade; isto – e o terror – permite ao/à espectador/a observar o mundo com mais profundidade, mostrando tanto o que é visto por todos – o quotidiano, o esperado, – como aquilo que é invisível – discriminação, injustiças, os mistérios da mente humana, etc. Desta forma, consciencializa as pessoas e faz com que elas questionem as suas ações e atitudes perante o que se passa à sua volta. Assim sendo, os elementos de fantasia facilmente se unem com o gótico para discutir temáticas sociais, como será visto mais à frente.

Dentro da narrativa de *Crimson Peak* consegue-se identificar um papel importante do subgénero *Female Gothic*, pois muitas das suas características e temáticas estão aqui presentes. No entanto, antes de ser analisado em mais detalhe, é necessário compreender, primeiro, o gótico literário. Desta forma é possível reconhecer elementos de relevância para os objetos em estudo desta dissertação que se constituem como essenciais para qualquer variante do gótico. Maria Antónia Lima, em *O Gótico Americano*, explica como este género continua relevante atualmente, ao demonstrar que o seu interesse atual por parte dos consumidores é devido às suas semelhanças com a realidade contemporânea. Lima exemplifica com a denominação que Teresa Brennan propõe sobre a nossa época, ao designá-la como ‘a era da paranoia’; ou com o músico Lou Reed, que afirma que os contos de Edgar Allan Poe continuam a ser contemporâneos pois as obsessões, paranoias e a autodestruição fazem tanto parte da sociedade atual como era na sua altura. Lima, assim, revela como Poe e o gótico continuam a influenciar várias áreas artísticas como a música, a literatura e o cinema mas especialmente as séries televisivas estado-unidenses. Cita como exemplo séries tais como *The Walking Dead* (2010), *Dexter* (2006), entre outras. Pessoalmente, pretendo mencionar outras séries mais recentes

¹⁶ Fantasia surgiu no séc. XIX como reação à era da razão. Este género é identificado como a construção do impossível, pois quebra princípios do realismo, normalmente com a presença de magia. Senior (2010).

como *Penny Dreadful* (2014), que reinterpreta personagens de livros góticos bastante conhecidos – como Dorian Gray, Dr. Jekyll, Frankenstein, Drácula, Van Helsing, etc.; ou *The Haunting of Hill House* (2018), que se inspira no livro de mesmo nome e que é considerada como a melhor história de fantasmas alguma vez publicada. Todas estas séries têm uma taxa elevada de sucesso entre os consumidores, especialmente jovens adultos. Assim sendo, o gótico continua bem presente nos *media*, atraindo espectadores aos mundos sombrios destas narrativas. Lima salienta que isto é devido ao facto de criticarem a sociedade contemporânea usando este género como uma espécie de filosofia sobre o desencanto da mesma; realçam e fazem o público questionar-se sobre os aspetos negativos e/ou constantemente reprimidos.

Sendo eu, pessoalmente, alguém que consome este tipo de entretenimento, posso concordar que estas séries trazem uma perspetiva do mundo focada nos pontos mais sombrios da sociedade. O lado negro que muitas vezes permanece ignorado ou desvalorizado. Surgem, frequentemente, criaturas sobrenaturais para criticar certas problemáticas sociais como, por exemplo, o racismo, a desigualdade social ou até mesmo a censura de expressão, entre outras coisas. No caso de *Crimson Peak*, este utiliza o gótico para criticar a discriminação de que as mulheres eram vítimas no mercado literário – ou em qualquer outro setor da sociedade, na verdade – no século XIX. Edith representa a presença dominante de escritoras no campo do sobrenatural e do gótico, que não eram valorizadas ou levadas a sério. As escritoras utilizavam este tipo de elementos para expor preocupações perante o papel das mulheres na sociedade – especialmente de classe média – e Edith demonstra as dificuldades que muitas delas passavam. Pelas suas ambições de carreira, ao invés de se preocuparem em tornar-se boas esposas, eram frequentemente isoladas tanto da esfera social como profissional. Os objetos em estudo, então, expõem estas injustiças e desigualdades através de elementos góticos – por exemplo, o facto de a Edith ter sido negada uma oportunidade de carreira em Buffalo coloca-a em perigo, ainda que de forma indireta, ao encaminhá-la lentamente para o destino violento em Allerdale Hall; ou a presença de fantasmas na mansão Sharpe como símbolo da violência que as mulheres sofreram, ao serem tratadas como meios para chegar a um fim, permitindo que os maridos tivessem posse das suas heranças, para investirem nos seus negócios, enquanto as mulheres não podiam usufruir dos mesmos privilégios, pois a sociedade não lhes facilitava uma vida independente dos homens. Apesar de a narrativa se passar numa outra época, discutindo problemáticas desse tempo, consegue-se transportar esta temática para a realidade atual. As mulheres agora têm mais possibilidades de seguirem uma carreira que desejam, mas ainda existem preconceitos quanto às suas capacidades profissionais. Há profissionais que julgam e/ou desconfiam da sua experiência e competência quando se trata de uma mulher. O que significa que podem ter

dificuldades em serem contratadas, especialmente quando são cargos de maior relevância – ou, se são contratadas, recebem um salário menor. Para além disso, os objetos em estudo também utilizam as temáticas góticas para fazerem uma crítica social de uma época glorificada – a *Gilded Age* –, mostrando algumas das realidades escondidas e que poderão ter caído no esquecimento. Nesta época, os estado-unidenses acreditavam no progresso e que, no futuro próximo, se iria formar uma sociedade igualitária e justa. Apesar dos problemas e injustiças que existiam ao seu redor, acreditavam que era um sacrifício justificado para atingirem aquilo que estavam a construir juntos e que com o esforço e trabalho tudo mudaria – estes ideais, aliás, identificam-se como a base do progressismo, movimento de reforma política e social que surgiu na chamada *Progressive Era*.¹⁷ No entanto, como se observa nos objetos em estudo, nem tudo é perfeito neste novo mundo capitalista e industrialista: permite um crescimento económico e uma vida próspera, mas, para os que querem enriquecer também lhes possibilita o abuso de poder, explorando aqueles mais vulneráveis e necessitados. Esta brutalidade e abuso é demonstrado em *Crimson Peak* com vários elementos góticos, como é o exemplo dos fantasmas das esposas de Thomas, que são enganadas pelos Sharpe para estes tirarem proveito das suas fortunas e enriquecerem neste sistema; a exploração dos operários que trabalhavam nas minas dos Sharpe (apenas evidente na novelização); a exploração intensiva das minas de argila, bem como, o que a violência escondida proporcionou à família Sharpe, permitindo a construção de uma mansão tão opulenta que os irmãos, agora, não conseguem manter e que se demonstra decadente e a afundar-se, refletindo as consequências desses atos.

Outro ponto que é necessário apontar sobre o gótico são as características presentes no gótico americano, pois algumas dessas encontram-se nos objetos em estudo e diferenciam-se do gótico inglês. Este último é reconhecido por localizar-se em sítios remotos e totalmente desconhecidos, muitas vezes em países estrangeiros, nos quais os valores diferem da sociedade inglesa e ameaçam a personagem principal. Concentra-se num terror físico – com as reações que certos acontecimentos causam às personagens – e um horror social – expondo temas sociais, de forma impessoal, como a religião, e em específico o catolicismo (Lima, p. 11). O gótico americano, pelo contrário centra-se num terror psicológico – interligando o terror que se passa na narrativa com a psique das suas personagens – e o horror moral – ameaçando os princípios da personagem principal (*ibid*, p. 11). Em *O Gótico Americano*, Lima aponta como pioneiros deste subgénero escritores como Hawthorne, Poe e Melville, que tiveram interesse em criar uma identidade nacional, expondo os horrores experienciados em território estado-unidense

¹⁷ Sobre *Progressive Era* confronte Nugent (2010).

para produzirem algo original e único que caracterizasse a nação. Ao criticar, nesta literatura, as contradições culturais presentes na pureza e igualdade aclamada pelos mitos criados pela sociedade estado-unidense, é possível perceber que estes horrores fazem tanto parte da identidade como os ideais míticos. É, aliás, crucial reprimi-los de forma a manter essa identidade viva (Lima, p. 11-12). Ainda no mesmo texto, a autora comprova como o gótico é o mais apropriado para discutir problemáticas presentes na cultura estado-unidense ao observar, em obras góticas a exposição do passado patriarcal, da escravatura, do racismo, dos extremismos puritanos, bem como, a introspeção do mal que vive dentro de cada indivíduo (*ibid*, p. 15). O que se evidencia em *Crimson Peak*, ao discutir problemáticas de uma sociedade capitalista patriarcal, são as consequências que o Industrialismo e Capitalismo produzem no indivíduo e a exploração e discriminação dos trabalhadores e das mulheres.¹⁸

Ainda em *O Gótico Americano*, é apresentada uma ligação entre o gótico e o mito do *American Dream*. O mito foi criado na época do Iluminismo, em que o racional e o lógico era o mais valorizado. A sua formação não só coincidiu com a era industrial como, também, com o surgimento de um grupo de mitos em nome do nacionalismo estado-unidense. Os mitos são, muitas vezes, considerados por académicos como interpretações ou construções pré-modernas do mundo; em nome da construção da nação, são formas que os estado-unidenses desenharam para conseguirem obter uma certa ordem na sociedade enquanto pintavam uma identidade única (Paul, p. 26, 29). O gótico americano opõe-se a estes ideais, ao rejeitar a “benevolência e perfeitibilidade do ser humano” que o Iluminismo defendia, bem como, “a sua crença no poder de racionalidade” (Lima, p. 16). O gótico transforma o reprimido no ‘outro’, demonstrando a falha cultural e nacional em reprimir algo que resiste constantemente – os tabus. É isso o que o gótico representa. O ‘outro’ presente neste género abala os ideais iluministas, ao expor a monstruosidade não assimilada da sociedade (*ibid*, p. 16). Com tudo isto, percebe-se, então, como o medo é uma emoção que comanda uma narrativa gótica. É através do medo e ao enfrentar a escuridão que se encontra essa verdade monstruosa escondida. Quando Edith ganha coragem para enfrentar o seu medo perante as aparições fantasmagóricas, apercebe-se de que, afinal, essas aparições não estão lá para a magoar, mas sim para a ajudar a encontrar o segredo violento e brutal por detrás da riqueza dos Sharpe – ou da falta dela. Só assim é que ela descobre quem é realmente o seu inimigo. Assim sendo, a atividade paranormal da mansão, o estado decadente da mesma, o estranho comportamento dos Sharpe, a inacessibilidade de certas zonas da casa, etc. são elementos góticos que indicam que algo está errado e que é impossível manter

¹⁸ Isto será desenvolvido mais à frente na análise.

em silêncio aquilo que a sociedade tentou reprimir – neste caso o abuso de poder que o industrialismo permite.

A casa do horror, uma das características principais do gótico, tem, também, o seu papel para desvendar a verdade. Normalmente descrita como uma casa ancestral decadente, é através da mesma que se diagnosticam os segredos e obsessões das personagens que nela vivem. No fim é revelado que o horror presenciado ao longo da narrativa não é por causa de a casa ser uma monstruosidade, mas sim porque as mentes das personagens são secretamente retorcidas e corrompem o espaço em que vivem (Lima, p. 19). Allerdale Hall, a mansão em *Crimson Peak*, é representada como violentada, a sangrar, a afundar-se e assombrada por mortos; intimida e comporta-se quase como um ser vivo, de uma forma assustadora. É desvendado que afinal isto tudo é derivado dos erros e crimes cometidos pela família Sharpe. As condições e ambiente de Allerdale Hall são apenas sintomas do passado e dos segredos sombrios que os Sharpe esconderam a todo o custo, bem como das suas mentes, desgastadas e corrompidas.¹⁹

Por fim, nos objetos deste estudo apresenta-se uma linha ambígua entre realidade e o sonho que, no fim, se torna num pesadelo. O que começa por parecer um conto de fadas rapidamente muda para uma ameaça de morte. A ordem quebra-se, a cronologia confunde-se, a identidade perde-se, a sexualidade torna-se retorcida (Lima, p. 19). Há um rápido declínio do normal e do quotidiano para o assustador e ameaçador. O que começa, para Edith, como um conto de fadas – ao conhecer alguém bastante charmoso e interessado na sua intelectualidade, quando o resto do mundo a desvaloriza, depressa se torna num pesadelo com a morte do seu pai e o perigo que corre quando se muda para Inglaterra depois de se casar com Thomas. Acompanhando esse declínio, a cronologia transforma-se cada vez mais em algo mais abstrato e concentrado, sem uma real menção dos dias que passam. O/a espectador/a ou leitor/a fica desorientado/a quanto à passagem do tempo. As pontuais referências ao tempo são muito vagas para saber ao certo quanto tempo, por exemplo, esteve Edith em Allerdale Hall. A única referência temporal que se sabe com toda a certeza é como tudo isto se passa no ano de 1901. E, no livro, existem somente outras vagas menções ao tempo quando se apresenta um *flashback* da infância de Edith ou um *flashback* ao passado dos irmãos Sharpe.²⁰

Ainda dentro do gótico americano, é possível observar como Edgar Allan Poe teve um papel importante tanto na literatura estado-unidense como no gótico. Muitos dos seus contos influenciaram imensos outros artistas, conseguindo-se identificar alguns dos seus arquétipos

¹⁹ Pedro (2020) explora mais detalhadamente este aspeto de uma forma psicanalítica com conclusões semelhantes às minhas.

²⁰ Ambos os *flashbacks* serão explorados com mais atenção na análise específica da novelização.

em textos literários ou em outros campos, como a música, até aos dias de hoje. O conto “The Fall of the House of Usher” é um desses textos influentes, sendo uma narrativa repleta de temáticas infundáveis que académicos continuam a explorar constantemente, procurando novas interpretações (Dennis Perry, p. 1). É um texto literário crucial para o desenvolvimento da literatura gótica e está muito presente no gótico e terror sobrenatural moderno. No conto, encontram-se, aliás, muitas das regras-base de qualquer história de terror. Poe estabelece uma relação psicológica entre as personagens e o espaço, num ambiente fantástico que cria uma tensão que cresce continuamente até chegar a um clímax intenso e caótico (*ibid*, p. 5). Assim sendo, existem características deste texto literário que abundam em outros textos e às quais académicos chamam *Usher Formula* (*ibid*, p. 7). Nesta fórmula enquadram-se, então, vários elementos. Um deles sendo que a narrativa se inicia com uma pessoa psicologicamente instável a viajar para um lugar desconhecido e a deparar-se com uma casa cheia de segredos e prestes a colapsar. A presença desta pessoa ‘acorda’ o sobrenatural e a casa dá vida ao passado das personagens que nela habitam, tornando-se num espelho que reflete o inconsciente das mesmas. Aqui estão presentes conceitos de violência, duplicidade, fragmentação psicológica, um ambiente assustador, o fantasmagórico, o *uncanny* que realça as linhas indistinguíveis entre o psicológico e o sobrenatural, as dualidades da vida/morte e da presença/ausência. (Dennis Perry, p. 7). E, assim, encaminha-se para a decadência e acaba num fim apocalíptico. Ainda dentro da fórmula mencionada, encontram-se ambientes sombrios numa casa ou castelo antigo com câmaras subterrâneas. Cria-se uma aura de mistério, decadência e terror. Encontra-se, frequentemente, uma mulher vítima que fica presa nesta casa/castelo e que é ameaçada – sexualmente ou não – por um antagonista misterioso e/ou acontecimento sobrenatural. Poe aprofunda, no seu conto, a psicologia humana e foca-se nela como tema principal. Como tal, os seus textos conservam interesse na atualidade.

Posto isto, alguns desses elementos observam-se em Edith, que fica extremamente vulnerável devido à perda do seu pai e, pouco depois, casa-se com Thomas. Sem mais família que a prenda em Buffalo, a protagonista percorre um oceano inteiro em direção à sua nova casa, que, ao chegar, descobre estar em muito mau estado. Pouco depois de entrar na mesma, Edith sente uma presença, uma figura que ela sabe bem não ser nem Thomas nem Lucille. É aqui que a casa ‘desperta’ e, quanto mais tempo a protagonista permanece aqui, mais ativa esta fica com atividade sobrenatural. A casa parece engolir Edith cada vez mais, ao observar-se o tamanho desproporcional da mobília ao seu redor, comparada com ela – isto representa simbolicamente o poder sobrenatural que Lucille ganha sobre todos, pois muitas vezes a casa reflete os

sentimentos dela.²¹ Desta forma, a casa expõe o passado dos Sharpe, que eles tentam a todo o custo reprimir. Os fantasmas encaminham Edith para cada canto do interior da casa, que guarda um segredo. É constantemente refletida na casa a violência perpetuada pela ganância dos Sharpe, para não falar nos traumas que eles próprios experienciaram. Com isto, os segredos, traumas e horrores dos que habitam na casa são passados para quem vem de fora, num ciclo de violência.

Por último, *Crimson Peak* e o conto de Poe também têm em comum a relação incestuosa como fim de uma linhagem aristocrática e a sufocação que Thomas sofre pela presença e ação de Lucille, tal como Usher sofre com a sua irmã, Madeline. E como isso impede Thomas de ser um homem livre, capaz de decidir por si próprio. Há, também, que realçar que Madeline Usher é interpretada por académicos como tendo um poder sobrenatural sobre a casa, manipulando o interior em seu proveito e, no fim, engolindo o seu irmão (Downey, p. 81-82). Isto presencia-se igualmente nos irmãos Sharpe: é em Allerdale Hall que Lucille se torna poderosa, conseguindo manipular mais facilmente o seu irmão e controlar Edith para que o seu plano seja cumprido.²²

Há outro ponto relevante para apontar: a presença de elementos do *Female Gothic*, um subgénero muito popular dentro do gótico. Guillermo del Toro não só se inspirou nas narrativas de escritoras presentes no cânone gótico, mas, também, nos filmes dos anos 1940 que adaptaram muitos desses livros. De acordo com a *Encyclopedia of Gothic Literature*, o *Female Gothic* representa os pesadelos das mulheres e a sua exploração sexual enquanto o espaço doméstico é recuperado do homem usurpador. Neste subgénero, as mulheres expressam as suas frustrações quanto à sociedade patriarcal em que viviam. Reflete a falta de poder e a dominação masculina sobre as heroínas dentro de uma sociedade com restrições rígidas de género. Normalmente, nestas narrativas, estão presentes elementos como o controlo patriarcal da esposa e/ou das filhas; a marginalização das mulheres e a desvalorização das suas preocupações; o isolamento de mulheres artistas e a trivialização das suas obras, bem como, a rejeição da autonomia sexual feminina. Muitas vezes utilizam contos de fadas que exploram dilemas femininos, como “A Bela e o Monstro”, “O Barba Azul”, “Rapunzel”, “A Branca de Neve”, entre outros. Aqui, as heroínas enfrentam ameaças à sua autonomia e controlo sobre o seu corpo; à sua sanidade e/ou às suas próprias vidas. As mulheres nestas narrativas sofrem crueldade extrema, ameaça ou

²¹ Tal se observa em Pedro (2020) que faz uma análise psicanalítica da relação entre a casa e os irmãos Sharpe, argumentando que Lucille tem uma ligação mais forte com a casa, pois não consegue desprender-se do passado como Thomas.

²² Mais uma vez, Pedro (2020), comprova esta ligação entre os Sharpe e os Usher, no conto de Poe, explorando com mais detalhe essas semelhanças.

aprisionamento em armadilhas, prisões, torres, etc. Frequentemente representadas a sobreviver até serem salvas, existem outras heroínas que tomam a iniciativa de explorarem os espaços nos quais estão confinadas e conseguem descobrir uma forma de fugirem sozinhas. No fim, estas heroínas ganham uma nova perspetiva sobre si mesmas e sobre a sociedade em que vivem. Estas narrativas permitem às heroínas ganharem independência e autonomia sexual.

Del Toro pega nestes conceitos e reproduz-os no filme (e que inevitavelmente se apresentam no livro), usando Edith e Lucille, principalmente, para demonstrar estas expectativas rígidas de género na sociedade e as consequências que isso traz. No caso de Edith, tem oportunidade de representar um papel menos convencional da mulher, ao crescer só com o pai. Sendo assim, Edith não se encaixa perfeitamente nas normas femininas do tempo, nem as segue rigorosamente. Por essa razão, ela é isolada socialmente, sendo julgada pelo facto de querer uma vida independente através de uma carreira profissional, em vez de tentar arranjar um bom marido. Sendo assim, Edith representa o desejo de mulheres semelhantes se emanciparem do único destino reservado para elas pela sociedade – de se tornarem esposas e mães – e a determinação em quebrar os papéis binários de género, expondo os problemas que as mulheres sofriam, dando-lhes a devida atenção e a seriedade de que necessitavam. Por outro lado, Lucille é a outra face da moeda na quebra dos papéis de género. É uma mulher decidida e determinada. Apesar de ter intenções interesseiras e perversas, é uma mulher independente, que luta por aquilo que deseja sem hesitação. Não segue os padrões de género e demonstra até ter dominado certos elementos associados como masculinos.²³

Como foi antes mencionado, os contos de fadas têm o seu papel no *Female Gothic* e, aqui, nos meus objetos em estudo também. No folclore, estes contos representam o triunfo psicológico sobre pesadelos, superstições, aprisionamento, dominação ou ameaça mortal (Snodgrass, p. 112). No subgénero do gótico são reinterpretados estes conceitos e outros, como o castigo e quebra de regras impostas pelo homem dominante patriarcal, utilizando-os de forma a expor a violência na vida doméstica das mulheres. Para esta dissertação, o conto de fadas que necessita relevo é “O Barba Azul”, pois é um dos contos mais usados no *Female Gothic* – por exemplo, em *Jane Eyre* e *Rebecca* – e, em específico, em *Crimson Peak*. Neste conto presenciam-se elementos como: um marido misterioso com um segredo violento escondido; a esposa/noiva curiosa, que fica isolada num lugar desconhecido e num lar à qual não tem completo acesso; a desobediência às ordens do marido e a sua consequente morte, uma penalização simbólica pelo facto de estas mulheres terem um pensamento independente

²³ Estes aspetos das personagens serão vistos com mais detalhe a seguir.

(Snodgrass, p. 33). O mesmo se observa nos meus objetos em estudo: um homem misterioso – Thomas – entra na vida da heroína – Edith – e cativa-a de tal forma que a faz apaixonar-se pelo seu completo charme. Mas quando se casam e Edith viaja para Inglaterra, na casa ancestral de Thomas, um segredo violento se esconde em zonas inacessíveis da casa a que Lucille não dá permissão para ir (Crimson Peak, p. 126; min. 44) e Thomas adverte-a para não se aventurar – ao dizer que nunca deve de descer, no elevador, para as minas. (Crimson Peak, p. 122; min. 43). Edith, ao ficar presa na mansão sem possibilidade de fugir, sem família para voltar e, especialmente, com um inverno que bloqueia qualquer caminho com as tempestades de neve – é tentada a explorar o interior da casa, com a ajuda dos fantasmas, e ganha acesso a locais inicialmente proibidos, desobedecendo às advertências tanto de Thomas como de Lucille. Com isto, Edith finalmente descobre o que realmente se passara na casa antes de esse mesmo destino cair sobre ela: as herdeiras com que Thomas se casara por interesse e que foram assassinadas. No entanto, apesar de Thomas ser representado como o marido misterioso, sedutor e manipulador, é revelado que Lucille é a verdadeira Barba Azul. Foi ela quem inicialmente engendrou o plano, quem convenceu Thomas de que era a única alternativa para a sobrevivência deles e quem matou as esposas. Guillermo del Toro mostra como segue a tradição do *Female Gothic* e de outros aspetos góticos, mas sempre se desviando das suas expectativas tradicionais, dando uma nova interpretação à narrativa e oferecendo um papel mais fulcral às personagens femininas. Nas suas próprias palavras, del Toro tentou construir personagens masculinas com um papel ‘inútil’, ou seja, que não têm tanta importância ou impacto na narrativa como as femininas (Talks at Google, min. 12).

Como se observou nos parágrafos anteriores, o sobrenatural tem um papel essencial nestes objetos em estudo e nas obras literárias da *Gilded Age*, época na qual *Crimson Peak* se situa. A sua importância vem do facto de ter sido e ainda ser usado – como no filme de del Toro e na sua respetiva novelização – para discutir problemáticas de opressão da mulher, como referi atrás. Na literatura da *Gilded Age*, que discute a discriminação da mulher, o sobrenatural é um elemento muito presente. Tal como defendem vários académicos, o sobrenatural é uma forma de representar o estado psicológico das personagens na literatura do século XIX (Downey, p. 3). Devido à rejeição e distanciamento do passado anglo-europeu dos Estados Unidos e à falta do seu próprio passado nacional, as narrativas sobrenaturais fixaram-se no quotidiano (*ibid*, p. 3). Algumas escritoras da *Gilded Age* focavam-se nas divisões e mobílias da casa e como essas influenciavam a vida das mulheres – especificamente, mulheres de classe média/alta (*ibid*, p. 3). Era nestes objetos – representantes do capitalismo e consumismo americano – que o sobrenatural se manifestava, pois o facto de as suas vidas estarem restringidas ao espaço

doméstico tornavam este inevitavelmente opressivo. Em *American Women's Ghost Stories in the Gilded Age*, Dara Downey explica que estas escritoras discutiam como as expectativas postas na mulher de classe média/alta de comprar objetos para decorar e tornar a casa num santuário eram contraditórias: a mulher era vista tanto como o anjo perfeito da casa como a mulher superficial por consumir demasiado em bens materiais. Esta imagem criada da mulher como um anjo que protege a casa e incute nas suas crianças ética e moralidade impede que os homens da sua vida sejam corrompidos pelo sistema capitalista. No entanto, isto é uma ilusão que as prendia ao lar e as desviava da consciência da sua real falta de independência financeira, social e ausência de direitos. Sendo assim, na literatura sobrenatural, as escritoras utilizavam os fantasmas e objetos da casa para demonstrarem como essa opressão e controlo sobre a mulher e o seu corpo tornavam o espaço doméstico num espaço perigoso, que danificava as suas mentes – como é exemplo do conto “The Yellow Wallpaper” de Charlotte Perkins Gilman. Em *Crimson Peak*, as falecidas esposas de Thomas provam como esse controlo e expectativa tinham posto em perigo as suas vidas, usadas simplesmente pela sua fortuna e descartadas como bonecos sem vida. Thomas e Lucille aproveitam-se deste controlo para enriquecerem, sem que haja qualquer tipo de desconfiança em relação aos seus atos. As vozes destas mulheres foram silenciadas pelos Sharpe, mas o que eles não sabem é que, por via de Edith, elas voltam a ganhar vida e os seus sofrimentos são expostos.

Dentro da literatura sobrenatural da *Gilded Age*, as escritoras punham em causa o sistema binário de género que se apoderou da cultura estado-unidense nesta época. Com o fortalecimento do mito do *self-made man*, ser homem estava intrinsecamente ligado ao esse perfil e não era possível separá-los. Em contrapartida, ser mulher era distinguir-se do homem. Usando essa lógica, só o homem pertencia à esfera pública, com uma carreira profissional que muito provavelmente ele próprio criava através do seu talento, recebendo como recompensa o sucesso pelo seu esforço – ou, pelo menos, isso era o que era esperado dele. Sendo o chefe de família, ele era quem financiava tudo em casa e, apesar de raramente estar em casa, as suas opiniões tinham o ponto final em qualquer decisão familiar. A mulher, por sua vez, estava confinada ao espaço doméstico. A sociedade determinara que este espaço era inteiramente feminino e que elas é que tinham o poder de decidir o que fazer com ele. Mas, na verdade, as suas decisões eram muito limitadas. Não tendo um suporte financeiro independente, as mulheres tinham de gastar o dinheiro do marido, o que implicava autorização por parte dele – recebendo, talvez, uma mesada ou não tendo qualquer acesso ao dinheiro sem lho pedir. Por muito que desejassem ter independência financeira, as opções eram muito limitadas. Para quem pertencia à classe média/alta, era ainda mais difícil, pois qualquer ânsia de trabalhar fora de

casa era mal vista e considerada uma vergonha para a família, especialmente tendo um marido que poderia facilmente providenciar para a família. Para além de que os patrões também não valorizavam a capacidade intelectual feminina, pois pensavam – ou eram encorajados a pensar – que só os homens tinham essa capacidade. Portanto, a mulher de classe média/alta não tinha muito mais escolha do que ficar retida no espaço doméstico onde também tinha pouca autonomia e liberdade. Isto resultava em se conformar às condições que lhe eram dadas: não podia fugir dessa situação, a não ser por uma vida de transgressão. Caso as mulheres fossem vítimas de violência não tinham possibilidade de sair desse espaço doméstico, pois era apenas lá que tinham o provimento das suas necessidades. Sem isso, na maior parte das vezes, viveriam uma vida de pobreza. Mesmo que arranjassem um trabalho, não conseguiriam viver com as mesmas condições que tinham numa vida de casadas.

Como foi demonstrado antes, a mulher era tratada praticamente como um objeto, uma decoração ou estatueta que faz parte da casa em si. Tinha de ser perfeita, inocente e angelical para tornar o lar num refúgio. Caso contrário, se os filhos fossem malcomportados ou o marido fosse violento, as pessoas fixavam a culpa nelas, ao argumentarem que negligenciavam os seus deveres como esposas e mães. Deixando, assim, de lado qualquer desejo ou objetivo de vida para além da mulher que se sacrifica em nome da família. Em *Crimson Peak*, vemos como isto é posto em causa pelo ponto de vista de Edith e Lucille. Ambas viveram num ambiente que proporcionou o seu crescimento livre que, caso contrário, nunca seria possível. Elas apropriaram-se, então, de características identificadas como masculinas. Rebelaram-se contra este sistema binário ao tornarem os papéis de género ambivalentes, o que lhes permite a emancipação.

Olhando primeiro para a Edith, vemos logo, desde o início do enredo, que tenta seguir o seu próprio caminho, sem hesitação. É uma mulher que luta para se desprender das normas sociais, pois não concorda com as mesmas, que a impedem de seguir o seu sonho. Isto, no entanto, não seria possível se os acontecimentos da sua vida tivessem sido diferentes. Como filha única e sem mãe ou madrasta para lhe ensinar o papel feminino na sociedade, isto permitiu que Edith tivesse uma educação que seria apenas direcionada aos homens. Sendo o único método que o pai conhecia – seguir uma carreira e ter uma vida independente – Edith aprendeu não só os valores do trabalho – pelo que o seu pai lhe ensinava e ao assistir às reuniões entre os empresários – mas, também, a desenvolver a sua paixão pela escrita, de forma a, mais tarde, se tornar na sua vocação de vida – isto sempre com o apoio do seu pai. De outra forma, a protagonista não teria esta oportunidade.

Mas claro que isso traz as suas consequências. Graças ao seu desejo natural de independência, Edith é isolada do círculo social e desprezada pelas outras mulheres – como se observa na cena antes de Edith se encontrar com o editor, depois de a protagonista se encontrar com Alan McMichael (Crimson Peak, p. 28-29, min. 4.55) Quando Edith critica o título aristocrático de baronete como ‘parasita’ depois de a mãe de Alan, Ms. McMichael, lisonjear a sua ligação com os Sharpe, esta ataca a reputação da protagonista como forma de salvar-se da humilhação: por ser uma mulher solteira, sem indícios de querer casar, e com a ambição de uma carreira que não pertencia a uma mulher, ela morreria sozinha, tal como Jane Austen. Em outras ocasiões também é possível compreender que a protagonista não segue as regras do *small talk* esperado das mulheres de classe alta – que mantêm sempre contacto com as outras famílias, mesmo não tendo razão ou interesse (mais evidente na novelização), bem como, a presença constante em festas e bailes; para Edith isto não faz sentido, logo não fomenta esta prática, o que causa ainda mais consternação e escândalo quando decide acompanhar Thomas ao baile dos McMichael sem qualquer tipo de confirmação prévia. Pela reação da mãe de Alan conseguimos observar essa ofensa quando esta realça, com bastante clareza, o facto de não estarem à espera dela e quando no fim declara, “Everyone has a place. I will make sure you find yours.” (Crimson Peak, p. 65; min. 18.17). Insinuando que Edith não pertence a este mundo e que não é bem-vinda. Isto pode-se facilmente comprovar em outras partes do enredo: na maior parte das vezes, é vista sozinha a fazer as suas diligências e em nenhuma ocasião se sugere que ela tem amigos, para além de Alan, que esteve ausente, em parte, da vida de Edith.

Por outro lado, na reunião com o editor, observa-se o comportamento machista da altura quando o mesmo se apercebe de que o livro de Edith se relaciona com o sobrenatural e não é um romance sentimental. Em vez de valorizar o seu conteúdo e o pensamento intelectual por detrás do manuscrito, desconsidera-o totalmente e concentra-se em aspetos superficiais, inferiorizando o talento de Edith – ao ignorar a explicação dela quanto aos fantasmas e focando-se na letra feminina dela, sugerindo que o seu texto só será relevante se incluir uma história de amor (Crimson Peak, p. 30; min. 6). Para ele, o manuscrito não lhe interessa porque, nesta sociedade, o texto de Edith é uma temática fora da esfera feminina e, portanto, pensa que não vai ter qualquer tipo de sucesso. Aqui a protagonista representa as escritoras da *Gilded Age* e as dificuldades pelas quais passaram quando decidiram seguir uma carreira num espaço literário dominado por homens. A única solução que Edith encontra, tal como muitas dessas escritoras, foi eliminar qualquer vestígio da sua identidade de género para que finalmente fosse reconhecida e aceite no círculo literário. Ainda assim, por muitos obstáculos que teve de enfrentar, Edith nunca desistiu. Nem mesmo quando o seu pai morreu e viajou para um mundo

completamente desconhecido, perigoso e isolado de toda a gente. Aliás, foi graças a essa resiliência que quebrou o *status quo* presente em Allerdale Hall e que, mais tarde, conseguiu salvar-se das garras dos irmãos Sharpe a tempo para, no fim, ser capaz de realizar o seu sonho de carreira. Tal como indicado nos créditos do filme, ao demonstrar ao/à espectador/a um livro publicado por Edith com o mesmo nome que o filme.

Quanto a Lucille, a sua independência difere: é uma mulher fortalecida e endurecida pelas condições em que viveu na sua infância. Emancipou-se, pois a sua sobrevivência dependia disso. Para conseguir conviver com os seus pais abusivos e, mais tarde, sobreviver sozinha com o seu irmão, Lucille teve de desenvolver uma mente racional e imperturbável que lhe possibilitasse ações inconcebíveis. Na novelização, porém, entende-se as motivações de Lucille, pois ela também necessitava de ser forte para proteger Thomas, sendo ela a irmã mais velha e ele indefeso e ingénuo, sem a mesma coragem que a irmã.²⁴ Mas Lucille também o protegia dos abusos para salvar-se a si mesma. Se Thomas se metia em sarilhos, o seu pai culpá-la-ia por o ter influenciado e seria castigada a dobrar. Para além disso, aproveitando-se da inocência do irmão, incutiu medo nele, ao convencê-lo de que a sua família estava contra eles – não só contra ela, – que queriam separá-los e levá-los para longe da sua casa. Lucille faz questão de realçar que só juntos é que poderiam sobreviver. Isto facilita o consentimento de Thomas como cúmplice dos seus planos, ao julgar que era a única alternativa para ambos.

A relação íntima entre os irmãos aponta para um significado de duplicidade. Lucille, sendo quem lidera a família Sharpe, usa o seu irmão como uma marioneta. Ou seja, através dele ela projeta as suas visões que, nesta sociedade, apenas são levadas a sério quando partilhadas por um homem. Portanto, na maior parte do enredo de *Crimson Peak*, o/a espectador/a ou leitor/a é, a certo ponto, enganado/a, ao pensar que Thomas é o homem dominante, quem orquestrou tudo com o consentimento da irmã. No entanto, pistas ao longo do enredo e, especialmente, no clímax, quando Alan desvenda o assassinato da mãe dos Sharpe, percebem que afinal é o contrário. Isto, aliás, relaciona-se com um aspeto da *Usher Formula*, em que o que se encontra nos irmãos Sharpe é uma duplicidade semelhante àquela que se observa entre Madeline e Usher no conto de Poe, “The Fall of the House of Usher”. Da mesma forma que Madeline parece ter um poder sobrenatural sobre Usher, Lucille tem um poder semelhante sobre Thomas.

Lucille é capaz de enfrentar qualquer obstáculo sem hesitação ou medo, o que lhe permite, então, quebrar as normas e assumir papéis tradicionalmente masculinos. Em várias

²⁴ Esta informação e as seguintes são apresentadas em algumas pistas ao longo do filme, mas são exploradas com mais detalhe na novelização (Holder, p. 255-264).

alturas é demonstrado que Lucille é quem administra tudo na casa – enquanto o casal não regressou da lua-de-mel, Lucille foi quem esteve responsável pela encomenda das peças para a máquina; é quem tem as chaves todas da casa e mais ninguém tem acesso a elas, nem mesmo Thomas; é quem é responsável pelos recursos, como é visto quando o irmão pede autorização a Lucille para utilizar mais carvão para a máquina. Por outro lado, é também a voz que tem mais peso na decisão final, ao ser a principal responsável pelos planos de sedução e mentira para reunirem, de novo, a sua fortuna. Para além de ser quem se descarta daqueles que tentam interpor-se no seu caminho – as mulheres, o pai da Edith, a própria protagonista e Alan; até é possível considerar que está disposta a descartar-se do próprio irmão quando este tenta convencê-la, no fim, a viver uma vida diferente.

Mesmo sendo uma mulher emancipada, isto não impede Lucille de manter uma perspetiva crítica das mulheres que se regem pelos padrões da sociedade considerando-as ingénuas, sem experiência do mundo e dependentes do homem. Como tal, identifica-as como seres frágeis, submissos e, portanto, ao seu dispor para serem exploradas. Pois, na sociedade patriarcal em que vivem, é exatamente esse o tratamento que lhes dão. Lucille, ao assumir um papel dominante – tendo o poder de controlar os outros – considera-se ao mesmo nível que um homem e, portanto, assume o mesmo direito de explorar e manipular as mulheres o quanto quiser.

Ainda que Edith quebre, também, as normas sociais, Lucille continua a considerá-la como uma mulher frágil. Ao ser uma mulher bonita, elegante, com uma vida privilegiada – protegida do mundo e sem o mesmo sofrimento que ela – Edith, aos seus olhos, não passa de uma borboleta: um ser frágil cuja única existência é ser presa das mariposas. Isto porque, no ponto de vista de Lucille, as mariposas alimentam-se de borboletas para sobreviver, o que cria uma analogia com os Sharpe que exploram, o que Lucille acha, mulheres frágeis. Ela própria diz, no princípio do enredo: “They thrive on the dark and cold” (Crimson Peak, p. 72; min. 24.47). Portanto, vê nas mariposas semelhanças com a vida áspera e injusta que viveu e, seguindo a lei da natureza que ela interpretou e aprendeu delas, vê-se no direito de esmagar as mulheres borboletas. Do que ela não se apercebe – e que Guillermo del Toro quis demonstrar –, é que as borboletas, apesar de belas e aparentemente frágeis, também sabem lutar e sobreviver.²⁵

Resumindo, Lucille apropria-se das normas existentes, utilizando-as da forma que lhe convém mais: fazendo-se passar, em público, apenas como a irmã de um jovem inventor e

²⁵ Pedro (2020) explora este aspeto com conclusões semelhantes às minhas.

atuando como uma mulher aristocrática orgulhosa e elegante. Isto para desviar a atenção dela própria, tornando-se invisível perante todos e não levantando, assim, suspeitas. Enquanto, no espaço doméstico, não existindo qualquer controlo patriarcal – visto que ela é quem possui o poder – reverte os papéis a seu bel-prazer, desprendendo-se das expectativas sociais e permitindo-se ser uma mulher livre. Apesar disto tudo, é possível observar que, desde o início do enredo, o poder absoluto de Lucille começa a desmoronar-se quando Thomas muda arbitrariamente de planos, sem a consultar. *Crimson Peak* demonstra, de facto, como a dominância de Lucille começa a perder o seu peso quando o seu irmão desperta a sua própria consciência e começa a aperceber-se de que ele próprio pode mudar a sua vida – compreende que existe mais do que um destino para além daquele que Lucille sempre incutiu nele.²⁶

Tal como Edith e Lucille representam dois tipos de mulher emancipada, o mesmo se pode dizer das suas famílias. Sendo ‘família’ um conceito conservador e sagrado, aquilo que representam é muito importante: traçam o destino dos seus descendentes, mas, também, podem ser um símbolo da relação histórica entre os Estados Unidos e a Inglaterra.

Os Cushing representam a cultura estado-unidense do virar do século, o novo mundo democrático e inovador que impulsiona o progresso e futuro da humanidade. O pai de Edith incute os valores capitalistas e do *self-made man* a Edith, ensinando-a a construir a sua própria carreira e a enriquecer pelo seu próprio esforço, ao contrário de apenas herdar uma riqueza. Os dois são retratados como resilientes, fortes e saudáveis. Tal como o industrialismo e o capitalismo melhoraram a qualidade de vida dos estado-unidenses, que não dependiam do sangue puro de uma família aristocrática para investirem, enriquecessem e prosperarem. Isto pode ser observado no final de *Crimson Peak*, em que apenas os estado-unidenses – Edith e Alan –, unidos e fortes pelas suas mentes resilientes, são os únicos a sobreviver.

Os Sharpe, em contraste, ao representarem a aristocracia inglesa – um sistema que os estado-unidenses viam como ultrapassado e antiquado, demonstram, física e psicologicamente, a decadência dessa sociedade. Isto é retratado no uso de roupas antigas e clássicas, na mansão decrepita e no facto de os irmãos serem os últimos descendentes da família. Ou seja, têm sangue aristocrático, mas enfraquecido e o poder que esse sangue simbolizava está perdido – a relação incestuosa dos irmãos, aliás, é simbólica desse enfraquecimento. Vemos aqui, então, o velho mundo, como uma sociedade decadente, onde o seu sistema já não funciona; um sistema que explora e abusa dos mais vulneráveis em troca de uma riqueza que pertence apenas aos herdeiros masculinos. Isto é identificado simbolicamente pelo estado da mansão Allerdale Hall:

²⁶ Na novelização isto é ainda mais evidente e, portanto, será mais elaborado à frente.

em decomposição, pois é mantida por uma riqueza suja – obtida por exploração, abuso e violência para roubar os bens pertencentes a herdeiras – com as fundações a submergir – por extraírem a argila incessantemente e em grande quantidade; enclausurada no passado pela presença de fantasmas, vítimas desses abusos; sem perspectivas de futuro – o próprio relacionamento incestuoso dos irmãos determina como a família perdeu o seu poder e que a única forma de manter a linhagem viva e pura é através do incesto. Tudo isto, demonstra, assim, a perspectiva estado-unidense da queda do poder aristocrático e da Inglaterra como um império corrupto.

Por outro lado, a era industrial da *Gilded Age* é um elemento crucial no enredo de *Crimson Peak* e interliga-se com tudo o que acontece na história. Esta época, como demonstrei no capítulo anterior, é um momento importante na História dos Estados Unidos, pois foi aqui que muitos dos seus valores e cultura foram construídos de forma a criar a sua própria identidade nacional. Um dos valores reforçados nesta mesma identidade foi o mito do *self-made man*. Não só o identificaram como uma fundação da sua sociedade, mas, também, da masculinidade. Ser homem estava intrinsecamente ligado a uma carreira de ascensão e ao sucesso. Nos dois objetos em estudo, consegue-se observar esta faceta nas personagens masculinas, mas mais especificamente em duas: Carter Cushing e Thomas Sharpe. Estes representam as duas faces da mesma moeda – o lado bom e o lado mau, os heróis e os vilões.

Em Carter Cushing vemos o homem idealizado, um homem exemplar que se tornou num milionário ao construir edifícios, utilizando aço para as suas fundações, um ícone da modernidade ao permitir criar edifícios bem mais altos, denominados *skyscrapers*. Isto permitiu-lhe ter um grande sucesso e ganhou uma reputação de prestígio como *self-made man*. Resumindo, Carter identifica-se como uma personagem típica da literatura *from-rags-to-riches*, bastante popular nesta era, pois é visto como um homem ideal e perfeito que se encaixa em todas as normas e papéis sociais desta sociedade. Não lhe é associado qualquer elemento ambivalente quanto à sua carreira de empresário, industrial e pai – isto está presente apenas em Thomas. Pode-se dizer que Cushing é o que se designava à época por *steel baron*. Um homem que construiu a sua riqueza graças à indústria do aço e que ganhou uma excelente reputação na sociedade, pois com a sua riqueza, também enriqueceu o próprio país e a comunidade de Buffalo, dando prosperidade a todos – a ideia do progresso da época em que a riqueza do indivíduo serve o da comunidade. O uso desta designação tem uma conotação algo irónica, sendo originalmente um conceito aristocrático (*baron*). Como é que um país que repudia este sistema hierárquico, que associa a uma Europa decadente, decide utilizar um dos seus termos? Uma possível explicação é que, numa época em que os Estados Unidos estavam a criar a sua

identidade, havia a necessidade de provar que a sua sociedade democrática era tão credível – ou até mais – que uma sociedade aristocrática. Apropriando-se, então, de um dos seus conceitos para moldá-lo em algo novo e progressista. Para um estado-unidense, ser um *steel baron* era ter atingido um patamar de orgulho não só individual, mas nacional, já que estes eram considerados como a fundação da sociedade, tal como a aristocracia. Desta forma, provavam a força da sua nova identidade, demonstrando que a sua importância igualava qualquer outro país feudal. Tudo isto com o esforço do trabalho dos estado-unidenses em conjunto e não graças à riqueza roubada/explorada dos seus operários. É este ideal que Cushing representa em *Crimson Peak*.

Por outro lado, existe, também, outra representação do homem empresário – a outra face do mito – o *robber baron*: era um termo utilizado para criticar o industrialismo e as problemáticas que trazia associadas e muitas vezes era representado na literatura da época.²⁷ Na novelização observa-se que no pai Sharpe identificam-se estas características negativas. Um aspeto do industrialismo que era reprimido e ignorado na sociedade: o empresário explorador e corrupto que age fora das normas e, por isso, é tratado com desconfiança. É interesseiro ao querer investir numa riqueza para o seu próprio proveito e de mais ninguém. Claro que aqui isso é reforçado pelo facto do pai Sharpe ser um aristocrata inglês, comprovando o egoísmo e a corrupção que os estado-unidenses identificavam com a nobreza. Já Thomas Sharpe apenas perpetua o comportamento que o seu pai tinha, pois é ainda só um empreendedor, que tenta arranjar investimento para a sua invenção. Ainda assim, é o suficiente para que Carter Cushing desconfie dele e lhe negue o investimento que ele tanto deseja. Até mesmo Edith julga Thomas pejorativamente, quando ouve Ms. McMichael a elogiá-lo pela sua elegância e demonstrando fascínio pelo seu título aristocrático, chamando-lhe parasita (*Crimson Peak*, p. 29; min. 5), sendo um baronete que herdou esse título e a riqueza que vem com ele. Para os estado-unidenses – mais uma vez, representados pela figura mítica presente em Carter Cushing –, ele não é digno do papel de *self-made man*. Isto é evidente quando Carter descreve as mãos de Thomas como as mais macias que já viu (*Crimson Peak*, p. 42-43; min. 10). Ou seja, um homem que não suja as mãos para construir o seu império industrial. Este é o primeiro indício do distanciamento entre os empresários de Buffalo e Thomas Sharpe. Por outro lado, apesar de Sharpe ter uma visão empreendedora – o que era uma característica muito apreciada nos Estados Unidos –, ele tenta furar as normas e expectativas para chegar o mais rápido possível ao seu objetivo – enriquecer –, criando vários planos fraudulentos para enganar todos. Quando o seu ‘plano A’

²⁷ Sobre a problemática de *robber baron* confronte Bridges (1958).

falha com os investidores, ele vira-se para o ‘plano B’, a sedução e burla de mulheres herdeiras para se casarem com ele – o que mais tarde descobrimos ser o plano constante dos irmãos.

Como tal, vemos em Thomas o que o sistema capitalista e industrialista permite: que os empresários se aproveitem dos mais vulneráveis como os operários de classe baixa, desesperados para ganharem o suficiente para sustentarem a sua família e aos quais são oferecidos trabalhos precários e em más condições; bem como as mulheres que, não tendo qualquer poder sobre si mesmas ao não possuírem propriedade ou riqueza em seu nome, são burladas e roubadas para enriquecerem outrem. Tudo isto resulta numa riqueza construída com base na violência e, como Guillermo del Toro demonstra em *Crimson Peak*, uma riqueza desse género será a sua própria ruína. Sendo prova disso o historial de Allerdale Hall: tendo as suas minas exploradas intensivamente, à custa dos mineiros, para atingir o maior lucro em pouco tempo, terá como resultado o colapso. As vidas da maior parte dos mineiros são perdidas e, conseqüentemente, os Sharpe ficam arruinados.²⁸ O estado da própria mansão, que é lentamente engolida pela argila presente nas fundações, simboliza essa ruína – exploração intensiva de recursos; o dinheiro desperdiçado e roubado; bem como a presença sobrenatural das vítimas devido à ganância dos Sharpe. Tenho de realçar, porém, que esta representação de Inglaterra, que encontramos em *Crimson Peak*, com Allerdale Hall e os irmãos Sharpe, não se iguala à realidade histórica inglesa, pois tal como os Estados Unidos, também passou por fases de modernização e progresso socioeconómico e tecnológico. Aquilo que eu apresentei ao longo deste capítulo não é mais do que uma representação daquilo que supostamente era Inglaterra nos olhos dos estado-unidenses que, em comparação com o seu sistema capitalista democrático viam, no sistema aristocrático, algo que só podia terminar em decadência.

²⁸ Pedro (2020) explora também este aspeto, argumentando como o desejo dos Sharpe de voltarem a enriquecer através das minas não é bem-sucedido, pois estando as minas intrinsecamente ligadas ao passado glorificado de família aristocrática, não lhes permite adaptarem-se ao Novo Mundo capitalista que rejeita completamente esse mesmo passado.

8. Novelização de *Crimson Peak*: um produto comercial ou uma forma de expandir o mundo ficcional do filme?

Depois de analisar conteúdos dentro do enredo *Crimson Peak*, partimos para um estudo mais centrado na novelização. O que é que este *medium*, então, tem para oferecer aos seus consumidores? Em primeiro lugar, a vantagem que apresenta em relação ao filme, é que permite um aprofundamento do enredo. Através da narrativa é possível dar uma perspetiva mais detalhada daquilo que o filme não é capaz de desenvolver pela sua limitação de tempo: na novelização, o/a leitor/a tem um melhor entendimento dos comportamentos que as personagens têm, pois tem acesso aos seus pensamentos e, também, ao seu passado.

No entanto, mais que comparar o que nos é fornecido na novelização com o conteúdo do filme, esta análise tem o intuito de compreender o que é que a novelização traz para complementá-lo. Irei começar por analisar os espaços: as duas cidades presentes no enredo, no intuito de demonstrar, com várias passagens, como na novelização o narrador transmite interpretações mais explícitas que, no filme, são apenas sugeridas por imagens ou representações de cena; de seguida, faço um estudo das descrições das casas dos Cushing e dos Sharpe que, ao contrário do filme, que apenas sugere estes sentidos, a novelização permite ao/a leitor/a identificar as culturas a que as casas pertencem, bem como o contraste que estas apresentam entre si. A partir daí foco-me na linha temporal da narrativa na novelização, pois o narrador oferece mais informação ao/a leitor/a ao partilhar *flashbacks* que ajudam a compreender as motivações e ações de algumas personagens. Logo depois, demonstro como a novelização permite à casa ter uma maior presença no enredo ao personificá-la, dando-lhe protagonismo que no filme não foi capaz de dar – estando apenas presente como fundo, ainda que com uma presença muito forte. Para além disso, irei expor como a novelização tem um narrador heterodiegético e que, devido a isso, o/a leitor/a é capaz de conhecer com mais profundidade as personagens, pois tem acesso aos pensamentos das mesmas – isto será feito através da análise de várias citações sobre Edith, Thomas e Lucille. Por fim, irei concluir esta secção ao demonstrar uma desvantagem que se apresenta na novelização, pois houve pelo menos um aspeto que funcionou melhor no filme.

Uma das características mais evidentes é a forma como os dois espaços aqui presentes – Buffalo e Cumberland – contrastam tanto nas suas descrições. No filme, o/a espectador/a é manipulado/a a pensar que Buffalo é uma cidade próspera e tecnológica, ao invés do condado Cumberland, porém, isto é tudo apresentado de uma forma indireta. Como estas características são representadas no plano visual, o/a espectador/a não tem tempo de formar uma opinião

concreta e apenas consegue aceitar que o que lhe é apresentado no filme como a realidade. A novelização, por outro lado, manipula ativamente o/a leitor/a a pensar nessas diferenças culturais, proferindo opiniões explicitamente, por exemplo, na forma como se descreve a prosperidade de Buffalo: “Livestock, street vendors, carriages, and the occasional motorcar” (Holder, p. 26) e o negócio de Carter Cushing é um exemplo de sucesso económico: “(...) her father’s busy engineering offices. Dominated by huge models of buildings and bridges (...), the airy room with their high ceilings proved a beehive of activity as engineers, clerks and assistants (...) conducted the vast business of Mr. Carter Cushing.” (*ibid*, p. 34).

Em Cumberland, há mais detalhe na descrição que sugere aspetos de esterilidade que não são tão explícitos no filme, ou seja, é um lugar sem grande movimento, com edifícios pobres e dispersos uns dos outros e com ar mais rudimentar em comparação com Buffalo:

The snowy mud was rutted from wagon wheels and the residences were nothing more than hovels. Thatched roofs were not uncommon, and the air between the snowflakes was a murky brown and gray. A few brick buildings stood staunchly upright but their walls were dotted with moss and smeared with smoke. (...) Edith inhaled the greasy odor of boiled meat and cabbage. (Holder, p. 189)

Com estas passagens o/a leitor/a tem uma ideia mais detalhada do contraste entre Buffalo e Cumberland em termos industriais. No filme, isto é apenas sugerido ao/a espectador/a através da imagem – por exemplo, e das cores: Buffalo é apresentado de forma bastante colorida e Cumberland com cores mais neutras.²⁹ Porém, no livro, o/a leitor/a apreende muito mais estas diferenças aparentes: Buffalo transmite vivacidade e energia, dando a ideia de uma cidade progressiva e moderna, mas Cumberland, pelo contrário, mesmo havendo presença de industrialismo não há indícios de modernização, salvo a máquina de Thomas.

Relembrando um aspeto discutido anteriormente sobre as famílias Cushing e Sharpe, Buffalo e Cumberland são, também, representações dos dois países – Estados Unidos e Inglaterra – e dos seus contrastes. Como tal, o/a leitor/a é influenciado/a a pensar que a industrialização capitalista estado-unidense é bem mais evoluída e saudável que a industrialização ainda marcada pela aristocracia inglesa. Por isso mesmo, nas citações acima, observa-se como Buffalo demonstra ser uma cidade progressiva e moderna proveniente desse sucesso capitalista industrial. O/a leitor/a interpreta, então, que aqui existe um futuro – já não circulam apenas carruagens, mas carros também e as maquetes presentes no escritório de Carter Cushing dão a entender que a cidade está a crescer e a projetar o seu futuro de modernidade.

²⁹ Pedro (2020) já refere este contraste representado no filme pelas cores com conclusões semelhantes às minhas e ainda analisa de forma mais detalhada.

Cumberland, por outro lado, sugere uma paragem na evolução – com casas arcaicas, sem indícios de crescimento ou prosperidade; o próprio ar é descrito como algo poluído e com um cheiro desagradável. Portanto, o/a leitor/a se envolve nestes valores e mitos de tal forma que cria uma perspetiva favorável aos heróis estado-unidenses – Carter Cushing, Edith ou Alan; e desconfiando, desde o início, dos irmãos aristocratas.

Mas a novelização vai mais além ao partilhar uma descrição minuciosa dos luxos que os McMichael ostentam para o baile de receção dos irmãos Sharpe:

(...) the floor polished, the piano tuned, and the lavish midnight supper arrayed in all its splendor: caviar, truffles, snipe, partridge, oysters, quail, grouse, pressed beef, ham, tongue, chicken, galantines, lobster, melons, peaches, nectarines, and specially imported jams and biscuits. (...) Tea, coffee, lemonade, white wine, claret, and sweet Madeira were also going to be served, along with negus, orgeat, and ratafia, accompanying the proper courses. There were towers of fruit, sugared almonds, and marzipan, custards, and cakes. They had gone to all this effort and this expense, publicly declaring the regard in which the McMichael family held Sir Thomas and his sister (...). (p. 59-60)

No baile é possível observar esta dinâmica entre a cultura estado-unidense e inglesa: os McMichael exibem este excesso de acumulação que o sistema capitalista lhes permite. Isto, com o intuito de demonstrar à comunidade de Buffalo a relação íntima com os aristocratas Sharpe; mas, também, para demonstrar aos próprios Sharpe a capacidade da família de ter os mesmos luxos que um baronete. Este aspeto representa, então, a relação dos Estados Unidos com a Inglaterra. Com os Cushing há uma perspetiva negativa e desconfiada perante a aristocracia e, portanto, perante os irmãos Sharpe. Mas, ao mesmo tempo, vemos o encanto que a aristocracia inglesa tem nos Estados Unidos: apesar de quererem desfazer-se do seu passado inglês e diferenciarem-se, a todo o custo, do mesmo, têm um fascínio pela aura e charme aristocrático, sentindo uma necessidade de se igualar a eles.³⁰ Ou seja, os McMichael assumem que os Sharpe são ricos devido ao seu título e à sua aparência, o que, em si, demonstra ingenuidade e ignorância perante a cultura inglesa; observa-se como a aristocracia tem um ar de misticismo nos Estados Unidos, sendo uma cultura aprendida apenas nos livros que, muitas vezes, romantizam ou glorificam a origem ancestral da Inglaterra.³¹ Por outro lado, os McMichael, ao imaginarem o suposto privilégio dos Sharpe, têm o desejo de exibir idêntico privilégio; apesar de não terem um título que lhes ofereça linhagem e fortuna, eles querem mostrar que têm a capacidade de usufruir dos mesmos luxos.

³⁰ O mesmo foi observado na secção anterior deste capítulo quando analisei o termo *steel baron*: o desejo dos Estados Unidos de se igualar em termos de credibilidade em relação à aristocracia inglesa.

³¹ Isto é mais evidente quando Edith pesquisa sobre a família ancestral dos Sharpe (Holder, p. 50-51).

No filme, o/a espectador/a consegue decifrar, ao longo do enredo, que ambos os espaços têm uma ligação simbólica entre si: pode sugerir um contraste entre a democracia progressiva e a aristocracia decadente.³² Ou seja, o/a espectador/a entende que a riqueza industrial da aristocracia é representada como opressora – foca-se na exploração intensiva das minas de argila, dos trabalhadores, e das mulheres, no caso dos Sharpe. Já a riqueza industrial democrática dos Estados Unidos é representada de forma ‘limpa’, bem-intencionada, pois dá a entender que tem como prioridade o bem-estar da população. Porém, isto está longe da realidade já que nos Estados Unidos existia uma exploração semelhante, especialmente em relação aos imigrantes, que eram contratados para trabalhos árduos com salários muito reduzidos. Portanto, estas imagens sugestivas de Buffalo e Cumberland são uma forma de o filme influenciar o/a espectador/a a identificar as personagens estado-unidenses como heróis.

Na novelização, no entanto, o/a leitor/a é exposto/a ao contraste entre as duas cidades de uma forma mais persistente através de passagens como as que demonstrei anteriormente. Assim, o/a leitor/a analisa esse facto com calma e tira as suas próprias conclusões. Ou seja, em vez de apenas aceitar as personagens estado-unidenses como os heróis – como acontece no filme –, o narrador expõe informações específicas para influenciar o/a leitor/a a concluir, por si mesmo/a, que as personagens estado-unidenses são virtuosas, mas que algo está errado com os irmãos Sharpe – no início poderão não ser logo rotulados como vilões, mas como personagens de quem o/a leitor/a deve desconfiar.³³

Partindo para outra característica, é importante realçar como as casas têm um papel bem maior na novelização, no que toca ao simbolismo das duas culturas. As casas, nos dois objetos em estudo, representam, claramente, a personalidade e o comportamento dos seus habitantes, mas também como eles se relacionam com o seu passado. Com os Cushing, presencia-se um lar acolhedor, mas não luxuoso, seguindo os princípios de frugalidade do *self-made man*. Demonstra-se, pela vida doméstica, como a família é próspera, alegre e saudável. No entanto, na novelização, no *flashback* da infância de Edith, há um objeto que ganha protagonismo – o relógio de pêndulo: “The grandfather clock at the end of the hall ticked between her sobs like an axe striking wood.” (Holder, p. 20). Nesta citação é possível observar como o relógio é um

³² Em Galiné (2020) este contraste entre os Estados Unidos e Inglaterra é analisado com mais detalhe, observando como Thomas Sharpe não consegue desprender-se do seu passado, ou seja, o seu privilégio aristocrático, e que, por isso, fracassa na sua tentativa de modernizar-se, pois rege-se por regras diferentes de um capitalismo democrático que rejeita o passado aristocrático. Claro que este texto estuda apenas o filme, mas o que quero demonstrar neste parágrafo é que a novelização desenvolve mais este aspeto.

³³ Kindinger (2017) analisa este aspeto no filme – de novo relembro que partilho esta informação porque a novelização vai mais a fundo – identificando a aversão que os estado-unidenses têm pela aristocracia e como isso se identifica como uma ansiedade presente na cultura estado-unidense.

testemunho de uma linha de tradição e herança do passado – um passado talvez europeu e/ou inglês. Pela sua descrição, é possível ver nele uma conotação negativa: uma presença opressora que, em vez de tranquilizar Edith pela mágoa da morte da mãe, parece que lhe amplia o sofrimento. Isto poderá sugerir que os Estados Unidos, apesar de se identificarem como uma sociedade muito virada para o futuro, acabam por ser uma sociedade que não vive bem com o seu passado e, portanto, reprime-o. Pode sugerir-se um desconforto com a presença de um passado no qual não encaixam os valores atuais – de trabalho e honestidade. Por outro lado, o contemplar da realidade – o presente, – traz serenidade: “Outside her bedroom window, the ever-present snow fell silently over the eastern shore of Lake Erie and the headwaters of the Niagara River. The Erie Canal had fostered the fortunes of Edith’s family.” (p. 20). Edith parece que, ao observar lá fora uma paisagem com intervenção evidente humana, ela identifica a sua cultura e valores e isso tranquiliza-a. Realmente, em Buffalo, o canal Erie foi um fator económico muito importante. Foi graças ao mesmo que se deu o grande crescimento económico local, mas, também, ganhou importância nacional. Sem ele, Buffalo não se teria transformado numa cidade tão industrializada e rica durante a *Gilded Age*. Portanto, entende-se como a paisagem desse canal transmite uma serenidade a Edith, sendo o símbolo do presente; algo que lhe recorda que o tempo não é fixo, mas que está em constante mudança, o que leva o/a leitor/a a pensar que aqui é onde existe um futuro, não preso no passado representado pela relíquia familiar.

Em contrapartida, o passado de Allerdale Hall é descrito pela sua elegância luxuosa por via do seu privilégio aristocrático: “Cumberland, England, was the location of the Sharpe clay mines and their family seat: an enormous, castle-like building. Carriages entered and exited via a porte cochère; ladies with parasols strolled alongside gentlemen in top hats carrying walking canes. It was enchanting.” (Holder, p. 50). Como referi anteriormente, a representação do presente de Cumberland, em comparação com Buffalo, é de uma sociedade parada no tempo, o que se observa ser bem diferente do que tinha sido no passado. A visão do passado traz-nos uma ideia glorificada daquilo que representava a aristocracia. Edith, bem como o/a leitor/a, é estimulada a pensar naquele mundo distante como algo mítico, um lugar mágico onde poderia viver o seu próprio conto de fadas. Mas, ao contrário de Buffalo, em que o passado é opressor e o presente sereno, Allerdale Hall não consegue manter-se dentro das expectativas: de um lugar “castle-like” e belo, passa a ser apresentado em decadência contínua, solitário, estéril e ameaçador. Apenas restou o vislumbre de um luxo e uma glória passados que, pelo seu sistema antiquado, não se conservaram e apenas se deixaram arruinar com o tempo.

Mesmo a máquina de Thomas – uma tentativa de modernização da sua riqueza e um claro símbolo do industrialismo – é descrita como algo fora de contexto, quando contraposta com Allerdale Hall: “The lumpy, industrial chaos was out of place in the yard of the great old house.” (Holder, p. 162). Aliás, no fim do enredo, a máquina não é descrita como um sinal de prosperidade, mas sim uma extensão da ruína dos Sharpe: “At the edges of the haze, crimson-tinged fingers of fog caressed the boiler of Thomas’s harvester, filtered between the skeletal legs of the poppet, hid and then revealed a long-dead conveyor and an oven where bricks had once been baked.” (Holder, p. 329). Nesta citação parece dar a entender que a máquina está a virar-se contra o homem. Tal como em Frankenstein de Mary Shelley o monstro se revolta contra Frankenstein, a máquina torna-se também num monstro que quer engolir o seu criador. Apesar de inicialmente descrever o nevoeiro a acariciar a máquina – algo que demonstra uma conotação positiva, até protetora – na instância a seguir, descreve-se a máquina com “skeletal legs” ou “long-dead conveyor”, o que reforça uma ideia de morte. Esta passagem também termina a falar de um forno no qual já *foram* cozidos tijolos, ou seja, sugere que a máquina já não está ali para produzir lucro ou riqueza. Assim sendo, demonstra o claro contraste entre a animosidade com que Buffalo reage à máquina de Thomas. Comparando com a forma como uma máquina de escrever é descrita: “(..) [S]he touched the return lever and the carriage zipped across the top of the contraption with thrilling speed. Edith was delighted.” (Holder, p. 34). Aqui, a máquina de escrever é descrita como um símbolo de entusiasmo e eficiência, ao contrário da máquina em Cumberland, que parece estar destinada à ruína e destruição. Por muito que os Sharpe tentem modernizar a sua riqueza, o seu passado violento prende-os de tal forma que a família só podia terminar com morte. Como se pode observar neste parágrafo, a novelização traz alguma qualidade literária, pois não oferece apenas uma descrição crua do enredo mas sim de forma elaborada e interpretativa, deixa o/a leitor/a a questionar-se, mais do que apenas ler passivamente uma história.

Portanto, desde que a mansão Sharpe é apresentada na narrativa da novelização, o/a leitor/a compreende que, apesar de a industrialização ser um sinal de progresso – algo que as pessoas associam a prosperidade e desenvolvimento social –, em Inglaterra, esse simbolismo não funciona da mesma maneira. Prova-se que, da perspetiva estado-unidense, o industrialismo permite a evolução da sociedade em direção ao progresso, mas o industrialismo presente numa aristocracia é representado como um sistema que mantém a população pobre e oprimida, enquanto uma pequena percentagem recebe os benefícios todos. Ou seja, nessa perspetiva, este sistema não pertence ao presente e, por essa razão, apenas leva à sua autodestruição.

Outra característica que merece ser realçada na novelização é que a narrativa de *Crimson Peak* não segue uma linha temporal contínua, usando o recurso da analepse. Como o filme tem as suas limitações em termos de tempo, necessita sintetizar certos aspetos, sugerindo-os em vez de os elaborar. Na novelização, como em qualquer texto literário, há mais espaço, ou seja, mais liberdade para elaborar pormenores sobre a narrativa. Neste caso, Holder foi capaz de inventar aspetos que não estavam no filme: teve liberdade para explorar mais as personagens, muito também, devido à opção da escritora de utilizar um narrador heterodiegético para poder oferecer uma perspetiva interna das personagens, permitindo ao/à leitor/a sentir e ver através dos olhos das personagens, especialmente de Edith. Sendo assim, o/a leitor/a fica bem mais preparado/a para compreender as motivações das personagens, criando uma ligação emocional mais forte com elas.

Em primeiro lugar, a novelização apresenta ao/à leitor/a a infância de Edith, nomeadamente, depois da morte da mãe. Este acontecimento teve um grande impacto na protagonista, pois foi o ponto de partida para o seu futuro destino. Este tempo de luto permite dar um vislumbre da mente de Edith e da forma como, para sempre, a marcou. Edith, como é de esperar, sofreu muito com a perda da mãe, mas o seu luto foi de tal forma tratado como tabu que ninguém lhe permitiu fazê-lo corretamente. O seu pai não partilhou a dor desta experiência com ela e os empregados silenciavam-se na sua presença (Holder, p. 17-23). Isto resultou num sentimento de alienação em Edith. Sem ninguém com quem partilhar a sua dor, Edith acabou por reprimir o seu sofrimento – muito ligado à tradição anglo-saxónica de esconder as emoções. No entanto, devido a Edith viver num ambiente de duplicidade: do racional – em que tem de aceitar a morte da mãe sem expressão de emoções – e do sobrenatural – ao espiar os empregados, ouve-os falar sobre a possibilidade da mãe poder ficar presa nos espelhos se não os taparem, o que lhe permite aceitar a ideia de que fantasmas existem.

Na sociedade da *Gilded Age*, o luto, apesar de ser considerado como algo privado, era na verdade, bastante público.³⁴ Era esperado que as pessoas exibissem a ritualização do seu luto perante os demais, no entanto, não era bem aceite expor o sentimento – a dor – em público. Ou seja, as pessoas eram pressionadas a exhibir constantemente uma imagem exterior do seu luto – pelas suas roupas, acessórios, atitudes, etc. – recordando-lhes constantemente essa perda, mas eram impedidas de realmente mostrarem o sofrimento, pois isso daria a entender que duvidavam das promessas de vida eterna de acordo com as crenças vigentes (Downey, p. 94). Isto é possível observar-se na seguinte citação: “Tears wanted to come, but they only hovered at the rims of

³⁴ Acerca do luto durante a *Gilded Age*, confronte Downey (2014).

her eyes. She was not to make a fuss; well-bred children were seen and not heard, even when their worlds were falling apart.” (Holder, p. 19). Na novelização vemos que tratar a morte como um tabu apenas reprime mais a mente de Edith, deixando-a muito traumatizada. É exatamente devido a esse reprimir de emoções, causadas pelo seu sofrimento profundo, que Edith fica mais vulnerável e seguirá o percurso perigoso que a levará a Allerdale Hall. Esta repressão de emoções é simbolizada pela presença sobrenatural que acompanha Edith e é só quando a protagonista se permite enfrentar esse trauma que finalmente o ‘outro’ deixa de ser visto como um vilão e passa a ser um guia; para além de que, quando ela se permite confrontar os medos, os próprios fantasmas também desaparecem, pois Edith já não precisa de guias para se compreender e expressar.

Partindo agora para o segundo *flashback*, que apenas se encontra na novelização, este traz aos leitores uma nova perspetiva dos Sharpe (Holder, p. 255-261). Aqui presenciaram-se pontos fulcrais sobre esta família: o princípio da ruína completa da fortuna deles, o carácter abusivo do pai, bem como o pacto que os irmãos fizeram que irá desencadear todos os horrores da casa.³⁵ Aqui torna-se claro donde provém a violência dos irmãos. O pai, Michael Sharpe, é descrito como um homem cruel e arrogante, que não tem compaixão pelos seus operários depois de uma explosão ocorrida nas minas. A única coisa que lhe interessa são os prejuízos que este acidente irá causar à sua riqueza e ainda castiga os mineiros ao acusá-los de quererem roubar a sua fortuna. Esta atitude egoísta por parte de Michael Sharpe perante a sua riqueza – de querer acumular e ter tudo só para si para gastar como quer – desencadeia a desgraça da sua família.

Como já foi discutido num momento anterior, na literatura da *Gilded Age*, surge a representação do empresário ganancioso, que se aproveita dos outros, de forma a enriquecer, perpetuando violência que resultará na sua ruína. Apelidados como *robber barons*, estes empresários capitalistas eram exploradores e insensíveis em relação à classe trabalhadora. Apesar de Michael Sharpe ser representativo do sistema antiquado da aristocracia, também se identifica com esta representação que, em contexto estado-unidense, significativamente utiliza o termo aristocrático de ‘barão’ para caracterizar o explorador capitalista. Ele é, exatamente, um reflexo das características negativas daquilo em que um industrial poderá tornar-se. Assim, o pai dos Sharpe é apresentado como um cataclismo para os males na família – a violência doméstica, tanto sobre a mulher como sobre os filhos, e o abuso contínuo dos seus operários. Por fim, encaminha os filhos para o mesmo destino de destruição.

³⁵ Este aspeto será desenvolvido quando mais à frente me debruçar sobre a análise do carácter das personagens.

Ao contrário do filme, em que o/a espectador/a simpatiza com os irmãos quando descobre o abuso doméstico e as motivações de Lucille (apesar de não significar desculpar as suas ações), na novelização o/a leitor/a tem uma percepção maior do trauma que eles sofreram em crianças. Os pais desumanizavam-nos, ao tratar Lucille como um demónio e Thomas como um ser perfeito e inocente, de tal forma que só poderiam roubar sanidade a ambos. Através do *flashback* o/a leitor/a acaba por perceber que os irmãos Sharpe também sofreram e isso torna-os mais complexos: não são apenas monstros, são também vítimas de uma família abusiva.

A novelização explora outras dimensões que nos permitem ver a outra luz as personagens e o enredo. Enquanto o filme justapõe cenas que sugerem os comportamentos das personagens, pois não tem espaço para explorar de outra forma, a novelização liga de forma mais linear os acontecimentos – é mais que apenas sugestão. Ou seja, no filme as imagens falam por si e por elas é que se estabelecem ligações entre cenas, mas a novelização vai intervir muito mais na composição do enredo, especialmente devido ao narrador heterodiegético. Como é exemplo da descrição de Edith: “(...) [it] identified her – to her way of thinking – as something more than a fashion plate and something less than a Bohemian. A bright young woman with ambition, then. And talent.” (Holder, p. 25). Aqui, o narrador consegue demonstrar, através da caracterização de Edith, os seus ideias e a sua determinação. Para além de que sugere ao/a leitor/a que Edith é uma mulher com talento e, portanto, por ela ser boa no que faz, o/a leitor/a fica mais capacitado/a para se solidarizar com a frustração de Edith quando o editor a rejeita. Ou no caso da descrição de Allerdale Hall, “Portraits of centuries of Sharpe ancestors in gilded frames compounded Edith’s impression that she was standing in the ghost of Allerdale Hall, a memory of lost vibrancy, that the actual house was gone.” (Holder, p. 117). O narrador dá a entender ao/a leitor/a que Allerdale Hall está perto do seu fim, que não oferece qualquer tipo de sinal de vida, apenas do que vai acontecer inevitavelmente.

Adiciona, também, uma nova dimensão que no filme tem apenas um papel mais sugestivo, nomeadamente, a personificação de Allerdale Hall. No filme, a casa tem uma presença forte no enredo e demonstra-o através da estética: na sua arquitetura, nas cores, no seu aspeto decadente, nas proporções colossais em comparação com as personagens, etc. Porém, a escritora vai explorar mais a fundo essa dimensão na novelização, oferecendo à casa uma voz e, por consequência, os seus próprios pensamentos. Como é o caso de: “There is no God here, it thought. Abandon hope, all ye who enter here.” (p. 127). O narrador literalmente partilha o pensamento da casa, um espírito que já não tem qualquer tipo de esperança de uma vida melhor entre as suas quatro paredes. Ou então: “Busy tonight, then, inspecting the bride. What was she like?” (Holder, p. 128). Aqui podemos observar como o espírito da casa demonstra curiosidade

e interesse em estudar esta nova esposa de Thomas Sharpe. Continuando, no livro, a casa surge muitas vezes diluída nos pensamentos dos fantasmas, especialmente de Beatrice Sharpe, tendo em conta a ligação emocional intensa com os seus filhos. Pode-se até argumentar que o espírito de Beatrice ficou tão impregnado nesta casa que se converteram num só ser. Para além disso, o espírito da casa chega a interferir também na vida das personagens que nela vivem, ao influenciar as suas ações: “And it whispered at her to do it, do it— And with a shriek, she stabbed her brother in the chest.” (Holder, p. 312).

Observa-se, assim, aspetos da *Usher Formula* do conto “The Fall of the House of Usher” de Poe, mencionado na secção anterior: em que a casa em si possui uma mente e comporta-se como uma personagem. Esta perspetiva é identificada frequentemente com a frase “It watched”, a iniciar muitos dos capítulos, demonstrando como a casa está em constante vigilância dos seus habitantes. Quando Edith se muda para Allerdale Hall, a casa tenta testá-la – “she still had a lot to prove” (Holder, p. 133) – observando se a protagonista seria mais uma vítima nas mãos dos Sharpe ou se ela própria seria capaz de mudar o seu destino; apresenta ainda uma curiosidade mórbida e maliciosa em relação a como Edith irá reagir às suas provocações. Como se pode observar em: “That got the bride’s attention. She stared at the door and for a moment, it seemed certain that she would run back into her room and dive beneath the covers. Others would. Others had. But she took a deep breath, building up her courage. Excellent adversary!” (Holder, p. 144). Nota-se que a casa tem um sentido de humor mórbido, ao testar Edith de forma a compreender se ela seria mais outra vítima dos Sharpe ou não. Demonstrando até diversão quando descobre que Edith está a mostrar-se mais corajosa que as outras.

A casa reflete como um espelho o clima emocional da família Sharpe e percebe-se que a sua ‘mente’ foi corrompida para se tornar, ela mesma, numa predadora – atrai inocentes através do seu ar mágico, corrompe as suas mentes e incentiva a atos violentos as personagens que ali coabitam. O que se pode observar, por exemplo, no seguinte passo: “It breathed in the hatred, the fear and madness; [Lucille’s] soul was as poisoned as the bride’s body. Perhaps Allerdale Hall had been a happy house, filled with fat children and prosperous parents. It did not remember such times, and its madness doubled, tripled at the thought that such joys had once filled these walls, to be replaced by torment.” (Holder, p. 289). Aquela época mística e fantasiosa que o/a leitor/a e Edith leem no livro sobre Allerdale Hall já há muito desaparecera e, com isso, um lugar de felicidade. Essa realidade sendo, para sempre, longínqua, expande ainda mais o lado sombrio da casa. Espelha tão profundamente a psique dos irmãos Sharpe que se torna vingativa. Só deseja ainda mais a destruição de quem nela habita – seja os irmãos, Edith

ou Alan. Allerdale Hall é impiedosa e realmente enlouquece os irmãos ao ponto de trazer o fim à sua linhagem.³⁶

A novelização partilha com o/a leitor/a os pensamentos íntimos das personagens, o que pode ser uma vantagem em comparação com o filme. Como é o caso com: “Now as his sister moved apart from him, he felt a twinge of guilt, for he had not been entirely honest with her. He would give the ring to Edith, (...) but not in the manner they had imagined. Not for that reason. Life was new for him.” (Holder, p. 83). Aqui, o narrador demonstra ao/à leitor/a que Thomas está a desviar-se de um plano inicial com Lucille. O/a leitor/a ainda não sabe bem o quê, mas percebe que ele está a mentir sobre alguma coisa que, no futuro, poderá ser importante. Quando o enredo introduz o/a leitor/a ao presente, este depara-se com uma descrição da protagonista. Edith é descrita inicialmente pelo seu vestuário, através do qual ela quer transmitir a ideia de uma mulher confiante e empreendedora: “The skirt most closely matched her blond hair, which she had wound into a smooth chignon and topped with a smart new hat adorned with a modesty veil that identified her – to her way of thinking – as something more than a fashion plate and something less than a Bohemian.” (Holder, p. 25). Aqui observa-se como Edith tem a perfeita consciência de que vive numa sociedade preconceituosa perante as mulheres e quer demonstrar, por todos os meios possíveis, que ela é muito mais do que essa percepção da sociedade. Sendo ela uma mulher empreendedora, tão capaz como um homem, então, sente que merece um lugar no mundo do trabalho. Para tal, Edith cria estas estratégias para ser levada a sério. Quando é rejeitada pelo editor, no entanto, percebe que não será o suficiente para ganhar o seu devido reconhecimento. Edith não hesita, mesmo assim, em continuar a lutar pela sua carreira literária – talvez graças aos ensinamentos do seu pai. No fim de contas, percebe que o seu género suscita preconceitos, pelo que, como já foi discutido anteriormente, Edith apaga a sua própria identidade para lhe possibilitar uma opinião sobre o seu livro sem julgamentos.

Já com o *flashback* sobre o luto de Edith e o seu conseqüente trauma – bem como a aparição fantasmagórica da sua mãe – o/a leitor/a vai aprendendo que isto a impulsionou a tornar-se numa mulher forte, *self-made*. O que faz lembrar a citação de del Toro, que se apresenta no fim da novelização: “To learn what we fear is to learn who we are.”. Como já foi discutido, a falta da sua mãe permitiu-lhe ter maior proximidade do pai e receber dele uma educação empreendedora e, também, de começar a escrever. Foram exatamente esses tempos de solidão depois da morte da sua mãe que a inspiraram: “From that day to this, Edith had

³⁶ Musap (2017) liga, também, a decadência da casa à violência e opressão que se pode presenciar no espaço doméstico – de novo, é uma análise sobre o filme, mas aplica-se igualmente à novelização.

decided to exploit the wild imaginings of her grief-stricken ten-year-old self—for such they must have been—as the metaphor for loss in her novel. Though the memory of that nightmare still haunted her, she was grateful for the terrifying experience, as it had provided riveting grist for the mill.” (Holder, p. 27). A ânsia de libertar todos os seus sentimentos reprimidos inspiraram Edith a escrever, para expressar o seu luto que, por tanto tempo, permaneceu tão reservado na sua mente.³⁷ Apesar de ter sido uma experiência traumática, Edith consegue usufruí-la em seu proveito, e ela acaba por lhe oferecer um caminho que antes teria sido improvável – caso a mãe estivesse viva, era provável que a sua família fosse bem maior; pelo menos até nascer um filho, o qual teria recebido a educação de *self-made man*. Sem um filho homem para dividir a sua atenção, Carter disponibiliza inteiramente essa educação a Edith, apoiando-a nas suas ambições.

Por outro lado, quando o fantasma de sua mãe aparece de novo, Edith reflete com mais profundidade sobre o que isso poderá significar:

So perhaps this simply means that I am digging into my own mine – Into a rich vein of metaphors for my own loss, as I told Mr. Ogilvie. Perhaps this happened because I am changing. I thought never to leave Father’s side, as he would then be alone. I believed I had no interest in a husband of my own. I had assumed I would be content to serve as Father’s hostess for as long as he lived. Perhaps this is my fear that my father will not always be here. His birthday is coming, and he is growing old, no matter how he may try to disguise it. And I have a true calling to write. I cannot deny it. I should embrace these specters that I see. They are a gift. (Holder, p. 55)

É aqui que se apercebe de que afinal a sua vida vai ser bem diferente daquilo que esperava e reflete que talvez esse caminho para o desconhecido seja o que lhe causa estas visões fantasmagóricas. Claro que o/a leitor/a vem a descobrir que afinal era um aviso do além para um futuro perigo, mas ainda assim, estas palavras não são, de todo, falsas. É exatamente devido a essa aparição que Edith se torna mais consciente do seu futuro, da possibilidade de perder, também, o seu pai. Ou seja, a aparição ajuda Edith a compreender-se melhor a si mesma, o que lhe permite enfrentar os seus medos, libertando-se, assim, da repressão das suas emoções. É em Allerdale Hall que Edith realmente consegue este feito:

³⁷ Kindinger (2017) analisa, também, como Edith utiliza os fantasmas como símbolo do passado, no entanto, também explora como os fantasmas, na literatura e especialmente no gótico, podem ser utilizados para simbolizar ansiedades e desejos tabus presentes na cultura estado-unidense.

She locked gazes with Enola. They were sisters in this foul madness. Their fates were entwined, and Edith would do all she could to ease this dead woman's suffering. 'I am not afraid anymore,' Edith told her. 'You are Enola Sciotti. Tell me what you want from me. Tell me what you need.' Trust me. Believe in me. (Holder, p. 275)

É neste exato momento que ganha a confiança para enfrentar o que lhe irá acontecer a seguir. Apesar de enfraquecida pelo veneno e pela perna partida, Edith demonstra estar mais determinada do que nunca. Ao enfrentar os seus medos, ao libertar-se da repressão de sentimentos, surgiu-lhe uma nova força interior – a presença de Alan também a fortifica, impulsionando-a a salvar não só a ela mas, também, ao seu amigo. Graças a isso, consegue sobreviver à 'caça' de Lucille, especialmente porque já está pronta para confrontar o pós-morte, o que lhe permitiu ver o fantasma de Thomas e, finalmente, sair vitoriosa contra Lucille. Portanto, o/a leitor/a acompanha mais de perto o desenvolvimento de Edith. De uma mulher ambiciosa, mas ingénua, para uma mulher decidida e verdadeiramente independente. Agora sim, Edith tem todas as ferramentas para realizar o seu sonho.

Observando agora o carácter de Thomas, é possível encontrar várias pistas da sua lealdade cega para com Lucille, especialmente no *flashback* da sua infância (Holder, p. 255-261). Em várias instâncias o narrador demonstra a falta de independência e maturidade de Thomas. Segue sempre os planos de Lucille, sem interferir, mesmo quando ele próprio tem consciência da culpa: "Lucille moved close to her brother, perhaps as close as his bride would stand, and he did not move aside. Distracted, perhaps, as she prepared a tea tray for him to take upstairs to Edith. Perhaps... guilty. Haunted." (Holder, p. 129). Quando o/a espectador/a chega a esta cena, o máximo que consegue decifrar é um olhar ou expressão corporal que lhe dê alguma suspeita. Porém, como se observa na passagem, o narrador manipula ativamente o/a leitor/a, orientando-lhe os pensamentos. Num mundo em que existe fantasmas, utilizar a palavra "Haunted." tem muito significado. Especialmente ao ser propositadamente isolada do resto da frase. Holder dá ênfase a esta palavra para encaminhar o/a leitor/a a uma conclusão: Lucille assombra Thomas de tal forma que o deixa imobilizado, preso, sem conseguir reagir. Outro ponto que gostava de realçar, antes de continuar o meu raciocínio, é o facto de, ao longo da novelização, o narrador insistir em identificar Lucille como uma assombração, pois, como o/a leitor/a vai descobrir no fim do enredo, Lucille realmente se torna num espectro. Isto significa que, lentamente, Holder faz uma subtil prolepse do destino que Lucille irá ter, algo que no filme não seria tão fácil de se fazer, para além da sugestão. No livro, o/a leitor/a é capaz de captar mais pistas que o/a irmão preparar para o clímax do enredo.

Continuando, Thomas também tem de pedir autorização a Lucille quando decide mudar os planos iniciais deles – ao escolher Edith em vez de Eunice:

(...) Lucille said quietly to Thomas, ‘I don’t think she’s the right choice.’

He leaned closely toward her, murmuring, ‘You have to trust me.’

He was different; this was different; this was not what they had agreed on. (...)

But of course she trusted Thomas. (Holder, p. 74)

Holder escolhe um narrador interventivo, ao oferecer informação crucial ao/à leitor/a que no filme não é capaz de fazer. Obriga o/a leitor/a a tirar mais conclusões com o uso destas palavras. Ou ainda quando Thomas reprime os crimes cometidos, evitando pensar neles: “His mother, confined to the house – His mother – He would not think of that. Of what Edith claimed to have seen.” (Holder, p. 212). Até no baile em casa dos McMichael, Thomas denuncia esta tendência quando afirma a Edith que fecha os olhos a coisas que o deixam desconfortável para passarem mais depressa – preferindo sempre fugir à situação do que propriamente confrontar a realidade. Concluindo, a novelização oferece uma introspeção maior ao/à leitor/a daquilo que se passa na mente de Thomas e ajuda a compreender o porquê das suas ações ou falta delas. Algo que não era possível partilhar no filme devido às suas limitações.

No *flashback* da infância dos irmãos Sharpe, vemos que Thomas nunca perdeu essa insegurança. Ele não confia nos seus próprios instintos, reprimindo completamente qualquer momento traumático e deixando Lucille responsável por tudo, carregando com todas as consequências. Desde pequeno que a sua irmã o protegia dos castigos dos pais, mantendo-o ‘inocente’ em relação a qualquer ato de rebeldia. Apesar de Lucille o fazer por amor, isto mantém Thomas inconsciente perante as consequências, ficando completamente dependente dela e sem coragem de atuar por si mesmo – com medo de piorar a situação para a sua irmã. Facto esse que se estendeu até à sua idade adulta, nunca vocalizando as suas dúvidas diante de Lucille e rebelando-se contra ela em segredo por medo das consequências: “Thomas didn’t ever directly defy Lucille. He just went around her.” (Holder, p. 253). Mesmo quando Thomas deseja salvar Edith, o controlo que Lucille possui sobre a sua mente é tão forte que só mesmo no final do enredo é que Thomas se consegue libertar e agir por si mesmo.

O que me faz partir para outro ponto: desde o início do enredo, o/a leitor/a presencia a transformação e emancipação subtil de Thomas, o que não acontece no filme. Cada vez mais tem um desejo de fazer as suas próprias escolhas:

Now as his sister moved apart from him, he felt a twinge of guilt, for he had not been entirely honest with her. He would give the ring to Edith, oh, he would, but not in the manner they had imagined. Not for that reason. Life was new for him.

The sun had come out at last, and all those years in darkness – those secrets – were over. Such a weight rose from his shoulders, it was almost as if he himself had wings. (Holder, p. 82)

O/a leitor/a presencia as suas reais intenções de se casar com Edith – ele não quer mais repetir os crimes. Thomas acredita que a sua vida vai ser diferente, que finalmente será um empresário independente e bem-sucedido. Portanto, o seu passado sombrio permanecerá escondido em Inglaterra. Thomas tem noção da gravidade dos crimes cometidos e deseja ter um novo começo limpo e justo, sem atos violentos; mas Lucille não é da mesma opinião e, portanto, para Thomas, seguir a vida com que sonha tem de lhe mentir.

No entanto, essa não será a realidade do seu futuro, pois esse passado de que Thomas tenta a todo o custo fugir persegue-o e impede-o de ter a vida que ele deseja. Como consequência, Thomas regride na sua rebeldia e reprime-se mais uma vez, deixando-se levar pelo controlo de Lucille e de Allerdale Hall. É preciso chegar a uma situação de vida e morte para Thomas acordar do seu torpor e finalmente ter coragem de traçar o seu destino; de permitir que as suas ações tenham um real impacto. É esse ato final de Thomas que lhe possibilita a redenção no seu pós-morte. Enquanto Lucille, tão rígida nas suas crenças – como sendo a única forma de ambos estarem juntos e sobreviverem –, não consegue aceitar outra realidade e, mesmo depois da sua morte, o seu elo com Allerdale Hall não se quebra, assombrando, para sempre, as suas quatro paredes.

Sendo assim, vemos como a duplicidade, exposta anteriormente entre os irmãos, começa a perder-se ao longo do enredo. Os irmãos Sharpe já não são uma só mente, pois Thomas percebe que existe uma alternativa às escolhas de Lucille, que perpetuam o ciclo vicioso em que ambos viviam. Ele sente que é tão responsável pelo sucedido como Lucille e compreende que tem de terminar este ciclo mesmo que isso signifique sacrificar-se para salvar tanto Edith de uma morte certa, como Lucille da sua própria mente e do seu apego ao passado.

Partindo agora para a caracterização de Lucille, a novelização, faz o/a leitor/a ver as suas ações a outra luz. Com os abusos que os irmãos Sharpe sofreram na sua infância, tal como são revelados no *flashback*, é possível entender melhor a sua psique e como ela se tornou numa versão do Barba Azul. O primeiro ponto a ter em conta é o tratamento que leva do seu pai. É sugerido, na forma como ele age com ela, que ele vê Lucille como uma abominação – e uma contaminação da mente de Thomas. Percebe-se, desde logo, que Lucille foi vítima de preconceito e discriminação a sua vida inteira. Sendo a filha mais velha, é possível que o seu pai a tenha desprezado sempre por não ser o filho primogénito e, claramente, por ser mulher. Quando ele a encontra na biblioteca a ler livros eróticos (Holder, p. 257), prova-se como Lucille

era castigada por qualquer motivo, especialmente quando Thomas estava envolvido. Portanto, desde pequena aprendeu que o mundo era injusto e misógino; como tal, teve de amadurecer e ultrapassar as fronteiras morais para alcançar a liberdade de que tanto ela, como Thomas, necessitavam. Mas, ao fazê-lo, sacrificou a sua própria sanidade e, com isso, caiu no mesmo ciclo de violência que os seus pais.

O seu único desejo era ter uma vida confortável junto com Thomas, mas a sua mente corrompeu-se de tal maneira que esse desejo se tornou macabro. Não só perdendo de vista os princípios, ao continuar a perpetuar traumas da família, mas, também, ao estabelecer uma relação com Thomas em que ele se sente cada vez mais alienado, ao executar os mesmos planos, o que lhe cria uma ânsia por algo diferente, algo que ele encontra em Edith.

Ao formarem o pacto de nunca se separarem, Lucille convenceu o seu irmão de que só assim é que poderiam sobreviver quando, na verdade, quem não sobreviveria a essa separação seria Lucille. É através de Thomas que a sua irmã tem acesso ao seu privilégio – título, bens, fortuna ou a possibilidade de possuir uma. Só assim é que Lucille consegue prosseguir com os seus planos. Caso Thomas se separasse de Lucille, ele teria mais hipóteses de ter sucesso na vida como um homem empreendedor. Com o pacto, então, Lucille ganha o poder e independência de que necessitava, mas, como consequência, retira toda a autonomia a Thomas, transformando-o numa simples sombra da sua irmã, tanto que a novelização utiliza repetidamente metáforas com marionetes: “Lucille had always been the puppeteer behind their elaborate performance” (Holder, p. 261).

Por outro lado, esta obsessão pela liberdade tornou a irmã numa mulher de sangue-frio – sem ter piedade pelas vítimas – e controladora – ao manipular Thomas de tal forma que ele depende totalmente dela; sem lhe permitir tomar decisões independentes, pois o seu desejo obsessivo de mudar o destino de ambos é tão forte que acaba por ser a sua destruição. Lucille perde o sentido do bem e do mal na sua luta e, no fim, perde completamente a sua própria sanidade. Mesmo quando finalmente têm a possibilidade de viver confortavelmente – ao roubarem as fortunas das esposas de Thomas –, voltam à estaca zero. Então, porque não são bem-sucedidos estes assassinatos para os salvarem da miséria?

Para além da resposta mais óbvia do peso das consequências, pontos expostos anteriormente, outra razão possível poderá ser a impossibilidade de saírem do ciclo de violência. Os Sharpe, sendo representantes do Velho Mundo,³⁸ possuem as suas características: uma família decadente, sem futuro, sem novas gerações. O próprio pacto entre os irmãos

³⁸ Relembrando que é uma representação do Velho Mundo através do ponto de vista dos estado-unidenses que viam a aristocracia como um sistema antiquado.

simboliza, exatamente, este sistema decadente, pois os irmãos recusam-se a buscar outra solução. Eles querem manter a sua ligação com a aristocracia, mesmo sabendo que isso significa decadência. Recusam aceitar a realidade, pois preferem manter a sua família ‘pura’, mesmo que isso signifique perpetuar o ciclo de violência e quebrar o tabu do incesto. Isto até pode-se ligar à *Usher Formula*, em que Poe apresenta os Usher como uma aristocracia que se recusa a criar ligações exteriores, preferindo ‘alimentar-se autofagicamente’ para que se mantenha numa linhagem ‘pura’. Sendo assim, tanto os Usher como os Sharpe rejeitam um futuro – mantêm-se iguais, presos no passado para preservar o seu ‘refúgio’ – aristocracia – custe o que custar. No caso dos Sharpe, mesmo que isso signifique terem de roubar ou matar para poderem manter o seu privilégio de nobreza. É este pacto que impede os irmãos de seguirem em frente. Como Thomas bem afirma, “They had struck a bargain, vowing never to be separated. (...) [When] that pledge had been made, the memory of that day had never left him. It had haunted him all his life.” (Holder, p. 254). O pacto que ambos estabeleceram iria traçar o percurso deles. Tão intimamente ligado à decadência da aristocracia que o pacto se tornou demasiado poderoso; nenhum deles consegue desprender-se dele. Thomas perde a sua capacidade de agir e interferir, sendo apenas uma marioneta sem controlo da sua própria história; Lucille ganha toda a autonomia e poder, mas, com isso, fica tão corrompida devido às suas ações que perde a sua humanidade e, com isso, o controlo do seu destino também. No fundo, o pacto era a única coisa que os mantinha vivos até então: “We’ve been dead for years, Lucille. You and I in this rotting place... with an accursed name. We are ghosts.” (Holder, p. 311).

Quando Thomas ganha a sua redenção, ao queimar os documentos legais que Lucille obrigou Edith a assinar para transferir a sua fortuna para Thomas, o ciclo, finalmente, quebra-se, mas desencadeia o seu curso de destruição. Lucille, com o seu poder enfraquecido, perde o controlo da sua narrativa e Allerdale Hall domina-a finalmente, ao envenenar a sua mente para a levar a matar o seu próprio irmão (Holder, p. 312). Resumidamente, por muito que Lucille desejasse um final feliz para os dois, o pacto que tanto insistiu em realizar só iria manter a realidade que ela própria vivenciou com os seus pais. Assim, o/a leitor/a percebe que apenas os heróis estado-unidenses, pertencentes a uma sociedade progressista e frugal, é que têm direito a um futuro e, sem isso, só há miséria e sofrimento.

Para concluir, porém, gostava de partilhar um aspeto que deixou a novelização numa desvantagem na forma como apresentou o enredo em relação ao filme. Ora, quando se chega ao fim do filme, nos créditos, del Toro dá um ‘presente’ ao/à espectador/a: demonstra que Edith, depois de ter passado por tantos obstáculos na sua vida, consegue realizar o seu sonho de tornar-se numa escritora. Apresenta o desfecho do filme como a leitura de um livro que ela escreveu

com a autoria de Edith Cushing. Não só isto comove o/a espectador/a por descobrir que Edith realizou o seu sonho, mas também que ela foi capaz de o fazer sem esconder a sua identidade – algo que Edith pensou fazer, no início do enredo, para lhe permitir ter uma carreira literária sem julgamentos machistas. Para além de que Edith utiliza o seu apelido de família, em vez de Sharpe, o que reforça ainda mais o facto de que Edith mantém completamente a sua identidade na sua autoria. Uma realização incrível para uma mulher que teve de lutar contra o preconceito de modo a ter uma carreira justa e igual. Na novelização, já não se pode dizer o mesmo. Apesar de dar pistas de que Edith vai continuar a seguir o seu sonho de escrever – ao partilhar as primeiras frases que imagina pôr no seu livro (Holder, p. 345) –, não se tem, como no filme, nenhuma indicação do seu futuro promissor. Sendo assim, o filme acaba por oferecer um fim bem mais inesperado e satisfatório, pois em vez de terminar com Edith como uma jovem que sofreu traumas ao longo do enredo –, apesar de se salvar por si mesma – anuncia um final emancipatório – Edith como escritora independente – em vez de um final convencional – casar com o verdadeiro amor, que seria Alan. Edith ganha muito mais autoridade sobre a sua vida. A novelização acaba por lhe negar isso. O que é especialmente lamentável, já que o intuito de del Toro era oferecer papéis importantes às personagens femininas e a novelização retira a Edith um fim mais emancipatório.

Conclusão

Esta dissertação assumiu como objetivo estudar o caso particular de *Crimson Peak* para compreender se realmente as novelizações são apenas cópias alargadas do guião do filme. Com a análise que fiz, espero ter demonstrado que há muito mais do que uma cópia. Trata-se de um fenómeno peculiar e merecedor de um aprofundamento maior, o que nos leva para as questões finais deste estudo:

Qual é, então, o propósito da novelização?

As novelizações começaram por responder ao desejo de dar acesso a maior informação sobre as histórias apresentadas pelos filmes, mas evoluíram para uma reprodução do mesmo, ou de outros *media*, em romance. Depois da investigação feita, no entanto, é possível comprovar que a novelização, realmente, tem como principal objetivo atrair o público leitor interessado em prolongar o contacto com o enredo do *medium* que a novelização transpôs.

Porém, não se pode esquecer o interesse económico em explorar um mercado paralelo, com a venda de livros, mas também o estímulo mútuo entre o mercado do cinema e o mercado livreiro, pois as novelizações normalmente são publicadas antes das estreias dos filmes. Aliás, nos dias de hoje, a novelização é bastante utilizado em *franchises* populares que utilizam vários *media* para partilharem todo um mundo ficcional, sempre com o objetivo de oferecer mais detalhes e atrair mais consumidores. Embora o caso particular de *Crimson Peak* não tenha o mesmo impacto cultural para, também, conseguir criar novas narrativas em diferentes *media*, conseguiu através da novelização o propósito de trazer uma nova luz a um enredo pré-existente. Para além de proporcionar essa experiência noutra campo, pode prolongar o contacto do público com a narrativa e, até mesmo, arranjar novos consumidores.

Poderá a novelização ser um produto autónomo?

Mais uma vez, observou-se que, apesar de a novelização derivar de um propósito comercial, leva-nos a considerar o cinema e literatura como campos que se complementam. Na análise que empreendi, veio-se a comprovar exatamente isso, sem que o fenómeno perca as suas características ou qualidade. Portanto, em termos narrativos, tem, sim, a sua autonomia. É importante realçar que, devido à sua origem, é evidente que o enredo da novelização vai estar bastante próximo do texto original do guião; no entanto, consegue ser o seu próprio objeto, pois não é dependente do último para que o/a leitor/a compreenda o seu conteúdo. Por outro lado, em termos de criatividade, a resposta é já mais problemática, pois se trata de um produto por

encomenda. Quem é contratado/a para produzir este tipo de conteúdo está inteiramente dependente dos estúdios. Ou seja, o grau de liberdade que é dada ao/à autor/a da novelização poderá não permitir qualquer tipo de modificações. Só no caso de os estúdios desejarem que o/a próprio/a escritor/a dê ideias para desenvolver a novelização. Compreende-se também que, por ser um meio em que o/a escritor/a é contratado/a para desenvolver uma narrativa num tempo limitado – rondando pelos três meses,³⁹ – a criatividade pode ser prejudicada.

No entanto, em *Crimson Peak* vê-se a possibilidade de criar um objeto artístico, dadas as oportunidades certas. Aqui, Nancy Holder, além da sua qualidade comprovada por vários prémios,⁴⁰ teve o espaço para dar asas à imaginação, inspirando-se nos vários textos que influenciaram o filme para criar uma narrativa gótica intrigante e com qualidade literária. Com isto, possibilita ao/à leitor/a experienciar o mesmo enredo, mas com outra perspetiva. Ainda que tenha o conhecimento base do filme, a novelização expande-se para tantos outros aspetos que consegue manter a atenção dos leitores e mesmo surpreender noutros pontos. No caso de o/a leitor/a não ter entrado em contacto com o texto original, não perde qualquer tipo de informação, pois o romance disponibiliza isso tudo, enquanto mantém o sentimento original.

Para escrever a novelização, estar exposta ao filme ajudou Holder?

Na entrevista que fiz a Holder (em anexo), a escritora explica que, quando contratada, para além de lhe disponibilizarem o guião do filme, também, partilharam com ela outras ferramentas – fragmentos do próprio filme, fotografias, manual de estilo, etc. Portanto, terá a escritora perdido alguma autonomia, com estes meios a influenciarem a sua mente? Pelo menos neste caso específico, Holder aparenta ter ganho vantagem no processo, pois, como ela bem afirma, o facto de ter lido e visto os textos influentes para *Crimson Peak*, ajudou-a imenso na criação do romance. Portanto, ao aceder a partes do próprio filme, compreendeu a essência fulcral da narrativa, o que lhe permitiu criar algo autónomo, enquanto manteve o sentimento original do filme. E, como bem se observou na análise do livro, a novelização conseguiu manter os elementos-chave de *Crimson Peak* – com o género gótico bem presente e temáticas sobre a *Gilded Age*, especialmente relacionadas com as mulheres. Compreende-se, então, que Holder fez um estudo intensivo sobre a narrativa, com tudo o que lhe foi disponibilizado e ainda desenvolvendo as críticas sociais que del Toro aborda no filme, mas que não teve a

³⁹ Consultar entrevista de Nancy Holder para esta informação.

⁴⁰ Nancy Holder: Biography. *Nancy Holder*: <https://nancyholder.com/about/>

possibilidade de explorar a fundo. Concluindo, estar em contacto com o texto original não significa, exatamente, uma limitação.

É a novelização uma forma de adaptação ou o contrário de uma?

Para considerar a novelização uma adaptação, depende muito do que se considera adaptação. De acordo com Linda Hutcheon, nas suas conclusões (p. 169-177), a adaptação é um recontar e reinterpretar de uma história. Tratar-se-á de uma evolução moderna do contar de histórias, ao repeti-las sem as copiar por completo. Ou seja, é um desejo humano universal de modificar algo já conhecido; e poderá implicar a modernização do texto original, inserindo novas problemáticas da atualidade. Com estas características, então, a novelização consegue inserir-se no conceito de adaptação. A novelização é, também, uma variação de uma história já contada – apesar de repetir certos elementos que aparecem no filme, adiciona a sua própria originalidade. E tal como as adaptações (Hutcheon, p. 175), o interesse na novelização vai mais além do interesse económico, pois apesar de ser um fenómeno bastante popular nos dias de hoje, não tem a mesma visibilidade que até as próprias adaptações. Portanto, se realmente o interesse fosse puramente de marketing, a novelização não seria a escolha mais indicada para ganhar o máximo de lucros possíveis. Só o público mais dedicado ao mundo ficcional é que terá maior probabilidade de procurar este tipo de entretenimento, pois, normalmente, as pessoas preferem seguir, de perto, as redes sociais onde receberão informações sobre esse mundo ficcional. De outra forma, é mais difícil encontrar novelizações.

Por outro lado, como argumenta Baetens, a adaptação é apenas um processo cinematográfico e a novelização um processo contrário devido às suas restrições legais que a impedem de se separar demasiado do filme – já que as adaptações conseguem, muitas vezes, desviar-se por completo do texto original. Para além de mencionar o facto de as novelizações serem utilizadas para outros *media* e não só filmes. Baetens conclui, como expus no capítulo I, que este fenómeno força a considerar cinema e literatura como complementares, o que obriga os estudos sobre estes campos a olharem para o fenómeno com outra perspetiva.

Por fim, parece-me que a novelização pode ser considerada um produto independente, que pode conter características semelhantes à adaptação, mas que se distancia em outros aspetos. O que realça ainda mais a necessidade de um estudo mais alargado sobre este fenómeno, pois, como Baetens bem afirma, a novelização traz outro tipo de questões para a teoria do cinema e para a literatura.

É a novelização algo novo? Ou foi algo que se modificou ao longo do tempo? Terá mais liberdade agora ou os criadores e o público têm atualmente uma mente mais aberta?

As novelizações, como foi possível observar, não são um fenómeno recente. Praticamente desde que o cinema foi inventado que têm a sua presença, apesar de terem tido antes uma forma mais simples, comparada com o que são atualmente. A realidade é que, desde as suas primeiras aparições, sofreram uma evolução quer no seu conteúdo, quer no interesse suscitado. Hoje em dia, no entanto, pode-se dizer que se solidificaram no mundo do entretenimento. Rara é a vez que não se encontra uma novelização de um filme, série ou até mesmo de vídeo jogos. O que demonstra que existe uma procura para consumir este tipo de narrativa. Apesar de a novelização não estar tão presente nas teorias de literatura e cinema, no mundo do entretenimento é um fenómeno, muitas vezes, esperado e desejado. Quanto ao grau de liberdade que têm os seus criadores, é um tópico mais difícil de responder e parece-me que é necessário, mais uma vez, estudar melhor esta vertente, pois, como mencionado anteriormente, depende muito de quem está ao comando, quer do lado do *medium* que será transposto, quer do lado do/a autor/a da novelização. No entanto é possível afirmar que, atualmente, o/a escritor/a pode ter, sim, bem mais liberdade do que em outras épocas, como é o caso de *Crimson Peak*.

Qual a relação da novelização com *transmedia storytelling*?

Depois de analisar mais a fundo os dois objetos em estudo, é possível deduzir que *Crimson Peak* pertence a este tipo de narrativa. Apesar de ser um fenómeno de *transmedia storytelling* bem mais modesto, em comparação com grandes *franchises*, continua a aplicar-se aqui. Isto porque a novelização é uma forma de *transmedia storytelling*, já que transfere elementos de um *medium* para literatura. A diferença é que *Crimson Peak* ainda é um mundo ficcional muito recente. Comparativamente, *Star Wars*, por exemplo, esteve décadas a construir a sua comunidade, identificando-se até como um fenómeno importante de *pop culture* e é graças a isso que agora tem uma ‘bíblia’ colossal. *Crimson Peak* não tem as mesmas dimensões para lhe permitir crescer da mesma forma, porém, nada o impede de ter um futuro semelhante. O mundo do entretenimento é bastante imprevisível e dificilmente se pode antecipar qual será o próximo fenómeno cultural. Quem sabe se *Crimson Peak* não consegue criar, também, uma comunidade igualmente grande para impulsionar a publicação de novas narrativas em outros *media*?

Por outro lado, graças ao crescimento de *transmedia storytelling*, as novelizações ganharam o seu espaço no mundo do entretenimento. Com o desejo de os consumidores atuais receberem o máximo de conteúdo possível sobre um mundo ficcional, este fenómeno obteve mais importância do que em qualquer outra época da sua existência. Ou seja, existe um número maior de pessoas que têm interesse em consumir novelizações e, portanto, estão mais ativamente à sua procura. O que permite maior visibilidade e um constante aumento de consumo.

Por fim, partilhando a minha experiência pessoal, eu apreciei bastante o livro e até preferi certas abordagens que nele encontrei, comparativamente com o filme. Claro que não posso dizer que seja uma obra perfeita. Eu própria concordo que, dadas outras circunstâncias, talvez a experiência fosse melhor. Por exemplo, se a voz narradora fosse de Edith. Também gostaria que, na capa do livro, apresentasse o nome ficcional da protagonista (para dar um ar mais realista da história), dando a ideia de ser o mesmo que o/a espectador/a viu no fim dos créditos do filme – oferecendo mais imersão na história. Possivelmente, caso Holder tivesse mais tempo, teria escrito algo diferente. Mas a verdade é que, dadas as características e limitações, é difícil ultrapassar o patamar em que se encontra. Creio que, mesmo assim, *Crimson Peak* é uma prova do potencial que a novelização pode ter, dada a oportunidade de expandir não apenas o enredo, mas críticas sociais, o que permite aos leitores de se questionarem sobre a sua própria realidade, para além de simplesmente se entreterem com uma história intrigante.

Portanto, com estes argumentos que apresentei, não será o suficiente para entender que o fenómeno da novelização merece um estudo mais aprofundado? Se é uma arte inferior por que é que este fenómeno sobreviveu, mesmo passadas tantas décadas? Se realmente continuam a ser produzidas em massa e há consumidores que as compram, então é porque existe potencial nelas. Logo, as novelizações merecem ser estudadas para se compreender melhor o fenómeno e o porquê de se terem tornado tão populares. Pesquisar mais sobre este assunto, no entanto, requer um aprofundamento sobre como os escritores trabalham e quais as condições oferecidas. Existem muitas questões a que só esses escritores, ou os estúdios, poderão responder. Sem esse *input*, o estudo perderá consistência, pois terá em falta uma parte crucial deste fenómeno.

BIBLIOGRAFIA

Baetens, J. (2018). "Introduction". *Novelization: From Film to Novel*. Ohio: Ohio State University Press. Ebook.

Baetens, J. (2005). "Novelization, a Contaminated Genre?". *Critical Inquiry*. Chicago: University of Chicago Press. Vol. 32: 43-60.

Bridges, Hal. (1958). "The Robber Baron Concept in American History". *The Business History Review*. Vol. 32.1: 1-13.

Dermo, Cindy. (2014). "The American Dream: A Theoretical Approach to Understanding Consumer Capitalism". *Sociological Imagination: Western's Undergraduate Sociology Student Journal*, Vol. 3: 1-19.

Downey, Dara. (2014). *American Women's Ghost Stories in the Gilded Age*. New York: Palgrave Macmillan.

Eco, Umberto. (2011). "Cinema e Literatura: A Estrutura do Enredo". *A Definição da Arte*. Lisboa: Edições 70. 197-203.

Fiorelli, Gianluca. (2015). "Transmedia Storytelling: The Complete Guide". *State of Digital*: <https://www.stateofdigital.com/complete-guide-transmedia-storytelling/>. Data de Acesso: 20 de Outubro de 2021.

Galiné, Marine. (2020). "Capture a Feeling of the Old": Guillermo Del Toro's *Crimson Peak* (2015) and the Victorian Gothic. *Polysèmes*: <http://journals.openedition.org/polysesmes/6872>. Data de Acesso: 25 de Outubro de 2021.

Goldman, M. (1983). *High Hopes: The Rise and Decline of Buffalo, New York*. Nova Iorque: State University of New York Press.

Hernández Les, J. A. (2003). *Cinema e Literatura: a Metáfora Visual*. Porto: Campo das Letras.

Hillstrom, Kevin e Hillstorm, Laurie C. (Eds.). (2005). *Industrial Revolution in America: Iron and Steel*. California: ABC-CLIO, Inc. Vol. 1.

Holder, Nancy (2015). *Crimson Peak: The Official Movie Novelization*. London: Titan Books.

Hutcheon, Linda. (2006). *A Theory of Adaptation*. New York: Taylor & Francis Group.

Jenkins, H. (2007). "Transmedia Storytelling 101". *Henry Jenkins*: http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html. Data de Acesso: 20 de Outubro de 2021.

Kamm, F. A. (2019). "A 'Fascinating Conundrum of a Movie': Gothic, Horror and *Crimson Peak* (2015)". *Revenant Journal*. 4, 60-83.

Ketchum, William (1864). *An Authentic and Comprehensive History of Buffalo*. New York: Rockwell, Baken & Hill, Printers. Vol. 1.

Kindinger, Evangelia. (2017). "The ghost is just a metaphor: Guillermo del Toro's *Crimson Peak*, nineteenth-century female gothic, and the slasher". *European Journal of Media Studies*. Vol 2: 55-71.

Leitch, Thomas. (2012). "Adaptation and Intertextuality, or, What isn't an Adaptation, and What Does it Matter?". Cartmell, Deborah (Ed.), *A Companion to Literature, Film and Adaptation*. Chichester: Blackwell Publishing.

Legendary [Legendary]. (2015, 19 de Outubro). Unlock the secrets of @crimsonpeak in the official novelisation from Titan Books. <http://titanbooks.com/crimsonpeak>. Twitter: <https://twitter.com/Legendary/status/656202208023674880>. Data de Acesso: 21 de Outubro de 2021.

Lima, Maria A. (2017). *O Gótico Americano*. V. N. Famalicão: Edições Húmus. 9-25.

Musap, Emilia. (2017). "Monstrous Domesticity: Home as a Site of Oppression in *Crimson Peak*". *Sic Journal*. Vol 1.8.

Nichols, Christopher e Unger, Nancy. (Eds.). (2017). *A Companion to the Gilded Age and Progressive Era*. West Sussex: Wiley Blackwell.

Nugent, Walter. (2010). "Introduction". *Progressivism: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press. 1-5.

Paul, Heike. (2014). *The Myths that Made America: An Introduction to American Studies*. Bielefeld: Transcript Verlag. Vol. 1.

Pedro, Dina. (2020). "Challenging the Victorian Nuclear Family Myth: The Incest Trope in Guillermo del Toro's *Crimson Peak*". *Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*. Vol. 42.1: 76-93.

Perry, Dennis R. e Sederholm, Carl H. (2009). "Introduction: The 'Usher' Formula". *Poe, "The House of Usher" and the American Gothic*. New York: Palgrave Macmillan. 1-18.

Perry, Elisabeth e Smith, Karen. (2006). "Industry". *The Gilded Age and Progressive Era: a Student Companion*. 164-166.

Rajewsky, Irina (2005). "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality". *Intermedialities: History and Theory of the Arts, Literature and Techniques*. Vol. 6: 43-64.

Rippl, Grabele. (Ed.). (2015). *Handbook of Intermediality: Literature, Image, Sound, Music*. Berlin/Boston: De Gruyter. Epub.

Senior, W. A. (2010). "Fantasy Fiction". *The Encyclopedia of Twentieth Century Fiction*. Wiley Online Library:

<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781444337822.wbetcfv1f001>. Data de Acesso: 21 de Outubro de 2021.

Snodgrass, Mary E. (2005). "Fairy Tale". *Encyclopedia of Gothic Literature*. New York: Facts on File, Inc.

Snodgrass, Mary E. (2005). "Female Gothic". *Encyclopedia of Gothic Literature*. New York: Facts on File, Inc.

Talks at Google. (2015, 19 de Outubro). *Guillermo del Toro, Tom Hiddleston, Jessica Chastain, Mia Wasikowska: Crimson Peak*. Youtube: https://youtu.be/XLt_COjPzog. Data de Acesso: 21 de Outubro de 2021.

Toro, G. d. (Diretor). (2015). *Crimson Peak*. [Filme].

ANEXO

Entrevista com Nancy Holder⁴¹

Q: What made you decide to write novelizations?

A: In the world of "tie-in writing," as we call it, a novelization is when you adapt existing TV episodes or a movie script into a book. The first tie-in work I did was to write an original novel based on the TV show, Highlander. I was working in the bookstore Mysterious Galaxy, which is in San Diego, California. My employer and friend, Maryelizabeth Yturralde, noticed my interest and emailed the editor of the Highlander publishing program to ask her if she'd be interested in a book from me. That editor was Betsy Mitchell. She contacted me and I sent her 13 story ideas, and she picked one. The novel I wrote was called Measure of a Man, and it was about Machiavelli. So it was not technically a novelization. It was an original novel based on a TV series.

Q: How is a novelization writer approached for this job?

A: To write either a novelization or original material such as a novel, short story, novella, etc.: Publishers usually bid on the rights to produce licensed work for the "intellectual property" in question. Sometimes the publisher is part of the company that produced the film or TV show in the first place, so they automatically acquire those rights. Then they look for authors whom they think will do a good job for them and contact us. They usually approach our literary agents, and once we know what we will be paid and what the deadline is, we let them know we're interested. They then usually ask for resumes unless we have worked for that company before... If we are approved by the production company, we are then asked for story ideas and outlines for the project--unless it is a true novelization, in which case we simply get to work. In the case of an outline, once that outline is approved, we get to work.

Q: How much time do they give, roughly, to write?

A: Usually, we don't get a lot of time. I don't remember how long I had for Measure of a Man, but for my first Buffy project, I had 3 1/2 weeks. I'd say normal is about 3 months.

⁴¹ Os meus agradecimentos a Nancy Holder por ter disponibilizado o seu tempo para esta entrevista, que me ajudou imenso a ter uma visão interna do processo criativo de novelização, e por me ter autorizado a publicá-la como anexo a esta dissertação.

Q: Do they give you complete freedom to fill in the blanks and give the context that's missing from the story? Or do they already have a defined structure for the novel? If so, do they still give you a chance to put your input on the story and change something that was already defined?

A: In the case of novelizations, it depends on the company. I added a lot of material to Ghostbusters and Crimson Peak, but I couldn't add anything to Wonder Woman.

Q: What sort of tools do they offer the writer to work on? Do they only give you the script or do they share anything else related to the film (clips, artwork, character sheets, etc)?

A: I saw rough cuts of Wonder Woman and Crimson Peak, and saw so many clips from Ghostbusters that I essentially saw the entire film. I had many conversations with liaisons at the production companies and was given still photos and screen grabs from the films and/or style guides.

Q: Would you stand up for novelization as a form of art, or do you feel comfortable to regard it as one more article of consumption for the marketing of a film?

A: When I wrote Crimson Peak, I felt that I had reached a level of artistic expression that made me very proud. I am always trying to give the production company and the readers more of whatever the filmmakers intended, rather than "more than." Guillermo del Toro is a writer's writer. I was thrilled to see that I had read or watched every book and movie he had listed as influences, and I strove to be worthy of his trust. I enjoyed working on the other two movie projects as well as my many Buffy and Angel novelizations very much, and was especially conscious of working to emulate Joss Whedon's humor and insight into the human condition. I admire him deeply. Although I had added material to the Ghostbusters novelization, there was only one change to my manuscript, and that was to change the word "Boston" to "New Jersey." I was gratified by that. It is not for me to say whether or not novelizations are a form of art. I don't really care if they are or not. I love both film and books, and I love the process of novelization.