

AS RAÍZES GÓTICAS E PURITANAS DE STEPHEN KING¹

Carolinne Ribeiro Aprachmian²

RESUMO

A obra de Stephen King é permeada por características do Gótico americano e do Puritanismo. O objetivo deste artigo é delinear tais características, destacando-as em duas obras do autor, *1922* e *Duma Key*. Se o gótico europeu conta com castelos (às vezes em ruínas), o gótico americano traz casas como cenários para os seus acontecimentos. Também será abordada a relação de King com Edgar Allan Poe e Nathaniel Hawthorne. A falta de um elemento maligno responsável pelos atos das personagens liga Poe a King, enquanto as florestas de Hawthorne mostram o lado mais sombrio (e verdadeiro) dos personagens de King, representando o selvagem, o não civilizado. O uso das florestas como elemento temático também demonstra a relação do autor com o estado do Maine (e com suas versões transmutadas), na Nova Inglaterra, e com a noção puritana de pecado e sexo. Embora outra obra seja usada para mostrar essas características, o foco deste artigo é a novela *1922*.

PALAVRAS-CHAVE: gótico. gótico americano. puritanismo. Stephen King. Poe. Hawthorne.

ABSTRACT

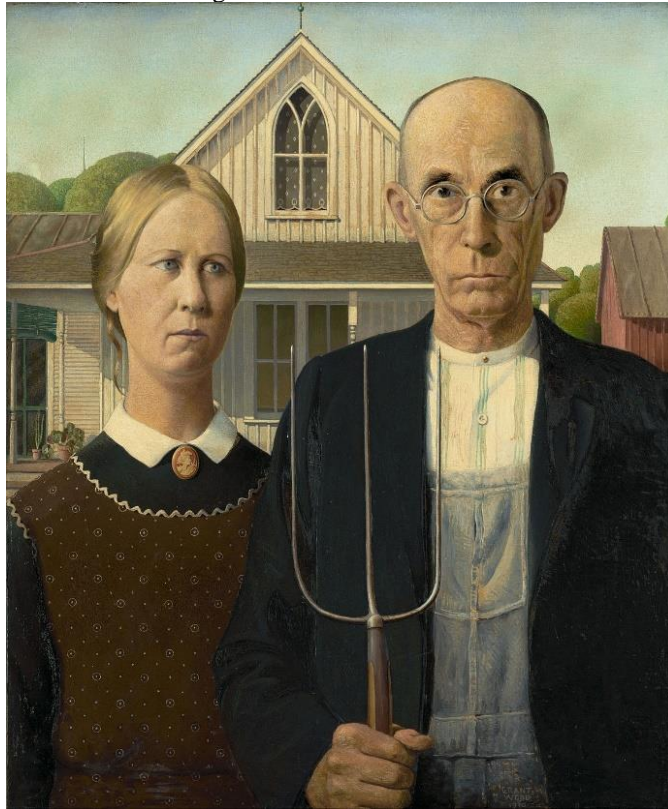
Stephen King's works are filled with characteristics from the American Gothic and Puritanism. The purpose of this article is to outline such characteristics, highlighting them in two of the author's stories, *1922* and *Duma Key*. While the European Gothic uses castles (or its ruins), the American Gothic counts on houses to be the scenarios to the stories' events. King's relationship with Edgar Allan Poe and Nathaniel Hawthorne will also be discussed. The lack of a malignant element responsible for the acts of the characters connects Poe to King, while Hawthorne's forests show the darkest (and truest) side of King's characters, representing the savage, uncivilized. The use of forests as a theme also exemplifies the author's relationship with the state of Maine (and its alter versions), in New England, and with the puritan notion of sin and sex. Even though another narrative is used to represent these characteristics, the focus of this article is the novella *1922*.

KEY WORDS: gothic. American gothic. puritanism. Stephen King. Poe. Hawthorne.

¹ Capítulo da dissertação intitulada "As pegadas de Stephen King: uma análise da tradução de *1922*", defendida na Universidade Federal Fluminense em agosto de 2022 pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura.

² Mestre em Literaturas de Língua Inglesa com foco em Tradução, aprovada pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura (PPGL) da Universidade Federal Fluminense (UFF) sob orientação da Professora Doutora Sonia Regina Aguiar Torres da Cruz.

Figura 1 – American Gothic



Fonte: WOOD, 1930

O Gótico Americano

Como se vê na Figura 1, *American Gothic*, a famosa pintura de Grant Wood, poderia ter sido baseada em Arlette e Wilfred, o casal protagonista de *1922*. A expressão da mulher sugere um misto de medo e insatisfação; já o homem parece quase resignado em estar ali, ainda que suas feições e o modo firme com que ele segura, ou empunha, o forcado (perceptível pelas juntas sobressaltadas) possam inspirar medo e receio em quem vê a obra. O posicionamento da mulher em segundo plano, com o repartido do cabelo formando uma continuidade com a casa, mostra que seu domínio era o doméstico; ela era a responsável pelo lar. O forcado na mão do homem não se alinha às janelas, mas "continua" em sua roupa. Sendo assim, sobra ao homem o domínio exterior, da natureza. Não é coincidência que essas sejam algumas características encontradas nas obras de Stephen King.

King e o Gótico

O Gótico Americano como gênero literário foi derivado do Romantismo Sombrio, exacerbando características românticas como autodestruição e pecado, trabalhadas em temáticas de terror puro, tormenta pessoal, loucura e sobrenatural. Ben P. Indick (1985, p. 175)

afirma em seu texto *King and The Literary Tradition of Horror and The Supernatural* que "Foi a era do Romantismo que originou as histórias sobrenaturais como conhecemos: um antirracionalismo que aceita os aspectos ocultos e desconhecidos da natureza"³. Botting retoma algumas características do Gótico:

O Gótico une as várias ameaças a esses valores [humanistas e iluministas], ameaças associadas a forças naturais e sobrenaturais, alucinações e excessos da imaginação, ações vis humanas e religiosas, transgressão social, desintegração mental e corrupção espiritual. ... Os escritos góticos continuam fascinados por objetos e práticas que são construídas como negativas, irracionais, imorais e fantásticas.⁴ (BOTTING, 1996, p. 2, tradução nossa)

Ao falar sobre o Gótico como gênero literário em geral, Botting afirma que "Os cenários do Gótico são ermos, alienantes e cheios de perigo"⁵ (BOTTING, 1996, p. 2, tradução nossa). No Gótico europeu, castelos e ruínas eram ambientações comuns na imaginação dos autores. Um bom exemplo é visto em *Drácula*, de Bram Stoker. Em sua jornada até o castelo, Jonathan Harker é avisado pelas pessoas em seu caminho de que deveria esperar alguns dias para reunir-se com o Conde; embora ninguém diga a ele o motivo, todos demonstram grande superstição e oferecem presentes de proteção, como um crucifixo. Ao chegar ao castelo, Harker o descreve como uma antiga construção: "De repente tomei consciência de que o cocheiro estava conduzindo os cavalos pelo pátio de um castelo em ruínas, por cujas janelas longas e escuras não passava um feixe de luz, e suas muralhas quebradas faziam sombras pontiagudas à luz do luar"⁶ (STOKER, 1994, p. 24, tradução nossa). Posteriormente, já dentro do castelo, Harker faz a seguinte descrição dos arredores:

O castelo fica à beira de um terrível precipício. Uma pedra que se soltasse da janela cairia por mais de 300 metros sem bater em coisa alguma! Até onde a vista alcança é um mar de árvores frondosas, com poucas brechas que dão vista a abismos. Aqui e ali há fios prateados onde os rios correm em desfiladeiros pela floresta. Mas eu não desejo agora descrever a beleza, porque depois de apreciar a vista continuei explorando; portas, portas, portas para todo o lado, todas trancadas. Não há em qualquer lugar, salvo as janelas do castelo, uma saída.⁷ (STOKER, 1994, p. 38, tradução nossa)

³ No original: It was the dawning era of Romanticism which gave birth to the supernatural story as we know it: an anti-rationalism accepting essentially unknowable and hidden aspects of nature.

⁴ No original: Gothic condenses the many perceived threats to these values, threats associated with supernatural and natural forces, imaginative excesses and delusions, religious and humane vile, social transgression, mental disintegration and spiritual corruption. [...] Gothic writing remains fascinated by objects and practices that are constructed as negative, irrational, immoral and fantastic.

⁵ No original: Gothic landscapes are desolate, alienating and full of menace.

⁶ No original: Suddenly I became conscious of the fact that the driver was in the act of pulling up the horses in the courtyard of a vast ruined castle, from whose tall black windows came no ray of light, and whose broken battlements showed a jagged line against the moonlit sky.

⁷ No original: The castle is on the very edge of a terrible precipice. A stone falling from the window would fall a thousand feet without touching anything! As far as the eye can reach is a sea of green tree-tops, with occasionally

A descrição corresponde com o que Botting afirma sobre esses cenários "Decadente, sombrio e cheio de passagens escondidas, o castelo [...] remonta a um passado feudal associado à barbárie, superstição e medo"⁸ (BOTTING, 1996, p. 2-3, tradução nossa). Os Estados Unidos, no entanto, não possuem a mesma tradição histórica feudal. Destarte, esses cenários não pertenciam à realidade dos autores e leitores norte-americanos. Para essa tradição literária, os ambientes comuns eram as casas, as florestas e as igrejas. Botting diz que na evolução do Gótico, "[...] o castelo gradualmente abriu espaço para a casa antiga: tanto como construção quanto como linhagem familiar, ela se tornou o local em que os antigos medos e ansiedades voltavam para o presente"⁹ (BOTTING, 1996, p. 3, tradução nossa).

Nas obras de Stephen King, podemos encontrar tais construções ocupando o lugar dos castelos. Em *Duma Key*, duas casas diferentes são cenários para uma história sobrenatural. Após sofrer um grave acidente que não tirou sua vida, mas causou a amputação do seu braço direito, Edgar Freemantle muda-se temporariamente para a Flórida e aluga uma casa chamada *Salmon Point* ou Casarão Rosa (como o personagem o apelidou). O Casarão "ficava sobre palafitas, com a beirada projetando-se sobre a linha da maré alta" (KING, MORAIS, 2014, p. 59). Edgar e seu ajudante, Jack, discutem sobre a construção tão perto do mar:

Jack levou o carro lentamente até a porta dos fundos... exceto que, como a frente da casa pendia sobre o golfo do México, aquela era a única porta. [...]
 — Não existe uma lei que proíba construir perto demais do golfo do México?
 — Agora, com certeza, mas não na época em que esse lugar foi erguido. Do ponto de vista prático, o problema é simplesmente a erosão litorânea. Duvido que a casa pendesse para a frente desse jeito quando foi construída.
 Ele sem dúvida estava certo. Tive a impressão de ver pelo menos um metro e oitenta das palafitas que sustentavam a varanda telada — o solário, também conhecido como 'Florida Room'. A não ser que aquelas palafitas estivessem a 18 metros de profundidade no leito de rocha abaixo, fatalmente a casa iria parar dentro do golfo do México. Era apenas uma questão de tempo.
 Enquanto eu pensava naquilo, Jack Cantori o dizia. Então ele sorriu.
 — Mas não se preocupe; tenho certeza de que o senhor receberá avisos de sobra. Vai ouvir os gemidos dela.
 — Como a Casa de Usher — disse eu. (KING, MORAIS, 2014, p. 59-60)

a deep rift where there is a chasm. Here and there are silver threads where the rivers wind in deep gorges through the forests.

But I am not in heart to describe beauty, for when I had seen the view I explored further; doors, doors, doors everywhere, and all locked and bolted. In no place save from the windows in the castle walls is there an available exit.

⁸ No original: Decaying, bleak and full of hidden passageways, the castle [...] harked back to a feudal past associated with barbarity, superstition and fear.

⁹ No original: The castle gradually gave way to the old house: as both Building and family line, it became the site where old fears and anxieties returned to the present.

O Casarão Rosa está, como o Castelo de Drácula, em ruínas. O precipício em que o castelo se encontra é transformado no golfo do México, a casa sobre ele assustadoramente ameaçando desabar. Assim como Jonathan, Edgar só tem um lugar por onde entrar e sair, uma vez que a porta que deveria ser a dos fundos passa a ser a única; e assim como o procurador de Exeter, Edgar não poderia usar as janelas como fuga.

Tudo isso não acontece ao acaso. Magistrale afirma que a ficção de Stephen King surge de uma tradição literária popular enraizada no século 19. Essa tradição literária não aparece apenas como uma sugestão, mas é confirmada pelo próprio King como uma característica da sua escrita "Muitas histórias de ficção que eu escrevo seguem a tradição do Gótico..."¹⁰ (cf. MAGISTRALE, 1992, p. 10, tradução nossa). O excesso, tropo presente no Gótico, é visível em diversas obras: em *Carrie*, a personagem não mata aos poucos ou de forma mais sutil, ela parte em uma onda de assassinatos, aniquilando boa parte de seus colegas de escola e outras pessoas da cidade. Em *1922*, o excesso aparece na muito descritiva cena do assassinato de Arlette, com sangue respingando para todos os lados; ou as cenas seguintes, no poço, com a decomposição exacerbada do corpo da mulher. Nessa tradição, um autor se destaca como inspiração para King, Edgar Allan Poe. As semelhanças entre suas obras são destacadas por vários autores. Indick afirma sobre a obra de Poe que "o conto não só criava situações de medo para as personagens da história, mas trazia para o *leitor* o medo maior da identificação" (INDICK, 1985, p. 178, tradução nossa, grifo no original). Assim como em parte das obras de King, algumas obras de Poe

[...] não têm um Satã, nenhuma influência de força externa, nenhuma presença abstrata do Mal para direcionar as personagens. A vingança tão presente na ficção de Poe sempre acontece por causa das ações das suas personagens, que precisam assumir total responsabilidade por seus atos. Suas próprias decisões causarão sua destruição¹¹ (INDICK, 1985, p. 178, tradução nossa).

Uma das obras de King que é um exemplo claro dessa semelhança é *1922*, não há uma força sobrenatural (como em *Duma Key*), uma maldição ou praga (como em *Thinner*¹²) ou um monstro (como em *Salem's Lot*¹³) que induza o personagem principal a cometer seu crime. Wilfred toma a decisão de matar a esposa por razões individualistas. Ele convence o filho a participar da ação ao criar um motivo para ter o apoio do rapaz: sua mãe venderia as terras e o

¹⁰ No original: A lot of the fiction that I write follows the Gothic tradition...

¹¹ No original: [...] have no Satan, no externally influential force, no abstract presence of Evil to direct the characters. The vengeance that is so much a part of Poe's fiction always stems directly from the actions of his actors, and they must later bear full responsibility for their acts. Their own decisions will finally destroy them.

¹² Publicado no Brasil como *A maldição do cigano*.

¹³ Publicado no Brasil como *A hora do vampiro*.

afastaria da namorada. Após a morte da esposa, Wilfred é assombrado pelo fantasma dela. As ações decorrentes (incluindo a fuga e morte do filho) destroem os sonhos do homem, que por fim perde a fazenda e vai trabalhar na cidade que tanto odiava. Portanto, são as ações de Wilfred, não só o assassinato de sua esposa, mas a inclusão do filho no crime, que encaminham a história sombria.

Magistrale, no entanto, afirma que, além de Poe, outro autor é pouco explorado em sua relação com Stephen King: Nathaniel Hawthorne. Com Poe, "King aprendeu a visualizar o confinamento de uma atmosfera interior"¹⁴ (MAGISTRALE, 1989, p. 76, tradução nossa); enquanto as obras de Poe geralmente ocorrem em um contexto doméstico e sem ações marcadoras de tempo, as obras de Hawthorne "podem ter ajudado King a reconhecer o valor de criar sua ficção em um ambiente ermo e em um ponto específico no tempo"¹⁵ (MAGISTRALE, 1989, p. 76-77, tradução nossa). Ao se observar *The Tell-Tale Heart*, de Poe, pode-se notar que toda a ação ocorre dentro da casa e não há qualquer marca no texto que nos diga quando o crime ocorreu, não há referências externas ou qualquer outra indicação; poderia ter acontecido no século 19 ou 21 sem distinção. Já a maioria das obras de King são extremamente marcadas, pois ele inclui diversas referências a pessoas, obras e fatos que fazem com que seja possível definir seu momento histórico. É impossível não notar essa influência em *1922*, que em seu título já define seu ponto no tempo. Essa delimitação histórica é necessária e decisiva para o desenrolar da história: foi em 1920 que as mulheres conquistaram o direito a voto nos Estados Unidos. A luta sufragista pode ter fortalecido a força de vontade de Arlette em fazer o que ela bem entendesse com as terras herdadas de seu pai, não se submetendo às decisões de seu marido.

O Maine e o Puritanismo

Como destaca Harry T. Moore (1962, p. viii), outra articulação importante entre o Gótico americano e os escritores modernos é que eles comumente escrevem sobre lugares isolados, microcosmos. Reesman corrobora essa afirmativa, argumentando que "[o]s cenários em suas obras claramente refletem tradições americanas específicas, como o recurso Hawthorniano de usar as florestas como local de escolha moral. De fato, King demonstra uma grande preferência pela Nova Inglaterra"¹⁶ (REESMAN, 1998, p. 106, tradução nossa). Stephen

¹⁴ No original: King learned how to visualize the confinement of an interior atmosphere.

¹⁵ No original: ...may have helped King recognize the value of placing fiction in a wilderness setting and within a specific historical time

¹⁶ No original: The settings in his novels clearly reflect particular American traditions, such as the Hawthornian device of using the woods as a place of moral choice. Indeed, King heavily favors the New England setting.

King possui um conhecido microcosmo formado por cidades fictícias no estado do Maine, na Nova Inglaterra. É lá que ele cria seu próprio universo, um local ao qual ele pode voltar sempre que quiser; algumas cidades são recorrentes nas obras de King, como Castle Rock e Derry. Hatlen dá ainda mais força a essa ideia, quando diz que "[...] a persistência com a qual ele volta para o Maine sugere um impulso para criar (ou recriar) um território que seja reconhecidamente dele"¹⁷ (HATLEN, 1985, p. 46, tradução nossa). O Maine é um estado na região da Nova Inglaterra que possui uma característica muito marcante, suas florestas. "As descrições de King sobre o Maine, o olhar atento em relação ao caráter, à tradição e ao embate entre valores civilizados e a vastidão, são parecidas com os escritos de Hawthorne"¹⁸, escreve Magistrale (1989, p. 77, tradução nossa). É nas florestas que as jovens personagens de Hawthorne se deparam com a existência do mal, é na natureza que elas percebem a verdade. No Puritanismo, a natureza representava o não civilizado, o selvagem.

As jornadas de Hawthorne em paisagens primitivas eram metáforas para jornadas de autodescoberta. Como a estética moral de Hawthorne foi moldada por sua ancestralidade Puritana, não surpreende que a função da viagem à floresta seja criar um confronto entre os protagonistas e seus desejos mais obscuros — a confirmação do pecado original¹⁹ (MAGISTRALE, 1989, p. 77, tradução nossa).

A noção de pecado está fortemente presente em *1922*. Arlette acusa Wilfred de imbuir Henry com sua avareza: ele não deseja sair das terras do pai. A avareza que Wilfred vê em Arlette é a insistência dela em não incorporar as terras do pai às dele (ou seja, ceder sua herança para o marido), mas a vontade de vendê-las. É com a justificativa de que ela estaria vivendo em pecado que Henry refuta a ideia de assassinar a mãe, porque as pessoas que morrem em pecado vão para o inferno. "Em vez de serem um espelho para o interior de cada um... as florestas de Hawthorne e King refletem a escuridão dentro de cada pessoa e a afinidade humana com o pecado"²⁰ (MAGISTRALE, 1988, p. 6, tradução nossa).

Enquanto as florestas de Hawthorne ainda podem ter um papel moral educativo, oferecendo uma possibilidade de conhecimento interior e crescimento, as de King não permitem tal transcendência. As obras de King não idealizam a natureza pastoral, a atmosfera rural

¹⁷ No original: Yet the persistence with which he returns to Maine settings suggests an impulse in him to create (or re-create) a piece of turf that will be distinctively his own.

¹⁸ No original: King's descriptions of his native Maine, the close scrutiny of character, tradition, and the clash between civilized values and the wilderness, find their closest points of comparison in the writing of Hawthorne.

¹⁹ No original: Hawthorne's journeys into the realm of primitive landscape were really metaphors for journeys into the self. Since Hawthorne's moral aesthetic was so strongly shaped by his Puritan ancestry, it is not surprising that the forest voyage serves to bring his protagonists to a face-to-face confrontation with their own darkest urges—the confirmation of original sin.

²⁰ No original: Instead of a mirror to the self... the woods of Hawthorne and King are a reflection of the self's essential darkness and the human affinity to sin.

costuma ser tratada como hostil e selvagem; "[a]s florestas de King escondem a realidade do mal e, como Brown e Brand²¹, suas personagens raramente saem vencedoras dessa descoberta"²² (MAGISTRALE, 1989, p. 80, tradução nossa). Para os dois autores, o encontro com o mal leva ao isolamento e à autodestruição. Em *Pet Sematary*, Louis Creed descobre uma força sobrenatural capaz de ressuscitar qualquer pessoa ou animal enterrado no cemitério indígena dentro da floresta; no entanto, nenhum corpo volta à vida como a conhecia antes. Ao ressuscitar o filho pequeno, Louis entra em um *loop* de mortes e acaba perdendo tudo que mais apreciava. O mesmo pode ser dito de Wilfred em *1922*: embora não haja uma floresta, o milharal desempenha esse papel; após seu encontro com o mal, ele causa a destruição da família e, por extensão, a morte do filho e sua própria morte. É em busca de seus desejos individualistas que Louis e Wilfred "sacrifica[m] as pessoas que mais amavam por causa da obsessão com uma ideia" (MAGISTRALE, 1988, p. 3, tradução nossa).

Ainda que King situe a maior parte de suas histórias em cidades fictícias no Maine, algumas outras se passam no *American Heartland*, a região central dos Estados Unidos. Em *In The Tall Grass*²³, os irmãos Cal e Becky DeMuth estão fazendo uma viagem de carro a caminho de San Diego quando escutam um pedido de ajuda vindo de um matagal estranhamente alto. Eles estão na Route 400, no Kansas, um dos estados pertencentes à região central americana. E ainda que essa região também tenha ganhado o coração de King como cenário para suas histórias, um estado é seu preferido, o Nebraska. E por que o Nebraska? King respondeu a essa pergunta em um artigo da *US Today*, "Porque eu queria colocar a Mãe Abigail²⁴ na região central dos Estados Unidos. E esse lugar é o Nebraska. Hemingford estava no local certo. ...Eu amo o Nebraska e costumo voltar pra lá na minha ficção – isso é, quando não estou no Maine"²⁵ (MERTES, 2016, s.p., tradução nossa). Ele explica a relação do Maine com Nebraska em uma entrevista a Tony Magistrale, conversando sobre a associação que o estudioso fez de suas obras com a ficção de Nathaniel Hawthorne;

²¹ Brown e Brand são personagens de Hawthorne, respectivamente de *Young Goodman Brown* e *Ethan Brand*.

²² No original: King's woods also harbor the reality of evil, and, like Brown and Brand, his characters seldom triumph in their discovery of it.

²³ *In The Tall Grass* é um conto de King em conjunto com seu filho Joe Hill, publicado originalmente em duas partes na revista *Esquire* em 2012. Não foi publicado em português. Há uma adaptação da Netflix de 2019 de mesmo nome (em português, "Campo do Medo").

²⁴ Mãe Abigail é uma personagem de *The Stand*, publicado em 1978. No Brasil, a obra foi publicada como *Dança da Morte*.

²⁵ No original: Because I wanted to put Mother Abigail in the American heartland. That's Nebraska. Hemingford was in the right place. ... I love Nebraska and keep going back to it in my fiction — when I'm not in Maine, that is.

Pra mim, isso acontece porque eu estou aqui, morei no Maine a minha vida toda. Os cenários estão aqui... Às vezes eu saio daqui de propósito, mas se eu decidir... que eu não quero estar no Maine para uma história, minha mente parece sempre me trazer pra cá. Se eu estou em Iowa ou no Nebraska, é um lugar que considero desolado e vazio. Um lugar em que eu encontro uma similaridade com o Maine"²⁶ (MAGISTRALE, 1992, p. 10, tradução nossa).

A atração de King por Nebraska (e pelo *American Heartland*, por extensão) não surgiu na busca por um cenário; segundo o autor, sua fixação remonta aos seus 10 anos de idade, quando o assassino em série Charles Starkweather estava em atividade na cidade de Lincoln. Curiosamente, em 1922, é para Lincoln que Wilfred deseja mandar sua esposa Arlette, para morar com a mãe²⁷. Além disso, outro motivo atraiu King para o Nebraska: o vazio. "O vazio no Nebraska – algo nisso chamou minha atenção. [...] Pra mim, toda aquela região, todo o Nebraska a oeste de Omaha, é realmente um território mítico."²⁸ Cabe ressaltar que 1922 se passa em Hemingford Home, uma cidade fictícia baseada na Hemingford original.

As florestas, tão associadas com a literatura puritana, dão lugar a outros tipos de vegetação nas histórias de King que não se passam no Maine. Em Duma Key, o personagem Edgar Freemantle encontra um mistério que o leva a uma casa antiga, assim descrita:

A casa ficava em uma colina exposta às intempéries e seus pisos superiores tinham sido completamente devastados há tempos por uma tempestade. O primeiro andar ainda estava de pé; no entanto, fora engolido por trepadeiras cinza-esverdeadas que também haviam tomado as colunas da frente. Barbas-de-velho pendiam dos beirais, transformando a varanda em uma caverna. (KING, MORAIS, 2014, p. 699)

Toda parte da ilha em que a casa é situada é descrita como sendo tomada pela vegetação, não só a casa, como as estradas que levam até ela. Além disso, a casa é situada numa colina, assim como a de Shirley Jackson em *A assombração da casa da colina*. Um cenário propício ao sobrenatural, como de fato é observado por Edgar.

O homem irrompeu de dentro do matagal logo à nossa esquerda. Era impossível que ele estivesse lá – Jack e eu o havíamos vislumbrado a menos de 50 metros um segundo atrás –, mas estava. Ele era negro, mas não era humano. Nunca chegamos a confundilo com um ser humano. Para começar, suas pernas, curvadas e vestidas de calção azul, não se moviam quando ele passou diante de nós. Ele tampouco movimentou o tapete

²⁶ No original: For me, it has always been a case of being here, living in Maine all my life. The settings are here... Sometimes I'll deliberately move out, but if I do decide... that I don't want to be in Maine for a story, my mind always seems to take me back here. If I am in Iowa or Nebraska, it is a place that is flat and empty. A place where I can still recognize a similarity to Maine.

²⁷ A passagem a que me refiro é "I told her that if we could not agree, she should go to her mother's in Lincoln, which is sixty miles west – a good distance for a separation which is not quite a divorce yet signifies a dissolving of the marital corporation" (KING, 2011, p. 4). Ao que Arlette responde "And I will never live in Lincoln. 'Tis not a city but only a village with more churches than houses" (KING, 2011, p. 4).

²⁸ No original: The emptiness in Nebraska — there was something about that that called me. ... To me, that whole area, all of Nebraska once you get west of Omaha, really is mythic territory.

grosso de figueira estranguladora que brotava à sua volta. Ele usava um boné com um botão no topo e, de certa forma, aquilo era o pior. (KING, MORAIS, 2014, p. 703)

A floresta transmutada e os domínios do mal

Em 1922, a floresta é transposta na forma de um milharal. É a plantação que passa a representar o lugar de transgressão. É lá que Wilfred e Henry tramam o assassinato de Arlette. O milharal, o celeiro, até mesmo o feno, tornam-se símbolos do domínio masculino; são locais aos quais Arlette não está associada, onde eles tinham total controle e poderiam conversar sem serem surpreendidos. Em uma das conversas sobre o possível crime, Wilfred narra "Estávamos onde sempre aconteciam nossas conversas, sentados no feno. Eu ainda não tinha absoluta certeza, mas já tinha tomado minha decisão, que eu não chego a chamar de 'plano'" (KING, DINIZ, 2015, p. 15). Após explicar sua ideia, o pai mostra a Henry o local onde ele planejava ocultar o corpo da esposa: "Saímos pelos fundos do celeiro, e eu lhe mostrei o poço. Henry irrompeu em lágrimas sofridas" (KING, DINIZ, 2015, p. 16). Ao falar sobre o relacionamento do filho com Shannon Cotterie, insinuando que eles teriam relações sexuais, Arlette diz "Só não seja burro de ir até os finalmentes com ela quando estiverem deitados no milharal ou atrás do celeiro" (KING, DINIZ, 2015, p. 24); em outras palavras, uma relação sexual em claro domínio masculino só poderia constituir transgressão. Após o assassinato, Wilfred observa o amanhecer "Voltamos ao poço um pouco antes de o sol iluminar o horizonte. O céu estava perfeitamente claro. Seria um ótimo dia para a colheita de milho" (KING, DINIZ, 2015, p. 35); empoderado por finalmente ter posto seu plano em prática, ele transfere sua sensação de bem-estar para o domínio masculino do milharal, ao mesmo tempo em que absorve a energia do milharal. Como o próprio Wilfred diz, "Terra é assunto de homem" (KING, DINIZ, 2015, p. 37).

Enquanto o exterior, o milharal e o celeiro, são territórios masculinos, a casa é o território feminino, o domínio de Arlette. Após retornar de uma consulta ao advogado, Arlette afirma ter todo o direito de vender as terras e que assim o fará. Wilfred diz que "[e]ssa conversa aconteceu no quintal entre a casa e o celeiro, e a ideia dela de justiça encerrou a discussão. Arlette passou pelo quintal, os delicados sapatos de cidade levantando poeira atrás de si, entrou na casa e bateu a porta" (KING, DINIZ, 2015, p. 17). A conversa se passa em um território neutro, nem masculino nem feminino. Entretanto, a saída de Arlette para casa, tendo dado a última palavra, revela seu lugar; ela não só ocupa seu território como bate a porta, estabelecendo seu domínio.

O plano de assassinato começa a se desenrolar na varanda, quando Wilfred oferece vinho à esposa e diz que concorda com a venda para fazê-la beber em comemoração. A varanda,

assim como o quintal, é outro território híbrido, ainda parte da estrutura da casa, de domínio feminino, mas aberta para o exterior de forma que é possível ver o domínio masculino. Apesar disso, Arlette é morta na própria cama, estabelecendo o domínio de Wilfred sobre o território anteriormente feminino da casa; ele demonstra seu controle e poder. Teria sido mais limpo cortar a garganta da esposa já perto do poço, para que o sangue não fosse um problema; não teria sido necessário remover o corpo ou arrumar toda a bagunça. É possível que no território masculino (ou seja, do lado de fora da casa) o assassinato não tivesse sido tão conturbado. O único "porém" é que a casa sempre pertenceria a ela, e Wilfred precisava reivindicar o território. Ao matá-la no quarto em que dividiam, ele dá um fim à relação, faz seu "divórcio sangrento" (KING, DINIZ, 2015, p. 28). Removendo o corpo da casa, Wilfred narra

Carregamos Arlette pelo corredor, passamos pela sala de estar e saímos pela porta da frente com se estivéssemos carregando um móvel envolto em um daqueles cobertores grossos usados para proteger os objetos em uma mudança. Quando descemos os degraus da varanda, respirei um pouco mais tranquilo; no pátio, o sangue poderia ser facilmente disfarçado (KING, DINIZ, 2015, p. 30-31)

Seu alívio ao sair da casa dizendo que seria mais fácil esconder o sangue do lado de fora é contraditório; ainda que seja mais fácil justificar sua presença, a intimidade da casa torna o sangue muito mais oculto.

Outro modo de reafirmar seu poder e masculinidade é o instrumento que Wilfred escolhe para o crime; o filho sugere sufocar a mãe com um travesseiro²⁹, mas o pai afirma que o crime deve ser cometido com a faca pois sufocá-la "seria muito lento e doloroso" (KING, DINIZ, 2015, p. 26). No entanto, ele confessa para o leitor que "não era nada disso. Eu só sabia que, em todos os esboços de planos que fizera — ou seja, em minhas fantasias de me livrar de Arlette —, sempre via a faca que estava agora na minha mão. Então tinha que ser com a faca. A faca ou nada" (KING, DINIZ, 2015, p. 26). E mesmo após todo o trabalho para cometer o assassinato dentro de casa, Wilfred não consegue tomar completamente o território da esposa para si; mesmo que ele tente, sempre volta a falar sobre a ela em relação à casa:

Tínhamos aberto um lençol limpo que pegamos no armário dela de roupas de cama (tantas coisas naquela casa eram *dela*... mas não mais) e empilhamos os cobertores ensanguentados por cima dele" (KING, DINIZ, 2015, p. 35)
Segurei Henry pelo braço e o arrastei, aos tropeços, de volta para casa. Forcei-o a se sentar no sofá que Arlette havia comprado por encomenda e ordenei que ele ficasse ali até que eu voltasse para buscá-lo" (KING, DINIZ, 2015, p. 52).

²⁹ "—Tem que ser *assim*? Você não pode... com um travesseiro...?" (KING, DINIZ, 2015, p. 26)

Nas duas ocasiões, as cenas poderiam ter sido descritas sem a referência à esposa, o que mostra a relutância de Wilfred em deixá-la ir. Somente a faca, por sua simbologia, não é descrita como pertencente a Arlette, apesar de a cozinha e seus instrumentos serem costumeiramente associados ao feminino.

A queda de Adão

*Talvez a essência do modo gótico seja, no entanto, a queda da inocência ou um pacto com o diabo...*³⁰

(STRENGELL, 2005, p. 9, tradução nossa).

Falando sobre a relação de King com Hawthorne, Magistrale afirma que

Ambos os autores costumam criar personagens cuja reação à perda da inocência é um tema primário em suas obras, personagens cuja habilidade de sobreviver depende do que elas aprenderam com sua queda. Como Hawthorne, King frequentemente coloca suas personagens em situações em que elas encontram a realidade do mal, e desse encontro elas precisam fazer escolhas que influenciarão o resto de suas vidas (MAGISTRALE, 1988, p. 5, tradução nossa)³¹.

Em 1922 podemos observar que ambas as situações acontecem. Henry, filho de Arlette e Wilfred, é convencido pelo pai a participar do assassinato da própria mãe. O pai manipula o filho de apenas 14 anos a ajudá-lo para manter as terras da família. "Meu filho, Henry Freeman James, me ajudou, embora ele não possa ser responsabilizado pelo crime porque na época tinha 14 anos. Eu o persuadi, jogando com seus medos e contendo suas objeções mais do que naturais durante dois meses" (KING, DINIZ, 2015, p. 11). Henry perde sua suposta inocência, uma queda para um adolescente que "havia prometido se abster de bebidas alcoólicas no ano anterior, quando frequentara o acampamento da Juventude Metodista no fim de semana do dia do trabalho" (KING, DINIZ, 2015, p. 23).

Após o crime, Henry mostra o primeiro sinal de sua queda, ele pede ao pai para tomar um copo de cerveja, mesmo tendo prometido a Deus que não beberia, promessa que antes parecia ser importante para ele. Além disso, após a descoberta de que Shannon estaria grávida, Henry diz que "— Foi só depois daquilo... daquela noite... que nós... Shan não queria, mas eu

³⁰ No original: Perhaps the essence of the Gothic mode is, however, the fall from innocence or the bargain with the devil...

³¹ No original: Both writers often have central characters whose reaction to the loss of innocence is a primary theme in their works, characters whose ability to survive is dependent upon what they learn from a fall from grace. Like Hawthorne, King frequently places his protagonists in situations where they encounter the reality of evil, and from this encounter they must make choices which will influence the remainder of their lives.

a convenci. E quando começamos, ela pediu que eu não parasse — disse ele com um orgulho estranho, meio doentio, então balançou a cabeça com um ar cansado" (KING, DINIZ, 2015, p. 83). A relutância em participar do crime e o arrependimento dele mostram que Henry não saiu vencedor do encontro com o Mal, e suas escolhas posteriores levam ao seu trágico fim. Já Wilfred parece, inicialmente, ter entendido sua situação, talvez porque não fosse sua primeira queda. No entanto, o destino do homem também confirma que ele não soube fazer as escolhas corretas. Ao decidir matar a esposa e envolver o filho no crime, ele condenou a todos.

No contexto puritano da obra de Stephen King, imagina-se que seria escandaloso o fato de Arlette ser uma mulher sexualmente resolvida. No entanto, uma característica dos puritanos é o desejo por sexo, não só como obrigação dos "deveres maritais". Como Billis (2016) afirma, "Na verdade, eles eram um grupo apaixonado de pessoas que estavam ansiosos em cumprir com os 'deveres' nos relacionamentos maritais"³². Em seu artigo, Morgan afirma que, na visão dos Puritanos, "o intercuro sexual era uma necessidade humana e o casamento a única maneira de satisfazê-la. Essas eram as ideias do clero da Nova Inglaterra, os líderes reconhecidos da Comunidade, os mais Puritanos dos Puritanos"³³ (MORGAN, 1942, p. 593, tradução nossa). Assim, mesmo que fosse esperado que uma mulher em discórdia com o marido não tivesse interesse em qualquer tipo de relação com o marido, Wilfred revela que

[...] embora fosse voluntariosa e amarga, Arlette era uma mulher calorosa. Nunca deixamos de consumir nossas 'relações conjugais', embora, desde que as discussões sobre os 100 acres tinham começado, nossos atos no escuro houvessem se tornado cada vez mais como os de animais no cio (KING, DINIZ, 2015, p. 16).

Para Wilfred, no entanto, talvez Arlette seja um pouco aberta demais ao tema, uma vez que ele faz o seguinte julgamento de valor:

— Você não precisa me deixar bêbada para conseguir o que quer. Eu também quero. Estou ardendo.
Ela abriu as pernas e colocou a mão na virilha para mostrar onde estava ardendo. Havia uma Mulher Vulgar dentro dela — talvez até uma Prostituta —, e o vinho sempre a libertava. (KING, DINIZ, 2015, p. 19)

Mesmo que a visão puritana sobre o sexo fosse tão aberta, ela só é aplicável a relações conjugais. A sexualidade fora do casamento, como adultério ou relações pré-maritais, era repudiada e punida. Morgan (1942, p. 594) diz que "No que se refere a relação sexual fora do

³² No original: In reality, though, they were a passionate group of people who were quite eager to fulfill their "duties" in marital relationships.

³³ No original: [...] sexual intercourse was a human necessity and marriage the only proper supply for it. These were the views of the New England clergy, the acknowledged leaders of the Community, the most Puritanical of the Puritans.

casamento, os Puritanos eram tão hostis quanto favoráveis a relações no casamento. Eles tinham leis para punir o adultério com a morte e a fornicção com açoites"³⁴ (tradução nossa). Era quase esperado que os Puritanos cometessem tais crimes, assim como Adão caiu em tentação e pecou. No entanto, Morgan (1942) também afirma que a punição de morte raramente era aplicada, visto que os casos de adultério e fornicção não eram poucos, como haveria de se imaginar, em se tratando de crimes, mas abundantes. Um dos expoentes da literatura puritana, Nathaniel Hawthorne era tataraneto de um dos juízes responsáveis pelos julgamentos das bruxas de Salem. Nascido e criado na mesma cidade, ele usou sua tradição puritana para tornar-se uma das grandes referências da Literatura Gótica americana. Em uma das suas obras mais conhecidas, *A Letra Escarlata*, Hawthorne mantém a prática de atenuação da pena; no momento da execução da sentença de Hester Prynne, o seguinte diálogo ocorre entre uma mulher da cidade e um homem recém-chegado.

"Seria bom para ele, se ainda estiver vivo", respondeu a mulher. "O que aconteceu, meu bom Senhor, é que os magistrados de Massachusetts, levando em consideração que esta é uma mulher jovem e atraente, e sem dúvida sofreu grande tentação, — e que, além disso, o mais provável é que seu marido esteja no fundo do mar, — não tiveram ímpeto para puni-la de acordo na extremidade da nossa lei. A pena para seu crime é a morte. Mas em grande demonstração de misericórdia e bondade, eles condenaram a senhora Prynne apenas a ficar de pé na plataforma de execução por três horas, e depois, usar a marca da vergonha em seu peito pelo resto de sua vida." (HAWTHORNE, 1994, p. 53, tradução nossa)³⁵

Para conter esses crimes, uma das precauções era que as crianças se casassem o mais cedo possível. Segundo Morgan, para os Puritanos, a maneira errada de promover a virtude era "ludibriar" as crianças em votos de virgindade, como os Católicos faziam. A possibilidade de casamento é advertida por Arlette, que ao provocar e debochar do filho falando sobre sua namoradinha diz:

— Não precisa ser tão puritano. Já vi você com Shannon Cotterie. Falam dela, mas a garota tem um cabelo bonito e uma boa aparência. — Ela engoliu o resto do vinho e arrotou. — Se você não estiver tirando uma casquinha, é um idiota. Mas precisa tomar cuidado. Com 14 anos não se é novo demais para casar. Por aqui, com 14 não se é novo demais nem para se casar com sua *prima*. (KING, DINIZ, 2015, p. 23-24, grifo no original)

³⁴ No original: Toward sexual intercourse outside marriage the Puritans were as frankly hostile as they were favorable to it in marriage. They passed laws to punish adultery with death, and fornication with whipping.

³⁵ No original: "It behooves him well, if he be still in life," responded the townsman. "Now, good Sir, our Massachusetts magistracy, bethinking themselves that this woman is youthful and fair, and doubtless was strongly tempted to her fall,—and that, moreover, as is most likely, her husband may be at the bottom of the sea,—they have not been bold to put in force the extremity of our righteous law against her. The penalty thereof is death. But in their great mercy and tenderness of heart, they have doomed Mistress Prynne to stand only a space of three hours on the platform of the pillory, and then and thereafter, for the remainder of her natural life, to wear a mark of shame upon her bosom." (HAWTHORNE, 1994, p. 53)

"Em vez do horror literal e visceral das histórias de Poe, Hawthorne explora a imaginação Puritana enquanto ela perverte seus herdeiros"³⁶ (LLOYD-SMITH, 2004, p. 71, tradução nossa), mas o leitor pode contar com King para unir os dois.

É o espírito livre de Arlette, não esperado de uma esposa em 1922, que provoca Wilfred. Ao conversar com Harlan Cotterie, pai de Shannon e vizinho bem-sucedido dos James, Wilfred confessa invejá-lo e detalha os motivos que o levaram a isso:

Ele sempre fora bom para mim, e eu considerava que fôssemos não apenas amigos, mas bons amigos. Ainda assim, naquele momento, eu o odiei. Não porque ele tinha vindo me cobrar uma posição pelo que meu filho fizera. Deus sabe que eu teria feito o mesmo, se estivesse no lugar dele. Não, o que me incomodava era o carro verde novinho em folha. Era a fivela de prata em forma de golfinho. Era o novo silo, pintado de vermelho-vivo, e o encanamento interno da casa. Mas o que me incomodava mesmo era a esposa serena e submissa que ele havia deixado na fazenda, sem dúvida fazendo o jantar, apesar da preocupação. A esposa, cuja doce resposta diante de qualquer tipo de problema seria: *O que você achar melhor, querido*. Mulheres, prestem atenção: uma esposa como essa nunca precisaria temer sangrar pela garganta até a morte. (KING, DINIZ, 2015, p. 83-84, grifo no original)

Possivelmente inspirada pelas sufragistas, Arlette resolve ter o comando da própria vida. Ela recebe cem acres de terra fértil de herança do pai. No entanto, ela "nunca gostou da vida na fazenda (ou de ser esposa de fazendeiro)"³⁷ (KING, DINIZ, 2015, p. 11) e desejava vender as terras e usar o dinheiro para mudar para Omaha, a "cidade grande", e abrir uma loja de roupas. Eles deixariam de viver de um ofício essencialmente masculino para um essencialmente feminino, já que Arlette seria a responsável por trabalhar e sustentar a casa. Em um momento em que Wilfred finge concordar ir para a cidade, a esposa coloca "— Então você ficaria com essa sua bunda sentada em uma cadeira de balanço o dia todo, deixando sua esposa trabalhar, para variar?" (KING, DINIZ, 2015, p. 21). Quando Arlette propõe a Wilfred que eles vendam não só as terras do pai dela, bem como as dele, a masculinidade de Wilfred é questionada, não no sentido sexual, mas na questão de hereditariedade e tradição. Vender as terras do pai seria abandonar o ofício de fazendeiro que havia sido passado de avó para pai, de pai para filho, e que Wilfred almejava para Henry. "Quando lhe perguntei se ela queria mesmo morar ao lado do matadouro de porcos da Farrington, ela me disse que, além das terras do pai dela, poderíamos vender a fazenda – a fazenda do meu pai, que antes pertencia ao pai dele!"³⁸ (KING, DINIZ,

³⁶ No original: Instead of the literal, visceral horrors of Poe's tales, Hawthorne explores the Puritan imagination as it warps its inheritors.

³⁷ No original: [...] never took to the farming life (or to being a farmer's wife) (KING, 2011, p. 3)

³⁸ No original: When I asked her if she truly wanted to live downwind from a Farrington's hog-butcher, she told me we could sell up the farm as well as her father's acreage – my father's farm, and his before him!"

2015, p. 11). Wilfred pensa em buscar seu direito como marido para impedir que sua esposa vendesse as terras, que ficariam sob seu controle "Pensei em procurar a Justiça, certo de que, como marido, qualquer tribunal asseguraria meu direito de decidir o que fazer com aquelas terras" (KING, DINIZ, 2015, p. 12). Ele desiste, no entanto, porque passara a odiar a esposa, e começa a planejar seu assassinato. Como Wilfred é o narrador da história e temos somente seu ponto de vista, qualquer leitor mais incauto é levado a tomar como verdadeiras suas descrições de Arlette como uma mulher má e vulgar.

Não faltam a King referências externas que complementem sua obra. Além da ligação com autores como Poe e Hawthorne, King inclui em seus textos obras de outros escritores, de forma direta ou indireta. No entanto, deve-se sempre lembrar que essas escolhas não são fruto do acaso ou aleatórias; elas são pensadas para caracterizar personagens e dar subtons à narrativa. Em 1922, Wilfred descreve uma cena logo após o crime em que pede que o filho busque um lampião: "Ele pousou o lampião ao lado do livro que eu estava lendo: *Rua Principal*, de Sinclair Lewis. Nunca cheguei a terminá-lo. Nunca *suportaria* terminá-lo" (KING, DINIZ, 2015, p. 30). Sem conhecimento da obra mencionada, o leitor poderia simplesmente pensar que Wilfred sentia repulsa ao ver o livro porque o objeto o lembrava da noite do crime. No entanto, a obra em questão foi escrita em 1920 e sua temática aborda a realidade das pequenas cidades americanas, sua mediocridade e conformidade, o desejo de manter tudo como está e evitar mudanças. Um homem letrado como Wilfred, que estava constantemente lendo ("Você, meu filho, pode arar a terra o dia todo e ler os livros intermináveis *dele* a noite inteira. Livros que não ajudaram seu pai em nada, mas quem sabe você não se sai melhor do que ele?" [KING, DINIZ, 2015, p. 16]. Com "[a]s mãos lavrando a terra o dia todo, e o nariz enfiado nos livros a noite inteira..." [KING, DINIZ, 2015, p. 24]), Wilfred deveria ser capaz de perceber a crítica que Sinclair fazia à sociedade e de se reconhecer na obra como uma das pessoas que rejeitava transformações. Entender isso iria contra os motivos que o levaram a planejar e cometer o assassinato da esposa; é ele quem busca manter a tradição familiar e o *status quo* enquanto Arlette anseia por mudanças. Depois, ele lê *O tesouro de Silas Marner*, um livro que fala do papel do homem na criação dos filhos e idealiza a parentalidade como uma relação de não dominação. Wilfred, embora não use essa palavra, caracteriza Arlette como uma mulher dominadora que queria exercer sua vontade sobre os desejos do marido e do filho. No entanto, é ele quem convence (ou domina) Henry a cometer o crime; é ele que impõe sua vontade sobre a esposa, que nunca sai da fazenda que ela tanto desgostava, e sobre o filho, que acaba fugindo do local que ele tanto amava.

Magistrale (1989, p. 76) cita um trecho de *Danse Macabre* em que King, falando sobre *Salem's Lot*, "queria tentar usar o livro parcialmente como uma forma de homenagem literária, [...] escrevendo na tradição de autores de histórias de fantasmas 'clássicas' como Henry James, M. R. James e Nathaniel Hawthorne"³⁹ (tradução nossa). Em sua bibliografia, fica claro que King usa suas obras para homenagear outros autores seguindo sua tradição literária. No entanto, King encontra outra forma de fazer homenagens sutis que podem passar quase despercebidas: os nomes das personagens. Em 1922, o filho de Wilfred e Arlette se chama Henry James. Não é coincidência que o rapaz tenha o mesmo nome do autor de *The Turn of The Screw*. Além disso, o nome do pai de Arlette era John Henry Winters; o filho, então, tinha o nome do avô materno em vez do nome do pai. O nome do narrador da novela é Wilfred Leland James, já mostrando aos leitores o interesse do personagem, o sobrenome "Leland" traz a palavra em inglês para terra, *land*. Após o crime, Wilfred passa a chamar o filho pelo apelido de "Hank", que ele faz parecer algo comum à rotina deles, mas que só é mostrado na narrativa após o assassinato da esposa. Não chamar o filho por seu nome de batismo, o nome que ele herdara do avô materno, causa um distanciamento da esposa e sua família. As terras que tanto foram motivo de discórdia não pertencem mais aos Winters (Henry e Arlette), mas aos James (Wilfred e Hank). Ainda nos primeiros dias após o assassinato, um advogado da empresa a qual Arlette pretendia vender suas terras vai à fazenda em busca dela. Sua presença, no entanto, não é bem quista por Wilfred e o filho, que o ameaça:

Henry — ou Hank, como ele preferia ser chamado — saiu do celeiro. Ele estava empilhando feno e segurava o forçado contra o peito como um rifle.
— E *eu* acho que é melhor você dar o fora daqui antes que comece a sangrar — disse meu filho.
O menino doce e tímido que eu conhecia até o verão de 1922 nunca teria dito tal coisa, mas aquele disse, e Lester viu que ele falava sério. (KING, DINIZ, 2015, p. 71)

Ao adotar o nome Hank, o rapaz muda completamente sua personalidade, tornando-se uma pessoa totalmente diferente; o rapaz tímido, sentimental de antes, torna-se um homem desesperado que faria qualquer coisa para conseguir dinheiro e recuperar sua amada.

Com todas as características e relações descritas, pode-se notar a influência sofrida por King do Gótico americano e do Puritanismo, em especial de autores como Edgar Allan Poe e Nathaniel Hawthorne, expoentes de suas épocas. Stephen King traz todas essas características para suas obras, criando para o leitor um universo peculiar.

³⁹ No original: Wanted to try to use the book partially as a form of literary homage, ... working in the tradition of such "classical" ghost story writers as Henry James, M. R. James, and Nathaniel Hawthorne.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BILLIS, Madeline. **Debunking the Myth Surrounding Puritans and Sex**. Boston, 2016. Disponível em: <https://www.bostonmagazine.com/arts-entertainment/2016/10/18/puritans-and-sex-myth/>. Acesso em: 20 out. 2021.

BOTTING, Fred. **Gothic**. Londres e Nova York: Routledge, 1996.

HATLEN, Burton. Beyond the Kittery Bridge: Stephen King's Maine. In: UNDERWOOD, Tim; MILLER, Chuck. (Org.) **Fear itself: the horror fiction of Stephen King**. 1. ed. Nova York: New American Library, 1985. p. 45-60.

HAWTHORNE, Nathaniel. **The Scarlet Letter**. Londres: Penguin Books, 1994.

HILL, Joe; KING, Stephen. **In The Tall Grass**. Londres: Gollancz, 2012. E-book Kindle.

INDICK, Ben P. King and the Literary Tradition of Horror and the Supernatural. In: UNDERWOOD, Tim; MILLER, Chuck. (Org.) **Fear itself: the horror fiction of Stephen King**. 1. ed. Nova York: New American Library, 1985. p. 175-190.

KING, Stephen. 1922. In: KING, Stephen. **Escuridão total sem estrelas**. Tradução de Viviane Diniz. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015. p. 9-148.

_____. 1922. In: KING, Stephen. **Full Dark, No Stars**. Londres: Hodder & Stoughton, 2011. p. 1-156.

_____. **Duma Key**. Tradução de Fabiano Morais. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

LLOYD-SMITH, Allan. **American Gothic Fiction: An Introduction**. Nova York: Continuum, 2004.

MAGISTRALE, Tony. Hawthorne's Woods Revisited: Stephen King's "Pet Sematary." In: **Nathaniel Hawthorne Review** 14, no. 1 (1988): 9-13. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/44695519>.

_____. Native Sons: Regionalism in the Work of Nathaniel Hawthorne and Stephen King. In: **Journal of the Fantastic in the Arts** 2, no. 1 (5) (1989): 76-86. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/43310211>.

_____. **Stephen King: the second decade**. Nova York: Twayne Publishers, 1992.

MERTES, Micah. Stephen King and Nebraska: a literary history. **Omaha World-Herald**, 2016. Disponível em: https://omaha.com/entertainment/stephen-king-and-nebraska-a-literary-history/article_0574acea-3234-11e6-85b4-2b0c7e71f9b5.html. Acesso em: 15 out. 2021.

MERTES, Micah. Stephen King talks about his three faces and Nebraska ... and, oh yeah, his new book. **Omaha World-Herald**, 2016. Disponível em: https://omaha.com/entertainment/stephen-king-talks-about-his-three-faces-and-nebraska-and-oh-yeah-his-new-book/article_e8dfe715-d5ac-5972-95c6-0ebd342b4103.html. Acesso em: 15 out. 2021.

MOORE, Harry T. Preface. In: **New American Gothic**. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1962.

MORGAN, Edmund S. The Puritans and Sex. In: **The New England Quarterly**, vol. 15, nº. 4. [s.l]: [s.n.], 1942, p. 591-607. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/361501>. Acesso em: 20 out. 2021.

REESMAN, Jeanne Campbell. Stephen King and the Tradition of American Naturalism in *The Shining*. In: BLOOM, Harold (org.). **Stephen King**. Filadélfia: Chelsea House, 1998. p. 105-120.

STOKER, Bram. **Dracula**. Londres: Penguin Books, 1994.

STRENGELL, Heidi. **Dissecting Stephen King**: from the Gothic to Literary Naturalism. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press/Popular Press, 2005.