

O Gótico e o Fantástico em *The Tomb* de H. P Lovecraft

Ramira Maria Siqueira da Silva Pires¹

Juntamente com Edgar Allan Poe, Ambrose Bierce, Henry James e Algernon Blackwood, Howard Phillip Lovecraft coloca-se na tradição do fantástico nos Estados Unidos. Como tantos de seus personagens, Lovecraft pode ser considerado um misantropo – passou quase toda sua vida em sua cidadezinha natal, Providence, no estado de Rhode Island, comunicando-se com o mundo apenas por correspondência. A partir da década de 1950 os críticos têm descoberto a originalidade e a força quase doentia de sua escrita.

Este trabalho busca demonstrar, por meio da análise do conto *The Tomb* (1922), como a tradição gótica inglesa do século XVIII, aliada a uma noção mais sutil do fantástico, centrada nas noções de ambigüidade e hesitação, contituem as bases para o imaginário e o estilo de Howard Phillip Lovecraft.

O Gótico e o Fantástico

Gótico e fantástico são termos que, no campo da literatura, seguem tangenciando-se, estabelecendo um diálogo que vale a pena lembrar nesta introdução, não no sentido de se estabelecer definições nítidas e rígidas, mas como ferramenta para iluminar nossa abordagem de um conto de H.P. Lovecraft.

A literatura chamada gótica aparece em 1764, quando Horace Walpole (1717-1797), publica *O castelo de Otranto*. A obra exercerá uma enorme influência na literatura do irreal porque estabelece um determinado cenário, personagens e incidentes que terão força para constituir um gênero. Algumas características recorrentes ou motivos desse gótico inicial são: abadias decadentes habitadas por clérigos maléficos, castelos sinistros onde vivem aristocratas tirânicos, geralmente em países católicos do Mediterrâneo: Itália, Espanha, França. Dentro desses cenários é possível que portas se fechem misteriosamente e velas se apaguem com uma súbita rajada de vento, ao se caminhar por corredores escuros. Enquanto isso, pessoas se

¹ Departamento de Letras Modernas – Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – Universidade Estadual Paulista – Araraquara – SP

locomovem através de passagens secretas ou se escondem em úmidos recintos subterrâneos. Contraindo-se a essas ambientações internas, geralmente tensas e claustrofóbicas, as cenas exteriores revelam uma natureza potente e ameaçadora. Há, ainda, segredos do passado (que assobram as personagens); fantasmas, espectros ou monstros que, na verdade, são a “personificação” desses segredos que retornam para assombrar; a perseguição de uma donzela; a virtude em perigo.

No final do século XVIII ocorrerá o apogeu do gótico na literatura. Escritores como William Beckford, Ann Radcliffe, Regina Maria Roche e Mathew Gregory Lewis farão muito sucesso. Ann Radcliffe é a grande figura da época. Dona de uma exímia habilidade para descrições e ambientação, Radcliffe transforma seus romances em verdadeiras pinturas com palavras. Além disso, desenvolve algumas técnicas de escapar às adivinhações ou descobertas do leitor, por meio do encorajamento de suposições de terror que são subseqüentemente frustradas – a chamada explicação lógica do sobrenatural. Gerações de escritores que se seguiram, como o romancista William Thackeray, o próprio Walter Scott e os grandes poetas românticos Wordsworth, Coleridge, Shelley e Keats serão influenciados por Radcliffe. Também as irmãs Brontë devem à personagem Montoni, de *Os Mistérios de Udolfo*, de Radcliffe, a ferocidade animal de Rochester, em *Jane Eyre* e de Heathcliff, em *O Moro dos Ventos Uivantes*.

Durante o Romantismo, o gótico será influenciado pela tendência geral para a individualização que marca a época: haverá uma interiorização do espaço físico gótico – a escuridão e a melancolia das paisagens sublimes tornam-se marcas exteriores de estados mentais e emocionais. O indivíduo isola-se às margens da sociedade, valorizando a liberdade, a autoconsciência e a imaginação. O herói protagonista, agora, geralmente do sexo masculino é um proscrito, parte vítima parte vilão que povoará tantos poemas românticos. No romance *Frankenstein* (1818) de Mary Godwin Shelley, talvez a obra mais importante do gótico romântico, o vilão – o jovem cientista Victor Frankenstein –, fáustico e prometêico, é vítima de si mesmo e de seu tempo. O herói, a sensível e eloqüente criatura monstro, é também vingadora e assassina implacável.

Ao longo de seu percurso, o gênero gótico vai passando por transformações que o levam de uma situação inicial, no século XVIII, quando o bem e o mal eram absolutamente distinguíveis para um outro patamar no qual as fronteiras entre estes

valores tornam-se opacas. Contudo, a linguagem do excesso e da transgressão continua sendo a marca registrada do gótico.

Ao chegarmos ao Vitorianismo (século XIX), com sua forte marca realista, a maquinária gótica é substituída por terrores que estão bem mais próximos: a família burguesa, com suas rígidas leis morais, é a cena do gótico, – a incerteza a respeito da origem social, a culpa por um transgressão do passado são fontes de ansiedade. A cidade moderna, industrial e labiríntica é o local do horror, da violência e da corrupção.

Nas últimas décadas do século XIX haverá um novo surto de importantes obras góticas: *O Médico e o Monstro* (1886) de Robert Lewis Stevenson; *Drácula* (1897); *O Retrato de Dorian Gray* (1890) de Bram Stoker. A partir do século XX, o gótico de difundirá, de inúmeras formas por meio de tropos e motivos disseminados pela literatura e de forma geral pela cultura ocidental

Já a noção do fantástico leva-nos para a França e sua literatura do sobrenatural. No decênio que se seguiu à publicação de *O Castelo de Otranto*, aparece na França o pequeno romance *le Diable Amoureux* (1772), que abrirá os caminhos para o terror naquele país. Sob o impacto da tradução dos romances góticos ingleses e da literatura de horror alemã (Ritter, Räuber e Schauerroman), a França terá o *conte fantastique*, o *roman noir*, o *roman frénétique*, este último já incorporando as mudanças sociais e políticas do período da restauração da monarquia. Destacam-se os nomes de Charles Nodier (1780-1844), Théophile de Gautier (1811-1872), Alexandre Dumas, père (1802-1870), Prosper Mérimée (1803-1870) e Gerard de Nerval (1808-1855).

Sobre esta produção francesa dos séculos XVIII e XIX, além de alguns textos ingleses, alemães e um polonês da mesma época, o teórico Tzvetan Todorov se debruçará para explicitar suas idéias acerca do fantástico que permanecem como referência fundamental para a abordagem do fantástico escrito nos moldes dos Séculos XVIII e XIX.² Ateremo-nos, neste trabalho, às idéias deste teórico franco-argelino, para a questão do fantástico, por tratar-se de um estudo bastante adequado

² As obras de Todorov que contemplam sua teoria sobre o fantástico são: *A narrativa fantástica*. In: _____. *As estruturas narrativas*. Trad. de Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970 e *Introdução à literatura fantástica*. Trad. de M. C. C. Castelo. São Paulo: Perspectiva, 1975.

para a abordagem da obra de H. P. Lovecraft que, a despeito de ter escrito no início do século XX, realiza uma literatura fantástica nos moldes da do século XIX.

Todorov, define o fantástico como “a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural (1970, p.148). Temos, assim, que a hesitação – muitas vezes também por ele chamada de ambigüidade – será a noção central do trabalho de Todorov com o fantástico.

The Tomb – Entre o Gótico e o Fantástico

Este conto de Lovecraft, publicado em 1922 (escrito em 1917), que aparece inicialmente na revista *Vagrant* e depois em várias coletâneas de contos, ainda não se liga à parte de sua obra dominada pela mitologia pessoal que criou – Cthulhu – com seu panteão de divindades, biologia, antropologia e geografia peculiares. Nossa opção recai sobre o conto *The Tomb* porque acreditamos nele encontrar a essência da linguagem literária de Lovecraft.

Nossa estória começa em “últimas res”, com o narrador-protagonista, já na idade adulta, encerrado em um manicômio, e ciente das dúvidas que esta situação pode lançar quanto à autenticidade de sua narrativa. A princípio, Jervas Dudley, este é seu nome, parece bastante seguro de sua sanidade, alinhando-se àqueles que possuem “mentes mais abertas e sabem muito bem que não existe uma fronteira definida entre o real e o irreal”³

Jervas, passa a relatar sua vida, desde a infância tenra: a riqueza de sua família, sua não aceitação dos estudos formais e do convívio social, a total dedicação a livros raros e antigos e à exploração dos campos e bosques em torno da velha casa onde vivia. Neste ponto aparece pela primeira vez uma espécie de cacoete narrativo, importante para a classificação deste narrador. Observemos alguns exemplos do discurso de Jervas.

I do not think that what I read in these books or saw in these fields and groves was exactly what other boys read and saw there; *but of this I must say little, since detailed speech would but confirm those cruel slanders upon my intellect* which I sometimes overhear from the whispers of the stealthy

³ Todas as citações de *The Tomb* são de <http://dagonbytes.com/thelibrary/lovecraft/thetomb.htm>.

attendants around me. It is sufficient for me to relate events without analyzing causes.

Well did I come to know the presiding dryads of those trees, and often have I watched their wild dances in the struggling beams of a waning moon *but of these things I must not now speak*. I will tell only of the lone tomb [...]

All day I had been wandering through the mystic groves of the hollow; *thinking thoughts I need not discuss, and conversing with things I need not name*.

I would sometimes rise very quietly in the night, stealing out to walk in those church-yards and places of burial from which I had been kept by my parents. *What I did there I may not say, for I am not now sure of the reality of certain things*. [todos os grifos são nossos]

A sonegação de informações coloca o leitor de sobreaviso – seria o narrador fidedigno, poder-se-ia realmente confiar em suas instruções? Se há fatos que o narrador omite, – ora porque acha que comprometeriam ainda mais o julgamento do leitor sobre sua sanidade, ora porque não tem certeza a respeito destes fatos – a figura que dele se vai delineando é a de quem ou não está disposto a revelar tudo, ou a de alguém que pode não estar no completo domínio de suas faculdades mentais e vacila entre o real e o sobrenatural. De toda maneira, a hesitação atinge também o leitor que passa a duvidar e oscila entre a explicação natural e a sobrenatural. A hesitação, preconizada por Todorov como categoria fundamental do fantástico, já se faz instaurada.

A construção da ambigüidade dá-se também no nível da linguagem, por meio do emprego da modalização verbal ou de expressões modalizantes que permeiam todo o texto do conto. Atentemos para alguns exemplos: “Spurred on by a voice which *must have come* from the hideous soul of the forest, I resolved to enter the beckoning gloom in spite of the ponderous chains which barred my passage”; “*I must have fallen asleep* from fatigue, for it was with a distinct sense of awakening that I heard the voices; “[...] a phenomenon so fleeting that I *could not take oath* upon its reality”; “As I closed the door behind me [...] *I seemed to know* the way [...], and [...] I felt singularly at home in the musty, charnel-house air”; “It was the porcelain miniature of a young man [...]. The face was such that as I gazed, I *might well have been* atudying

my mirror”. [grifos nossos] Para Todorov, se estas locuções modalizantes “estivessem ausentes, estaríamos mergulhados no mundo do maravilhoso, sem nenhuma referência à realidade cotidiana; graças a elas, somos mantidos ao mesmo tempo nos dois mundos (1970, p.154).

No nível sintático da narrativa de *The Tomb*, a hesitação é construída em um crescendo, de forma a chegar ao ponto culminante: o retorno no tempo e à cena terrível do baile na mansão da família Hyde. O narrador descreve, logo o início, sua infância e adolescência passada entre livros raros e antigos e na exploração da ravina próxima a sua casa, onde encontra a cripta abandonada dos Hyde, escavada na escarpa e fechada com cadeado e pesadas correntes que deixavam, por uma fresta, entrever o interior. Na sequência, revela o conhecimento dos moradores mais antigos da região sobre a tempestade e o incêndio que destruíram a mansão dos Hyde, no topo da colina, matando um de seus membros: segundo eles seria a manifestação da “divine wrath”, causada pelos “weird rites and godless revels of bygone years in the ancient hall”(p.2 e 3). O narrador dá conhecimento de sua macabra atração pelo túmulo e de suas vigílias diante do portal: “*I felt I had known it before, in a past remote beyond all recollection; beyond even my tenancy of the body I now possess.*”, antecipando, assim, os acontecimentos do final. A revelação do parentesco de sua família com a dos Hyde, potencializa a afirmação do protagonista: “I began to feel that the tomb was mine, and to look forward with hot eagerness to the time when I might pass within that stone door and down those slimy stone steps in the dark” (p.4). Essa sequência muito bem graduada vai compondo o clima para a primeira manifestação sobrenatural: Jervas vê uma luz no interior do túmulo e ouve vozes que se manifestam na pronúncia arcaica dos colonizadores de New England. O conhecimento do local onde se encontrava a chave da cripta parece ter-lhe sido revelado, pois afirma que consegue finalmente penetrar em seu interior. Nela encontra um esquife vazio onde deita-se após haver lido a placa cujo conteúdo lhe traz um sorriso nos lábios, mas que, ao leitor, será revelado apenas no final.

O protagonista revela, então, que todos notaram a mudança em sua dicção que assume características arcaicas. Também seu comportamento muda “Later a queer boldness and recklessness came into my demeanor, till I unconsciously grew to possess the bearing of a man of the world despite my lifelong seclusion”. Jervas passa a ser vigiado por empregados do pai que afirmam que o jovem passa as noites,

catatônico, do lado de fora do túmulo. Finalmente, uma noite, Jervas é guiado por vozes até a planície e tem a visão pela qual há tanto esperava:

The mansion, gone for a century, once more reared its stately height to the raptured vision; every window ablaze with the splendor of many candles. Up the long drive rolled the coaches of the Boston gentry, whilst on foot came a numerous assemblage of powdered exquisites from the neighboring mansions. With this throng I mingled, though I knew I belonged with the hosts rather than with the guests.

Jervas afirma ter reconhecido vários rostos da tumba. Entre todos declara que era o mais alucinado: “Gay blasphemy poured in torrents from my lips, and in shocking sallies I heeded no law of God, or nature”. De repente surge a tempestade e o trovão que fende as estruturas da casa: línguas de fogo e ondas de calor engolem a mansão. O narrador descreve o terror de ter sido queimado vivo, tendo a cinzas dispersas pelo vento, sem ter o direito de jazer ao lado de seus descendentes e a promessa de buscar através dos tempos um novo corpo que um dia pudesse descansar na laje vazia do sepulcro: “Aye! I would claim my heritage of death, even though my soul go seeking through the ages for another corporeal tenement to represent it on that vacant slab in the alcove of the vault”.

Enquanto se dissipava a visão da casa incendiada, Jervas afirma ter sido agarrado por dois empregados e pelo próprio pai. Um raio fulminante cai, então, no solo deixando um círculo negro de onde os moradores do vilarejo retiram uma caixinha antiga com alguns objetos de valor. Entre eles uma miniatura de porcelana de um jovem com as iniciais “J.H.” A pintura era sua própria imagem.

A gradação dos acontecimentos em linha ascendente foi cuidadosamente preparada. Mas, ao ponto de tensão máxima – a visão do incêndio e a promessa do jovem Hyde – opõe-se um elemento de distensão: a referência à cumplicidade de Hiram, o velho servo com quem Jervas compartilha, desde a infância, o gosto pelo macabro e pelas visitas a sepulturas. Ainda que todos afirmem que Jervas Dudley jamais transpôs o portal da sepultura e que passava as noites dormindo a sua frente, de olhos semi-cerados, Hiram jamais duvidou. Nosso narrador afirma que, enquanto permanece recolhido ao hospital psiquiátrico, o servo já conseguiu abrir a cripta e identificou o caixão vazio cuja inscrição é, agora, revelada: “Jervas” (p.8).

Lovecraft constrói uma narrativa circular, absolutamente presidida pela ambigüidade, que permanece até o fim, que poderia servir de modelo exemplar para os estudos de Todorov sobre o fantástico. Contudo, elementos góticos, ainda impregnam *The Tomb*, revelando o gosto de seu autor pelo passado, revestido de lenda, mistério e terror.

A maquinária gótica tradicional é revisitada – os livros antigos, o gosto pelo ocultismo, pela cripta abandonada, as vozes do além que informam e comandam, as terríveis tempestades, a velha mansão, o cruzamento de fronteiras entre mundos, o retrato que “ganha vida”, o motivo do duplo, a fusão das almas, enfim, a força do passado sobre o presente, revelando pecados e culpas. Este imaginário fincado no arcano, nos mundos paralelos e na possibilidade de comunicação entre eles, perpassará toda a obra de H. P. Lovecraft que, contudo, não deixará de assimilar a evolução da escrita do irreal, sobretudo em sua criações iniciais, como é o caso de *The Tomb*, agregando achados de Charles Nodier, Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, Bram Stoker e H.G. Wells que fizeram a literatura do sobrenatural alcançar novos patamares de realização.

Contudo, como observam Punter e Byron, a produção lovecraftiana que se segue abraça o horror, abandonando a sutileza dos primeiros escritos e dedicando-se à criação de uma paisagem de deuses e demônios, a mitologia Cthulhu, cujos membros, como na novela *The Lurker in the Threshold* (1945, póstuma), são ejetados da terra que um dia dominaram para reclamar o poder. Lovecraft adota um estilo loquaz e copioso e envolve o leitor num turbilhão de palavras, compondo uma atmosfera que ativa todos nossos sentidos. “The reader is made to feel at the mercy of vast, malign forces emanating from a universe perhaps in some ways parallel to our own, but intruding on ours and plunging characters and readers to the pit” (Punter e Byron, p. 144).

Preferimos, entretanto, contemplar um Lovecraft mais esquecido, o de seus primeiros contos como *The Alchemist* (1908), *Dagon* (1917) e *Beyond the Wall of Sleep* (1919), e revelar uma face pouco conhecida do escritor que hoje alimenta a imaginação de tantos amantes da ficção de horror, da ficção científica e até do universo pós-moderno do RPG cujo game “Call of Cthulhu” é mundialmente cultuado.

Bibliografia

LOVECRAFT, Howard Phillips. *The Tomb*. 1922. Disponível em <http://dagonbytes.com/thelibrary/lovecraft/thetomb.htm>>. acesso em 15 mar.2007.

PUNTER, David e BYRON, Glenis. *The Gothic*. London: Blackwell.2004

TODOROV, Tzvetan. “A narrativa fantástica. In: _____. *As estruturas narrativas*. Trad. de Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970

_____. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. de M. C. C. Castelo. São Paulo: Perspectiva, 1975.