unesp UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

MARCELA RODRIGUES VICENTE HOLTZ DE ALMEIDA

AS MANIFESTAÇÕES DO GÓTICO EM LOVECRAFT: DO CASTELO DE OTRANTO AO SOLAR DE WARD

ARARAQUARA
2008

MARCELA RODRIGUES VICENTE HOLTZ DE ALMEIDA

AS MANIFESTAÇÕES DO GÓTICO EM LOVECRAFT: DO CASTELO DE OTRANTO AO SOLAR DE WARD

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Luiza Silva Camarani

ARARAQUARA
2008

Almeida, Marcela Rodrigues Vicente Holtz de
As manifestações do gótico em Lovecraft: do Castelo de Otranto ao solar de Ward / Marcela Rodrigues Vicente Holtz de Almeida – 2008

116 f. ; 30 cm

Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade

Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de

Araraquara

Orientador: Ana Luiza Silva Camarani

l. Literatura americana. 2. Literatura inglesa.
3. Literatura fantástica. I. Título.

.

MARCELA RODRIGUES VICENTE HOLTZ DE ALMEIDA

AS MANIFESTAÇÕES DO GÓTICO EM LOVECRAFT: DO CASTELO DE OTRANTO AO SOLAR DE WARD

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Luiza Silva Camarani.

Data de aprovação: ___/___/____

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Ana Luiza Silva Camarani.

Universidade Estadual Paulista (Unesp) – Araraquara

Membro Titular: **Prof. Dr. Ricardo Maria dos Santos**
Universidade Estadual Paulista (Unesp) – Araraquara

Membro Titular: **Prof. Dr. Nelson Luís Ramos**
Universidade Estadual Paulista (Unesp) – São José do Rio Preto

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Dedico essa dissertação de Mestrado:

Ao meu marido, Marcos, que soube me apoiar e me entender em momentos difíceis, e esteve ao meu lado a cada segundo.

À minha mãe e meu pai, que tentaram me ajudar no que fosse possível.

Ao meu irmão o qual na hora em que mais precisei, fez de tudo para me ajudar, mesmo não sabendo onde me encontrar.

À família de meu marido, também minha família, que me apoiaram sempre.

À Profa. Dra. Ana Luiza Silva Camarani, que teve a paciência e a sabedoria para me auxiliar na conclusão desse trabalho.

À Dolly, minha companheira canina de todas as horas.

AGRADECIMENTOS

À minha família,

À Profa. Dra. Ana Luiza Silva Camarani,

Ao Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan,

À Profa. Dra. Ramira Maria Siqueira da Silva Pires

A todos que diretamente ou indiretamente me ajudaram na elaboração dessa dissertação.

“The oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is fear of the unknown.”

H. P. Lovecraft.

RESUMO

A dissertação de mestrado “As manifestações do gótico em H. P. Lovecraft: do castelo de Otranto ao solar de Ward” tem como objetivo analisar os elementos herdados da literatura gótica do século XVIII e adaptados por Howard Phillips Lovecraft em sua obra *The case of Charles Dexter Ward* (1927) assim como em seus contos *The lurking fear* e *The outsider*. No primeiro capítulo foi feito um estudo da literatura gótica como suas origens, características e as obras do período. No segundo capítulo encontra-se o estudo de obras que sucederam as obras góticas e que continuaram a utilizar-se de seus motivos, espaço e temas, adaptando-os. Ainda nesse capítulo há a contraposição das teorias do gótico e do fantástico mostrando que da literatura gótica surge uma literatura fantástica que segue a linha do terror. No terceiro capítulo analisamos as características da literatura fantástica de terror norte-americana, e por fim é feita a análise das obras de Lovecraft, salientando a importância da literatura gótica para a obtenção da atmosfera de terror em suas obras.

Palavras-chave: gótico, fantástico, Howard Phillips Lovecraft, duplo, Literatura norte-americana, Literatura inglesa.

ABSTRACT

The master's dissertation "The manifestations of gothic in H. P. Lovecraft: from the castle of Otranto to the manor of Ward" aims to analyze the elements inherited from the Gothic literature of the eighteenth century and adapted by Howard Phillips Lovecraft in his work *The case of Charles Dexter Ward* (1927) as well as his short stories *The lurking fear* and *The outsider*. In the first chapter we have done a study of Gothic literature like its origins, features and the works of the period. The second chapter is the study of works that preceded Gothic works and continued to use their motifs, space and themes, adjusting them. Still in this chapter we oppose the theories of Gothic and fantastic showing that from the gothic literature arises the fantastic literature that follows the line of terror. In the third chapter we analyze the characteristics of the fantastic literature of terror in the United States, and lastly we analyze the Lovecraft's works, stressing the importance of Gothic literature to obtain the atmosphere of terror in his works.

Keywords: Gothic, fantastic, Howard Phillips Lovecraft, double, North American literature, English literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... 11

I – A LITERATURA GÓTICA..... 17

1. O GÓTICO E SUA ORIGEM..... 17

2. LITERATURA GÓTICA E SEU *FRAMEWORK*.....20

3. EXCESSO, TRANSGRESSÃO E DESESTABILIZAÇÃO.....23

4. O CASTELO DE OTRANTO: A RAÍZ.....25

5. OS SUCESSORES DE OTRANTO.....31

II – NA ESTEIRA DO GÓTICO.....37

1. O ROMANTISMO E A INTERIORIZAÇÃO DO GÓTICO.....37
   1.1 Charles Robert Maturin.....40

2. NOVAS FACES DO TERROR.....42
   2.1 O Fantástico e o Gótico.....42
   2.2 O Decadentismo.....44
   2.3 - Mary Shelley, Bram Stoker, Louis Stevenson ……....45

III - O GÓTICO NO SÉCULO XX: HOWARD PHILLIPS LOVECRAFT...56

1. NO OUTRO CONTINENTE: O GÓTICO NORTE-AMERICANO....56

2. HOWARD PHILLIPS LOVECRAFT: O RESGATADOR GÓTICO NO SÉCULO XX.....63

3. AS MANIFESTAÇÕES DO GÓTICO EM *THE CASE OF CHARLES DEXTER WARD*.....65

3.1 O terror do passado.....67
3.2 O temor da ciência.....70
3.3 Espaço gótico: as cidades, a casa, o porão.....75
3.4 Narrador: o construtor da atmosfera gótica.....90
3.5 O Duplo.....93

4. PERMANÊNCIAS EM THE LURKING FEAR E THE OUTSIDER…….....98

IV – CONSIDERAÇÕES FINAIS…….....106

V – REFERÊNCIAS…….....112

INTRODUÇÃO:

O tema do sobrenatural, do irreal, do assustador sempre esteve presente na história literária da humanidade e serviu como tema a autores consagrados como E. T. A. Hoffmann, Théophile Gautier, Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant, e muitos outros, que mesmo pertencendo a contextos literários e históricos diferentes utilizaram-se desta temática para compor suas obras. Atualmente o tema do sobrenatural rende a algumas obras o título de "*best seller*", tais quais as de Stephen King, adaptadas pela indústria cinematográfica como o texto *The Shining* (1977), que com seu assombrado hotel levou milhares de pessoas aos cinemas. *Frankenstein* de Mary Shelley e *Drácula* de Bram Stoker também são exemplos de obras que se utilizaram da temática do terror e que foram adaptadas para o cinema, o que ajudou a popularizar essa temática oriunda da literatura gótica concentrada na segunda metade do século XVIII.

Como uma resposta ao racionalismo do século XVIII, a literatura gótica representa a transgressão, o excesso. É uma literatura de desestabilização que inspira perguntas sobre os limites da humanidade, tanto sociais quanto morais, e sobre o universo.

As dicotomias luz – escuridão, razão – desejo, lei - tirania, contribuem para a desintegração das normas pré estabelecidas, ao mesmo tempo que estabelecem novos limites: "*Transgression, provoking fears of social disintegration, thus enabled the reconstitution of limits and boundaries.*[1] (Botting, 1996, p. 8)

Considerada uma literatura que se opõe ao racionalismo otimista de sua época de surgimento, os temas ligados ao horror, morte, perseguições e sobrenatural constituem uma série de elementos que tomam conta dessa literatura do século XVIII.

Em 1764, com a publicação de *The Castle of Otranto,* seus temas e motivos foram difundidos: ligação com o sobrenatural, a presença de paisagens arcaicas, o castelo onde acontecem os horrores, labirintos, quadros que se animam e paisagens desoladas. Assim, essa obra de Horace Walpole contribuiu para cristalizar as estruturas utilizadas nas obras góticas posteriores e que permanecem até hoje na literatura fantástica originária da literatura de terror e recuperadas por vários autores.

Após a publicação de *O Castelo de Otranto,* outras obras com os mesmos elementos surgiram em romances como os de Clara Reeve e Sophia Lee. Porém foi com

[1] Transgressão, que provoca medo da desintegração social, assim permite a reconstituição de limites e fronteiras. (tradução minha).

as obras de Ann Radcliff que a escrita gótica se aprimorou, pois esta autora conferia uma sutileza primordial ao conto de terror, diferenciando-o assim do romance de Walpole, e acrescentando em suas histórias o elemento suspense, sendo uma de suas obras mais famosas *O mistério de Udolpho* (1794). Mathew Gregory Lewis e Charles Robert Maturin também foram autores que utilizaram elementos da literatura gótica para compor suas obras, fundamentais para a formação da literatura de terror dos séculos posteriores.

Com o tempo, a literatura de terror sofreu algumas mudanças. Os elementos encontrados nas literaturas do século XVIII dão espaço a uma literatura centrada mais no indivíduo e o terror passa a ser alcançado através de novos motivos e temas como os vampiros, espelhos e duplos.

O medo é o centro da literatura fantástica derivada da literatura gótica. Certamente o medo é abordado de diferentes formas durante os anos e de acordo com cada autor que escreveu esse tipo de literatura. No entanto, é através da sensação do temor que o texto considerado gótico é construído. Segundo David Punter no livro *The literature of terror*, o medo interfere no texto, adaptando-se e estabelecendo relações entre linguagem e símbolos textuais.

A literatura fantástica, sobretudo em seu início, inspirou-se nos motivos, temas, espaço e no sobrenatural da literatura gótica. Apesar de outros fatores importantes também terem contribuído para a formação da literatura fantástica, como o advento do romantismo europeu, uma ramificação da literatura fantástica segue uma linha pautada no terror, utilizando-se de elementos góticos para caracterizar a literatura escrita por autores como Edgar Allan Poe , Nathaniel Hawthorne, Henry James e H. P. Lovecraft, este último já no século XX.

O estudo da estrutura gótica torna-se importante pois, após seu surgimento, houve uma cristalização de seus elementos que foram aproveitados tanto pelo movimento romântico quanto pela literatura fantástica que segue a linha do terror.

Tzvetan Todorov foi o primeiro autor a propor uma teoria estrutural para a literatura fantástica, ou seja, a criar uma estrutura que pudesse definir e diferenciar essa literatura como um gênero específico. Segundo ele, em sua obra *Introdução à Literatura Fantástica*, o fantástico deve ser definido pela “hesitação”, ou seja, o fantástico dura o tempo da incerteza: o protagonista deve hesitar entre uma explicação natural e uma sobrenatural sobre um acontecimento.

Outro teórico que se debruçou sobre a questão do fantástico foi Louis Vax, que define o fantástico como a narrativa em que algo sobrenatural irrompe no mundo real, em um mundo submetido à razão (Vax, 1972, p. 8), determinando um conflito entre o real e o possível.

Tanto Todorov quanto Vax, entre outros teóricos da literatura fantástica, assinalam o conflito causado pela irrupção do sobrenatural no mundo cotidiano, deixando nítida a diferença entre o fantástico e o gótico. Na literatura gótica, não havia hesitação, nem contradição entre o real diegético e o sobrenatural, enquanto na narrativa fantástica o conflito entre a ordem natural e a sobrenatural é um elemento essencial, causador da ambigüidade própria da categoria.

No século XIX, Frankenstein de Mary Shelley caracteriza-se, assim, como uma narrativa eminentemente gótica, uma vez que a contradição entre essas duas ordens não se manifesta.

Depois de Edgar A. Poe, Nathaniel Hawthorne e Henry James, H. P. Lovecraft configura-se, já no século XX, como o grande seguidor do ramo da literatura fantástica oriunda do gótico.

Definido por Jacques Finné, em sua obra *La littérature fantastique: essai sur l'organisation surnaturelle* como "*monument de la création fantastique*", Howard Phillips Lovecraft torna-se um dos representantes da literatura de terror do século XX, pois escreve narrativas nas quais o medo, a morte, deuses antigos e mistérios inomináveis compõem seu universo literário.

Dentre os elementos utilizados por Lovecraft em suas obras, o espaço, motivos e temas – lugares lúgubres, escuros, longínquos, construções antigas que remetem a castelos, passagens subterrâneas que se fundem, labirintos que nos transportam para um passado primordial, presença do sobrenatural, remissão a vampirismo, citação de lendas antigas e presença de seres lendários como as bruxas – remetem à literatura gótica, que deixou como herança características que estão presentes na literatura fantástica até os dias atuais.

Analisando os subsídios utilizados por Lovecraft em suas obras é possível identificarmos como esse autor transfere para seu universo literário motivos e temas cristalizados pela literatura gótica do século XVIII para contribuir como intensificadores e responsáveis pela atmosfera abismal de suas obras.

Nos Estados Unidos, autores como Howard Phillips Lovecraft, assim como escritores anteriores a ele tais como os já citados Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne

e Henry James, escreveram narrativas fantásticas em que utilizam aspectos da narrativa gótica, apresentando, porém, traços diferentes da européia, pois a tradição da literatura fantástica na América desenvolve-se com suas características próprias, conservando elementos da literatura gótica, mas tendo sido influenciada pela própria história dos Estados Unidos.

Devido a sua história de independência, os Estados Unidos vivenciavam uma realidade histórica diferente daquela vivida pela Europa no surgimento da literatura gótica, e posterior nascimento da literatura fantástica. Levando-se em consideração que os Estados Unidos eram ainda um país em formação, não era possível que sua literatura carregasse todos os elementos da literatura gótica européia, pois parecia inviável que os escritores de um país de grande extensão, com matas, florestas, e sem um estilo arquitetônico formado escrevessem sobre castelos góticos.

> *To create an adequate atmosphere for a fantastic tale, we must have old houses and medieval castles that materialize in space the hallucinatory presence of the past, the houses we can find* ***authentically*** *only on the old continent. We need an old, legendary foundation, a national heritage of obscure beliefs and antiquated superstitions.*[2] (Lévy, 1988, p. 15).

De qualquer modo, os primeiros colonos se encontravam em um cenário assustador, em contato com o desconhecido, com um ambiente de mistério, o que foi a base para o surgimento da literatura fantástica norte-americana: "Como foi sublinhado por Paul Elmer More, este acervo adicional provinha dos profundos interesses espirituais e teológicos dos primeiros colonos, aliando-se à natureza estranha e proibitiva do cenário no qual estavam imersos." (Lovecraft, 2003, p. 63).

As florestas extensas, a diferença entre os colonos e os índios, a austeridade da religião puritana (e sua noção de "lutar" contra o "adversário de Deus"), as guerras por conquistas de territórios, foram alguns dos motivos que levaram às superstições e aumentaram o poder das lendas sobre as pessoas, contribuindo para um ambiente sombrio, responsável pelo conhecido episódio do enforcamento das "bruxas" de Salém (1692); esse episódio, bem além de seu acontecimento, continuou influenciando os

[2] Para criar uma atmosfera adequada para uma narração fantástica, nós devemos ter casas antigas e castelos medievais que materializem no espaço a alucinatória presença do passado, as casas nós podemos encontrar **autenticamente** somente no velho continente. Nós precisamos de uma base antiga e lendária, uma herança nacional de crenças obscuras e superstições antigas. (tradução minha)

autores com suas lendas e histórias, sendo um dos temas utilizados por Lovecraft em suas obras já no final do século XIX e começo do século XX.

Dessa forma, Lovecraft recupera motivos e elementos da literatura gótica e, através da história de seu país, constrói um universo fantástico, com seus próprios castelos e temas góticos:

> *In dreaming the past of New England, this home of sorcerers, he recommenced an archaic tradition, transcending local peculiarities. The strange, the disquieting, the abnormal emerge from this surfacing of the primordial into the contemporary. America, too, can become a fantastic world, because it was from Salem that Lovecraft re-created the Cosmos.*[3] (Lévy, 1988, p. 16)

Vê-se, assim, que os elementos surgidos com a literatura gótica inglesa persistem no fantástico americano, pois continuam a ser utilizados no século XX.

Com características próprias, devido à sua origem, a literatura fantástica que segue a linha do terror nos Estados Unidos recupera tais elementos e os adapta à sua literatura, conferindo aos aspectos góticos e à atmosfera de mistério características de seu próprio passado. Assim, o castelo gótico não é recuperado de um passado medieval, e sim transformado em casarões, solares e mansões; o passado medieval não é evocado, e sim o passado mais próximo que, como o episódio da caça às bruxas, ou um passado de isolamento em um país imerso numa natureza desconhecida, adapta as características da literatura gótica dando a elas uma nova significação.

Assim podemos identificar em Howard Phillips Lovecraft os elementos que ele recupera da literatura gótica e como ele os utiliza no século XX: as transformações e novas significações que introduz quase dois séculos após o surgimento dessa literatura e a percepção de como a história de seu país influenciou essa evolução, tornando-o um dos representantes do gótico norte-americano.

Dessa forma, no primeiro capítulo desta dissertação, estudaremos o surgimento da literatura gótica e suas significações nas obras consideradas góticas; serão feitos a análise e o levantamento dos principais motivos e temas e um estudo do espaço gótico, para uma análise das obras posteriores a esse período.

---

[3] Imaginando o passado da Nova Inglaterra, essa moradia de feiticeiros, ele recomeçou uma tradição arcaica, transcendendo as peculiaridades locais. O estranho, o inquietante, o anormal emerge da face do primordial inserido no contemporâneo. A América, também, pode se tornar um mundo fantástico, porque foi de Salém que Lovecraft recriou o Cosmos. (tradução minha)

No segundo capítulo seguiremos o percurso de obras consideradas fantásticas, que seguem a linha do gótico e se utilizam de elementos góticos para a construção do ambiente de terror, embora com diferentes significações.

No terceiro e último capítulo, analisaremos como a literatura originária do gótico desenvolve-se nos Estados Unidos e como Howard Phillips Lovecraft utiliza-se de seus elementos para compor suas obras, por meio do estudo da obra *The case of Charles Dexter Ward* (1929). Faremos também um diálogo com outras obras do autor como os contos *The Lurking Fear* (1923) e *The Outsider* (1921) para comprovar a recorrência dos elementos góticos em suas obras. O estudo de tais elementos torna-se relevante pois são pontos importantes na construção da literatura fantástica de terror do século XX, na qual Lovecraft revela-se como um resgatador dos elementos góticos nos Estados Unidos. Segundo David Punter (1996a, p.3) alguns escritores Norte-Americanos, especialmente Lovecraft [...] *"derive their techniques of suspense and their sense of the archaic directly from the original Gothic Fiction, and many of their crucial symbols of the supernatural were previously the property of these old writers."*[4]

I - A LITERATURA GÓTICA

1- O GÓTICO E SUA ORIGEM

De acordo com Maggie Kilgour em sua obra *The rise of the gothic novel* (1995, p. 3), a literatura gótica existiu durante o período entre 1760 e 1820.

Iniciou-se como uma resposta ao racionalismo do século XVIII. Nessa época, os Estados Nacionais se consolidavam, a burguesia ascendia como classe revolucionária e o movimento da Ilustração inspirava os filósofos e cientistas, por meio da ciência e do racionalismo, a ditar a ordem organizacional do mundo, possibilitando que as relações do homem com a natureza e suas relações com o mundo interior se transformassem. Evidenciou-se, assim, o fim da época feudal e o período de transição à era moderna. Nesse contexto, mais propriamente no período do pré-romantismo europeu, a literatura

[4] [...] derivam suas técnicas de suspense e sua percepção de arcaico diretamente da ficção gótica original e muitos de seus símbolos fundamentais do sobrenatural foram antes de propriedade desses antigos escritores. (tradução minha)

gótica surgiu como um meio de transformação e revisão de limites. Segundo Fred Botting:

> *In this respect Gothic Fiction is less an unrestrained celebration of unsanctioned excess and more an examination of the limits produced in the eighteenth century to distinguish good from evil, reason from passion, virtue from vice and self from other. Images of light and dark focus, in their duality, the acceptable and unacceptable sides of the limits that regulate social distinctions.*[5] (BOTTING, 1996, p.8).

Percebemos que o gótico representa mudanças culturais, políticas e sociais. Para Sandra G. T. Vasconcelos "[...] o romance gótico seria a resposta aos medos e incertezas experimentados nesse período, assim como uma tentativa de superar limites da ordem racional e moral e de tratar de tudo aquilo que o Iluminismo havia deixado sem explicação ou varrido para debaixo do tapete." (2002, p. 126)

Em 1764 Horace Walpole publica *O Castelo de Otranto*, um romance que apesar de ser considerado medíocre por Lovecraft, em seu livro *O terror sobrenatural na literatura* (2003), e por vários críticos literários, serviu como base de imitação para muitos autores, tanto na Inglaterra, quanto em outros países. Essa obra possui, assim, todos os elementos que seriam das obras góticas posteriores, sendo, pois, importante, já que delegou a "moldura" da literatura gótica. Utilizadas exageradamente, suas características acabaram tornando as obras monótonas; mas, em sua época, obtiveram enorme sucesso e distinguiram o romance gótico como um tipo específico de ficção.

Muito ainda se discute sobre a origem do termo gótico e sua aplicabilidade na arte, para definir não só um estilo arquitetônico, mas também como um termo utilizado na literatura e na política.

De acordo com Marman Ellis, o termo *Goths* refere-se a tribos bárbaras Germânicas que segundo a História destruíram a civilização clássica romana e delegaram ao mundo civilizado um século de ignorância e escuridão. Essas tribos viveram no norte e no leste do império romano e começaram uma invasão pelo império no ano de 376 d C até invadirem Roma no ano de 410 d C., e, terminaram por estabelecer seus territórios na França e na Itália. A sua história é descrita como cruel,

[5] A esse respeito a Ficção Gótica é menos uma celebração ilimitada de um excesso não permitido e mais uma investigação dos limites produzidos no século dezoito para diferenciar o bem do mal, razão de paixão, virtude de vício e "eu" do outro. Imagens de luz e escuridão enfocam, em sua dualidade, os lados aceitáveis e inaceitáveis dos limites que regulam as distinções sociais. (tradução minha)

por causa dos saques e maldades que praticavam com povos em suas batalhas. Como conseqüência do seu papel no colapso do Império romano, o termo “goth” passou a significar tudo o que é bárbaro, obscuro e tirânico.

David Punter e Glennis Byron na obra *The Gothic* (2004) dizem que a idéia de “idade das trevas”, que procedeu à queda de Roma, logo se expandiu e englobou toda a Idade Média até o meio do século XVII e *gothic* tornou-se um termo utilizado para identificar tudo o que era relacionado ao medieval. Segundo esses autores, a primeira vez que o termo foi utilizado para a arte foi no início do período do Renascimento, quando historiadores de arte italianos usaram o termo e atribuíram um estilo de arquitetura às tribos que saquearam Roma. Logo, esse estilo foi identificado como irracional, desordenado e contrário ao estilo Clássico.

Politicamente, o termo *gothic* foi utilizado, no século XVIII, no sentido de origem, de raiz, de primitivo. A partir do momento no qual o termo *gothic* abrangeu todas as tribos Germânicas, inclusive as que invadiram a Inglaterra no século V, abriu-se caminho para outra interpretação do termo, como ultra nacionalista, ligado à raiz do povo britânico. Assim, a palavra *gothic* determinava um passado idealizado, ancestral.

Dessa maneira, o termo *gothic* leva a uma ambivalência: pode significar tudo o que é bárbaro, tirano, mas por outro lado, também significa a raiz, o nacionalismo em sua mais pura forma.

2- LITERATURA GÓTICA E SEU *FRAMEWORK*

Em um cenário de excesso de racionalismo devido ao movimento de Ilustração do século XVIII, emergem na Inglaterra as primeiras obras góticas. Dentre as características mais importantes dessa literatura de transgressão, o cenário, os temas e motivos tornam-se marcantes.

Utilizada em conjunto pela primeira vez por Horace Walpole, a moldura dessa literatura é importante, pois se repetirá em outras obras góticas e, segundo Lovecraft (2003, p.25), foi o fator principal de estímulo para o crescimento de uma escola gótica que inspirou os grandes autores da literatura fantástica de terror.

A atmosfera sombria, as ameaças misteriosas, espaços como castelos antigos, passagens subterrâneas, labirintos, pinturas que se animam, paisagens ameaçadoras, ruínas, assim como a volta ao passado medieval, utilizadas por Walpole, sofreram algumas mudanças quando empregados nas obras góticas posteriores; no entanto, segundo Botting (1996, p. 45) serviram como *framework*, ou seja, como moldura para as narrativas seguintes.

> *The relative consistency of Gothic settings and plots, however, in conjunction with the romance tradition from which it drew, enable the Gothic novel to be recognizable as a distinct type of fiction (…).*[6]

Alguns dos motivos foram modificados para a intensificação do terror: o castelo e o convento gótico tornaram-se a caverna, o tirano gótico transforma-se em bandidos ou vilões, as galerias subterrâneas em florestas sombrias. Magia negra e demônios foram acrescentados a esse espaço, assim como monges malignos, sociedades secretas e o terror do episódio da Inquisição. (VARMA, 1987, p.17)

Como foi assinalado, um espaço grandemente utilizado nas obras góticas é o castelo. Ele representa um retorno ao passado, a um tempo misterioso, distante da realidade atual, e a glória ao passado é alcançada através da nostalgia que o castelo

[6] A relativa consistência dos cenários e enredos góticos, entretanto, em conjunção com a tradição Românica da qual foi extraída, possibilita o reconhecimento do Romance gótico como um tipo distinto de ficção[...] (tradução minha)

antigo provoca. Além da imagem nostálgica, o castelo é o lugar onde os horrores acontecem. Símbolos de poder e de grandeza, os castelos, com suas sólidas e quase impenetráveis paredes, fazem o papel de prisões e às vezes de túmulos, por sua impenetrabilidade e clausura. Conforme afirma Devendra Varma em sua obra *The gothic flame* (1987), mesmo em ruínas, o castelo é majestoso e ameaçador. Como um derivante do castelo, encontramos os labirintos, as passagens secretas, as escadas espirais: motivos que contribuem para a obtenção e manifestação do terror.

O vilão gótico também tem um papel importante nessas obras. Geralmente ele é associado com o próprio castelo, e seu destino é regido por causa de sua origem. A ruína e a imponência também são características do tirano, que persegue a heroína.

Nas obras góticas, não somente a paisagem é importante, mas uma atmosfera de mistério é preciso ser inserida na paisagem: uma floresta escura, tempestades, vendavais, uma obscuridade profunda ou uma noite quase sem luar.

Juntando toda a "parafernália" gótica, termo utilizado por alguns teóricos e críticos, temos o *framework* característico dessa literatura:

> *A supernatural effect is built up by the accumulation of successive details: desolate scenery, tempests, screeching owls, hovering bats, exciting events in burials vaults or on dark, windswept moors; melancholy birds circle portentously over dilapidated battlements. The "gothic" scenes are set in sober twilight or under the soft radiance of the moon in some ruined abbey, or half demolished tomb, or a vaulted arch wreathed with ivy; we listen to the uncanny murmur of trees in some lonely romantic glen, while a broken streamlet dashes down in the distance.*[7] (VARMA, 1987, p.21)

Essa junção de elementos afirmados pela obra de Walpole, aliada às transformações que essa literatura sofreu, prolongam-se até os dias de hoje como aspectos que conferem à narrativa de terror uma das suas mais marcantes características:

> Toda essa parafernália reaparece com uma uniformidade que diverte, e por vezes com notáveis efeitos, ao longo da história do romance gótico, não estando de modo algum extinta actualmente, embora hoje a técnica

[7] Um efeito sobrenatural é construído pelo acúmulo de detalhes sucessivos: o cenário desolado, tempestades, corujas bramindo, morcegos sobrevoando, acontecimentos emocionantes em criptas funerárias ou no escuro, charnecas expostas ao vento; pássaros melancólicos voando em círculos de modo nefasto sobre muralhas em ruínas. As cenas "góticas" são inseridas em um crepúsculo sombrio ou sob o brando brilho da lua em algum mosteiro em ruínas, ou uma tumba quase demolida, ou em uma passagem arqueada coberta por hera; nós ouvimos o estranho murmúrio das árvores em algum romântico vale abandonado, enquanto uma queda d'água precipita-se a distância. (tradução minha)

> subtil a leve a assumir uma forma menos ingénua e óbvia (LOVECRAFT, 2003, p.26).

3- EXCESSO, TRANSGRESSÃO E DESESTABILIZAÇÃO

De acordo com Fred Botting (1996), a literatura gótica é uma literatura de excesso. Juntamente com sua atmosfera sombria, seus castelos, paisagens desoladas, o gótico representa o excesso de imaginação que se opõe à razão e que não se rende ao racionalismo, à simplicidade vigente no racionalismo do século XVIII. A literatura gótica foi uma espécie de fuga às regras da estética neoclássica, a qual primava pela claridade e simetria. Através de temas como mortes, tirania e acontecimentos sobrenaturais, o gótico trouxe uma estética baseada na emoção e também associada ao sublime.

O espaço gótico, assim como suas paisagens, montanhas enormes, lugares íngremes e distantes, estimulam, ainda segundo Botting (1996), sensações de terror, e ao mesmo tempo, proporcionam um deslumbramento e fascínio, trazendo sensações de infinito e também de poder. Sendo assim, o excesso do gótico tem a capacidade de transgredir os limites tanto estéticos quanto de ordem social, assim como as próprias barreiras da vida e da ficção.

Os valores domésticos e do mundo civilizado são ameaçados e transgredidos pela literatura gótica: os vilões tiranos e as questões ligadas ao incesto (como já aparece na considerada primeira obra gótica *O castelo de Otranto*) desempenham o papel de transgressores das normas sociais, nas quais as leis já não são obedecidas e a ordem, tanto familiar quanto social, é desintegrada.

A transgressão, no romance gótico, faz o papel de restabelecedor dos limites: cruzando a fronteira do permitido socialmente e apresentando seu lado mais obscuro é que se pode refletir e então restaurar a ordem natural.

Assim, o medo e o terror, em sua manifestação sublime renovam as percepções sobre os valores pessoais e sociais:

> *Terror, in its sublime manifestations, is associated with subjective elevation, with the pleasures of imaginatively transcending or overcoming fear and thereby renewing and heightening a sense of self and social value: threatened with dissolution, the self, like the social limits which define it, reconstitutes its identity against the otherness and loss presented in the moment of terror.*[8] (BOTTING, 1996, p.9)

[8] Terror, em suas sublimes manifestações, é associado com a elevação subjetiva, com os prazeres de transcender imaginativamente ou superar o medo e por meio disso renovar e elevar o sentido do valor social e de si: ameaçados com a dissolução, o "eu", assim como os limites sociais os quais o definem,

Ao utilizar paisagens desoladas, a morte, acontecimentos sobrenaturais, a literatura gótica serve como desestabilizadora da realidade segura. De acordo com David A. Oakes (2000), a literatura gótica induz os leitores a fazerem perguntas sobre a sociedade, sobre si mesmos e sobre o universo. Serve como um instrumento cultural que faz refletir sobre as preocupações e medos sociais; representa um espelho que reflete o lado obscuro da sociedade que aparentemente se encontra em um alicerce de otimismo.

A idéia de a literatura gótica ter um papel de desestabilizadora, funcionando como um mecanismo social, é defendida também por Maggie Kilgour que vê a ficção gótica como "*a revolt against a mechanistic or atomistic view of the world and relations*"[9] (apud OAKES, 2000, p.3) e essa literatura prima por um tempo no qual a família e laços familiares eram mais importantes que a individualidade.

Além de Maggie Kilgour, Tony Magistrale e Michael Morrison, na introdução da antologia *A Dark Night's Dreaming* de 1996, atestam que o gótico mostra "*The tragic consequences of social and personal disintegration*"[10] (apud OAKES, 2000, p.3) e Elizabeth MacAndrew em sua obra *The Gothic Tradition in Fiction* apregoa que a literatura gótica dá "*form to amorphous fears and impulses common to all*"[11]. Também Eugenia C. Delamotte assinala a preocupação da literatura gótica com os limites do "eu" (apud OAKES, 2000, p.3). Dessa maneira percebemos que esses críticos convergem em um ponto: a literatura gótica lida com as preocupações e limites do eu e da sociedade, servindo como um instrumento social para a discussão e revisão de tais fronteiras.

4- O CASTELO DE OTRANTO: A RAIZ

Muitos críticos, como Fred Botting em sua obra *The gothic* (1996), e Edith Birkhead em *The tale of terror: A study of the gothic fiction*, consideram a obra *O Castelo de Otranto* como a primeira obra gótica, e Lovecraft em seu livro "O terror

---

reconstitui sua identidade contra o outro e a perda apresentada no momento de terror. (tradução minha)

[9] Uma revolta contra uma visão mecanicista ou atomística do mundo e das relações. (Tradução minha)

[10] As trágicas conseqüências da desintegração social e pessoal. (Tradução minha)

[11] [...] forma aos medos amorfos e impulsos comuns a todos. (Tradução minha)

sobrenatural na literatura"considera Horace Walpole o "fundador efectivo da história de horror literária" (2003, p. 24). Esta obra exerce enorme influência nas histórias de terror posteriores pelo fato de introduzir muitos dos elementos que definem esse gênero de ficção, como paisagens e arquiteturas feudais, o herdeiro nobre destituído e toda a parafernália fantasmagórica.

A importância de tal obra para a formação da literatura gótica também é salientada por Linda Bayer – Berembaum em seu livro *The gothic imagination*. A autora considera que *O Castelo de Otranto* é fundamental para fixar os elementos utilizados por autores de obras góticas posteriores:

> *The traditional Gothic paraphernalia, now familiar to any school child, was established in Walpole's The Castle of Otranto and Radcliffe's The Mysteries of Udolpho, the prototypes of the early Gothic novel.*[12] (BAYER-BERENBAUM, 1982, p. 21)

Nascido em 24 de Setembro de 1717, pertencente a alta sociedade, entusiasta e considerado o patrono do chamado *gothic revival*, de acordo com Frederick S. Frank (2002, p. 438) Walpole possuía uma propriedade similar as quais descreveria em suas obras e que se tornaria um dos ícones mais importantes dentro da literatura gótica: um castelo em Strawberry Hill. Foi desta propriedade que Walpole publicou, em sua própria editora, sua obra *O Castelo de Otranto*, em 1764.

Ainda de acordo com Frederick S. Frank, a preocupação de Walpole com a recepção do público levou-o a usar pseudônimos na primeira edição de sua obra. Podemos dizer que o prefácio da primeira edição foi em si uma ficção. De acordo com Botting, Walpole pretendia dar mais credibilidade e autenticidade histórica à obra. Os leitores são apresentados à história do livro que teria sido recuperado de um manuscrito italiano de autoria do escritor monástico Onuphrio Muralto, da igreja de São Nicolas em Otranto e traduzido para o inglês pelo literato William Marshal. O livro teria sido impresso em letras góticas em 1529 e escrito na época das cruzadas :

> Se o texto foi escrito de fato numa época próxima da que se supõe tenha ocorrido a história narrada, deve ter sido entre 1205, tempo da primeira cruzada, e 1243, data da última, ou não muito depois disso. (WALPOLE, 1996, p. 13)

[12] A parafernália gótica tradicional, agora familiar a qualquer criança em idade escolar, foi estabelecida em *O Castelo de Otranto* de Walpole e em *Os mistérios de Udolpho* de Radcliffe, os protótipos dos primeiros romances góticos. (Tradução minha)

Ainda segundo o crítico Fred Botting, esses artifícios utilizados por Walpole no prefácio com relação a autoria de sua obra contribuem para dar um aspecto verdadeiro e também de superstição, este característico das eras bárbaras.

A distância histórica da origem do livro contribui também para a diferença cultural:

> *English Protestant culture is distinguished from the southern European, and thus Catolic, background wich is constructed as both exotic and supersticious, fascinating but extreme in its aesthetic and religious sentiments.*[13] (Botting, 1996, p. 49)

Tratando-se de uma época e um país à mercê das crenças católicas, construída pelo autor como exótica e supersticiosa, Walpole utiliza-se desses elementos (exotismo e superstição) envolvendo essa religião, o que torna o presente diegético ainda mais diferente da cultura protestante inglesa. A distância histórica salienta a diferença entre os valores atuais e antigos, o que causa um desconforto e uma tentativa de revisão de limites.

Já no prefácio da segunda edição, Walpole assume a autoria do livro e adiciona a palavra "gótico" ao subtítulo do romance : *O Castelo de Otranto* : *Uma história gótica*, acrescentando que gostaria de misturar imaginação e probabilidade assim como mistério e natureza.

Walpole constrói a história do livro de maneira a suspender a razão, apresentando acontecimentos sobrenaturais tais quais retratos que se animam e caminham, estátuas que sangram, paredes que parecem tumescentes com algum corpo que quer sair de lá, o ambiente fechado e labiríntico de um castelo, situações nas quais o leitor pode se sentir tão desorientado e tão perdido quanto os personagens.

O livro traz a história de Manfredo, príncipe de Otranto, que quer continuar sua linhagem. Seu filho é morto misteriosamente, atingido pela queda de um capacete gigante no dia de seu casamento, e Manfredo decide casar-se com sua nora viúva, Isabella. A noiva foge de seu destino e esconde-se nos subterrâneos do Castelo. Com esse enredo, a obra se estende entre aparições fantasmagóricas e retratos que se animam e segue seu relato de perseguição entre os subterrâneos do castelo e acontecimentos sobrenaturais.

---

[13] A cultura inglesa protestante é diferenciada do passado europeu do sul, e portanto católico, o qual é construído como exótico e supersticioso, fascinante mas extremo em sua estética e sentimentos religiosos. (Tradução minha)

A história do livro, segundo Lovecraft na obra *O horror sobrenatural na literatura*, é "entediante, artificial e dramática" (2003, p. 24). No entanto, é inegável a importância de *O Castelo de Otranto* pois conseguiu imortalizar os cenários e cristalizar os elementos que foram utilizados posteriormente em obras consideradas góticas.

O conjunto de elementos góticos possui como o principal motivo o castelo gótico: "*Thus the castle itself is the focal point of gothic romance."*[14] (VARMA, 1987, p. 18). Dentro do espaço desse tipo de literatura, o castelo é o lugar onde o sobrenatural se manifesta. Segundo Devendra Varma o castelo é a imagem de poder, escuridão isolamento e impenetrabilidade: uma fortaleza que permanece sublime em seu reino. Ele é responsável pela atmosfera sombria e aterrorizante da diegése e seu aspecto físico, suas lendas e sua antiguidade, contribuem para a manifestação de seres sobrenaturais:

> Esta nova parafernália dramática consistia primeiro que tudo no castelo gótico, dotado de assombrosa antiguidade, dimensões e ramificações extensas, alas desertas ou arruinadas, corredores enevoados, insalubres catacumbas escondidas e uma galáxia de fantasmas e lendas aterradoras, como núcleo de tensão e medo demoníaco. (LOVECRAFT, 2003, p. 25)

O Castelo da obra de Walpole, apesar de não estar em ruínas como em algumas obras posteriores, proporciona a sensação de instabilidade e de desintegração, semelhante à da vida de seus moradores. O castelo, símbolo de fortaleza e segurança, agora é um lugar onde se coloca em ameaça a segurança do mundo real, e onde as leis naturais são desafiadas.

Além da desintegração, o castelo também representa o tema do aprisionamento, não somente no aspecto de usurpador da liberdade, mas de revelador dos sentimentos do "eu":

> *It is the dark frame that enhances whatever emotions are displayed within it, it is the supreme test of virtue and the expiation of the penitent, it provides that recess (otherwise sought for on desert islands, in Arcady or the pale allegorical realms), that limited fragment of being, secluded from the complexities of social life, where consciousness is forced back on itself.*[15] (TOMPKINS, 1990, p.88)

---

[14] Assim o próprio castelo é o ponto focal do romance gótico. (Tradução minha)

[15] Ele é a moldura obscura que eleva quaisquer emoções reveladas no interior dele, é o teste supremo de virtude e de expiação das penitências, ele proporciona aquele recesso (de outra maneira procurado em ilhas desertas, na Arcádia ou no território de reinos alegóricos), que limitaram o fragmento do ser, isolados da complexidade da vida social, onde a consciência é forçada a voltar-se sobre si mesma. (Tradução minha)

Do interior do castelo gótico derivam outros elementos característicos da literatura gótica, como portas rangentes, galerias sombrias, escadas barulhentas sob passos e labirintos subterrâneos.

As passagens subterrâneas que se encontram dentro do castelo são motivos recorrentes na obra de Walpole, como também tornam-se comuns nas obras góticas: “Enquanto esses pensamentos passavam rapidamente por sua cabeça, lembrou de uma passagem subterrânea que conduzia da cripta do castelo até a igreja de São Nicolau.” (WALPOLE, 1996, p. 39).

As passagens tornam-se assustadoras não só pelo fato de serem labirínticas , mas também por se encontrarem nas profundezas do castelo:

> A parte subterrânea do castelo era escavada numa série de vários claustros interligados e não era fácil para alguém em tal estado de ansiedade encontrar a porta que abria para a caverna. Um silêncio assustador reinava nessas regiões subterrâneas, exceto quando, vez por outra, algumas rajadas de vento sacudiam as portas pelas quais ela havia passado e os gongos de ferro ecoavam através daquele longo labirinto de trevas. (p. 39)

O motivo do retrato que se anima, utilizado em obras góticas posteriores, e também apropriado pela literatura fantástica, já aparece na obra de Walpole:

> Naquele instante o retrato do avô de Manfredo, pendurado sobre o banco no qual a pouco os dois haviam se sentado, deu um profundo suspiro e moveu o peito. (WALPOLE, 1996, p. 38)

O retrato não apenas se move, mas transfigura-se e desce até o chão, conversa com Manfredo e o leva para um aposento:

> O espectro marchou pesada e solenemente até o fundo da galeria e entrou num aposento na ala direita. Manfredo acompanhava-o a pouca distância cheio de ansiedade e horror, mas resoluto. Mal o espectro transpôs a porta, esta foi fechada violentamente por uma mão invisível. (WALPOLE, 1996, p. 38)

Outro elemento que derivou da obra de Horace Walpole e toma várias outras formas em obras góticas seqüentes é o vilão, representado pelo personagem Manfredo. Ele é o vilão usurpador, que está interessado em gerar descendentes e por isso persegue Isabella, a noiva de seu falecido filho e tenta desposá-la a qualquer custo. Manfredo é o

herói–vilão gótico, que não é somente vilão. Ele sempre está numa luta interior contra seus valores e sua história de vida, o que o leva a desejar o poder e a cometer os atos malignos contra os habitantes do castelo:

> *Never absolutely repulsive or totally degenerate, Manfred seems to have inherited his evil tendencies through a corrupt family line, and his maliciousness seems to be a result of a divided nature continually at war with itself; he is, like Goethe's Faust, a tormented man within whom "two souls in one breast contend".*[16](FRANK, 2002, p.442)

De acordo com David S. Miall, esse modelo de vilão, será recuperado em obras como *The mysteries of Udolpho* como Montoni, Falkland em *Caleb Williams,* Melmoth em *Melmoth the wanderer,* Heathcliffe em *Wuthering Heights* e outros que seguem esse modelo estabelecido por Walpole.

A donzela perseguida pelo vilão também é um tema que se repete em algumas obras góticas consecutivas. No livro em questão, temos duas donzelas que são perseguidas por Manfredo: Matilda e Isabela. Matilda é a primeira donzela dos romances góticos a sofrer a perseguição patriarcal. Já Isabella é perseguida pois Manfredo deseja dar continuidade a seu legado, e, para isso, precisa ter filhos.

De acordo com David A. Oaks, Walpole usa, para desestabilizar o mundo real, o que outras obras derivadas das obras góticas também se utilizaram, o castigo dos filhos pelos erros cometidos pelos pais, ou seja, uma maldição familiar que se abate sobre os descendentes. (OAKS, 2000, p. 2)

Como afirma Lovecraft, o fator de maior importância envolvendo a obra de Walpole é ter fixado os novos tipos de cenários e o espaço os quais foram revisitados por obras góticas e fantásticas da linha do terror posteriores:

> O que o livro conseguiu, acima de tudo, foi criar novos tipos de cenários, personagens-fantoche e incidentes que, manuseados com maior proveito por escritores naturalmente mais aptos para a criação fantástica, estimularam o crescimento de uma escola gótica imitativa que, por sua vez, veio a inspirar os autênticos tecelões do terror cósmico [...] (LOVECRAFT, 2003, p. 25)

[16] Nunca absolutamente repulsivo ou totalmente degenerado, Manfred parece ter herdado suas tendências malignas de uma linhagem familiar corrupta, e sua maliciosidade parece ser o resultado de uma natureza dividida continuamente em uma guerra consigo; ele é, como o Fausto de Goethe, um homem atormentado dentro do qual "duas almas são sustentadas em um peito". (Tradução minha)

5- OS SUCESSORES DE OTRANTO

Após os cenários, temas e motivos estabelecidos pelo romance de Walpole, obras sucessoras surgiram utilizando seus elementos. Um dos notáveis descendentes de *O Castelo de Otranto* foi *O Barão Inglês*, de Clara Reeve, publicado em 1777.

Nessa obra, o motivo do castelo gótico é utilizado novamente. A narrativa é sobre o herdeiro do castelo que, disfarçado de camponês, consegue a herança com a ajuda do fantasma do pai. A obra teve uma grande popularidade e várias edições foram lançadas. De acordo com Lovecraft, embora seja superior à obra de Walpole, apresenta apenas uma figura fantasmagórica e é "demasiado insípido para atingir a grandeza." (2003, p. 27)

Os exemplares de literatura gótica multiplicaram-se com o passar do tempo e, em 1785, Sophia Lee escreve *O Recesso*. Tal obra, apesar do fato de não possuir fantasmas nem a presença do sobrenatural, "utiliza os cenários e mecanismos de Walpole com enorme destreza." (LOVECRAFT, 2003, p. 27)

Nascida em 9 de Julho de 1764, Ann Radcliffe é considerada a mais bem sucedida escritora gótica e a autora que deu a esse tipo de romance maior aceitabilidade, de acordo com o crítico Fred Botting. Suas técnicas narrativas e até parte do título de suas obras foram imitados por outros autores. São suas obras: *Os Castelos de Athlin e Dunbayne* (1792), *Um Romance Siciliano* (1790*), Romance da Floresta* (1792), *O mistério do Castelo de Udolpho* (1794), *O Italiano* (1797) e *Gaston de Blondeville* que foi escrito em 1802 e publicado em 1826, após sua morte. (LOVECRAFT, 2003, p. 28)

Percebemos nas obras de Radcliffe a recuperação de elementos utilizados por Walpole, em 1764, em *O Castelo de Otranto*: seus romances se passam geralmente nos países do Sul da Europa, na Itália e na França em especial. Percebemos também que, assim como em Walpole, há uma associação da religião católica com superstições, haja

vista que esses países são tradicionalmente católicos. Além desses fatores, a autora aborda a questão do abuso do poder e de paixões extremas. Seus romances se passam nas eras medievais ou na Renascença e em suas obras encontramos jovens mulheres como heroínas de suas narrativas.

O espaço, assim como em toda a literatura gótica, tem um papel importante. Castelos, ruínas, mosteiros, galerias antigas com passagens secretas, florestas sombrias, regiões montanhosas habitadas por ladrões e bandidos.

As heroínas dos livros de Radcliffe sofrem perseguições por monges e aristocratas. Ainda segundo Botting essas heroínas são órfãs e longe das estruturas protetoras familiares, elas se aventuram através de *"a misteriously threatening world composed of an unholy mixture of social corruption, natural decay and imagined supernatural power."*[17](BOTTING, 1996, p. 64)

Com relação ao tratamento atribuído às cenas de terror, Radcliffe acrescenta elementos que não foram utilizados na obra de Walpole, estabelece "[...] padrões novos e mais elevados para a criação de atmosferas inspiradoras de medo e de macabro [...] (LOVECRAFT, 2003, p.27). De acordo com Lovecraft, Radcliffe acrescentou detalhes nas cenas de terror que contribuíram para aumentar a sensação de medo, detalhes que não havia na obra original de Walpole, tais quais pistas de rastros de sangue em algum cenário aterrorizante, gemidos vindos de lugares distantes, uma misteriosa canção originária de uma cripta ou de uma floresta obscura. Tais elementos, segundo o crítico, serviram para evocar imagens de terror poderosas, e fez com que os romances de Radcliffe se sobressaíssem em relação a outras obras do mesmo gênero.

Em seus livros, Radcliffe usa a técnica do suspense em meio aos acontecimentos sobrenaturais e é comum, ao final da história, o narrador dar uma explicação racional aos acontecimentos sobrenaturais o que, segundo Lovecraft (2003), é um "hábito irritante" pois ela destrói a atmosfera de terror utilizando "elaboradas explicações mecânicas" (p. 27). Essa explicação, de acordo com Botting tem o papel de trazer os leitores de volta ao século dezoito, ao seu realismo, suas convenções e moralidade, dando ênfase à credulidade excessiva dos leitores.

Com relação aos personagens, as heroínas de seus romances têm como características o sentimentalismo e, segundo Botting (1996), exageram na emoção,

[17] [...] um mundo misteriosamente ameaçador composto por uma mistura nociva de corrupção social, e poder sobrenatural imaginado. (Tradução minha)

fazendo parte de um "*cult of sensibility which flowered in the eighteenth centuty*"[18] (p. 65). Ainda segundo o mesmo crítico, o exagero das emoções demonstra que a demasiada evocação de paixão é perigosa e corrompe. Como em todas as obras góticas o espaço desempenha um papel importante, as emoções são uma resposta à magnificência do cenário no qual a heroína está inserida.

O livro mais famoso de Radcliffe, como apontam Botting e Lovecraft, foi *O mistério do castelo de Udolpho*. Esse livro traz toda a parafernália gótica cristalizada por Walpole em seu romance. Situado no ano de 1584 no sul da França e Norte da Itália, o enredo traz a história da heroína Emily, que depois de tornar-se órfã passa a morar com sua tia, que se casa com o vilão da história Montoni, o qual as leva para morar no castelo de Udolpho. Lá, Emily é perseguida por Montoni e acontecimentos sobrenaturais e misteriosos acontecem, em meio a passagens secretas e aposentos sinistros. Após a morte de sua tia, Emily enfrenta os terrores do castelo sozinha, dele escapando através de uma galeria das ruínas de uma capela gótica.

Apesar dos elementos sobrenaturais e da construção da atmosfera gótica por meio do espaço, a autora dá uma explicação final para os acontecimentos esclarecendo que Montoni não é um demônio, mas sim o líder de um grupo de bandidos. (BOTTING, 1996, p. 66)

Devido aos novos elementos implantados por Radcliffe em seu romance, a literatura gótica herdou o mistério, diferenciando-se assim da de Walpole, e:

> [...]acrescentou aos habituais ornamentos góticos dos seus predecessores um genuíno sentido extraterreno nos cenários e acontecimentos que quase tocou a genialidade; qualquer pormenor relativo ao cenário ou à acção contribuía artisticamente para a impressão de um horror sem limites que ela desejava transmitir. (LOVECRAFT, 2003, p. 27)

Assim como o romance de Radcliffe, a obra *O Monge* de 1796, do autor Matthew Gregory Lewis (1773-1818) teve uma ótima recepção e popularidade. Ele também escreve obras góticas, no entanto acrescenta doses de violência em suas histórias que o difere das obras de Radcliffe pois ele "[...] produziu uma obra prima de vívido pesadelo, onde os usuais tons góticos são condimentados com doses reforçadas de horror demoníaco." (LOVECRAFT, 2003, p. 31).

[18] [...] culto de sensibilidade que floresceu no século dezoito. (Tradução minha)

Com uma história violenta, marcada por estupros, pactos demoníacos e incesto, o romance *O Monge* também aborda o anti catolicismo já utilizado nas ficções góticas anteriores. Os cenários utilizados, as superstições da igreja e as severas restrições familiares são criticados nessa obra. O livro é sobre um monge espanhol, Ambrósio, tentado por uma donzela, Matilda, que na verdade é um demônio. Ao ser condenado pela Inquisição, é tentado pelo demônio novamente, a vender sua alma, pois assim seria condenado aos infernos. Logo após fazer o pacto, o demônio o avisa que sua alma seria salva no momento de sua condenação, mas agora que ele a tinha vendido, nada mais restava do que sua triste sina, sua morte, e então atira seu corpo em um precipício, tendo Ambrósio uma terrível morte.

Nessa obra, Lewis apresenta cenas aterrorizantes, de violência física e psicológica que não tinha sido utilizada por sua antecessora Radcliffe: uma mulher perturbada é brutalmente sufocada por seu confessor; a Madre superiora é feita em pedaços por uma multidão histérica; uma garota se agarra ao corpo putrefato de sua criança (HAGGERTY, 1989, p. 24). A terrível descrição de violência é feita por Lewis com um realismo para o qual "[...] *the reader is not fully prepared."*[19] (KIELY, 1990, p. 139). Um exemplo de violência descrita terrivelmente na obra de Lewis é o momento da morte da Madre superiora de St Clare:

> *They tore her one from another, and each new tormentor was more savage than the former. They stifled with howls and execrations her shrill cries for mercy; and dragged her through the streets, spurning her, trampling her, and treating her with every species of cruelty which hate or vindictive fury could invent. At length a flint, aimed by some well-directing hand, struck her full upon the temple. She sank upon the ground bathed in blood, and in a few minutes terminated her miserable existence. Yet though she no longer felt their insults, the rioters still exercised their impotent rage upon her lifeless body. They beat it, trod upon it, and ill-used it, till it became no more than a mass of flesh, unsightly ,shapeless, and disgusting.*[20] (LEWIS, 2008)

[19] [...] o leitor não está inteiramente preparado. (Tradução minha)

[20] Eles a dilaceravam um a um, e cada novo torturador era mais cruel que o anterior. Eles sufocavam com berros e maldições seus gritos agudos de misericórdia, e a arrastavam pelas ruas, chutando-a, pisoteando-a, e a tratando com todas as espécies de crueldade que o ódio ou a fúria vingativa poderiam inventar. Finalmente uma pedra, mirada por uma mão bem direcionada, atingiu-a bem na têmpora. Ela caiu no chão banhada em sangue, e em poucos minutos terminou sua miserável existência. Apesar de ela não sentir mais os insultos, os amotinadores continuaram a exercitar sua raiva impotente sobre o seu corpo sem vida. Eles o espancaram, pisotearam-no, e fizeram mau uso dele, até ele se tornar nada mais do que uma massa de carne, horrenda, disforme, e repugnante. (Tradução minha)

Ao narrar o linchamento, Lewis está demonstrando tanto o horror físico quanto psicológico. Apesar de ser descrita como uma figura má, a freira se torna motivo de compaixão devido à cruel forma de sua morte e de seu pedido por misericórdia.

Ambrósio, o vilão do romance, comete inúmeras atrocidades como luxúria, incesto, blasfêmia, assassinato e matricídio, que são crimes contra os valores familiares e cristãos. Antes de cometer suas atrocidades, Ambrósio orgulha-se de ser um cristão exemplar:

> *'Who,' thought he; 'Who but myself has passed the ordeal of youth, yet sees no single stain upon his conscience? Who else has subdued the violence of strong passions and an impetuous temperament, and submitted even from the dawn of life to voluntary retirement? I seek for such a man in vain. I see no one but myself possessed of such resolution.*[21] (LEWIS, 2008)

No entanto é seduzido por Matilda, o diabo disfarçado, e comete seus vários crimes: o diabo assinala que sua luxúria e seus pecados só precisavam de um motivo para se libertarem: "*Your lust only needed an opportunity to break forth;*[...]"[22] (LEWIS, 2008)

Apesar das maldades cometidas por Ambrosio, o autor não o destitui da humanidade, pois ele só se comporta desta maneira por causa da tentação de Matilda. Assim comportam-se os heróis góticos, cometem atrocidades, no entanto o leitor é inclinado a sentir pena, pois, de alguma maneira, ele teve suas justificativas para cometer seus crimes, pois foram provocados pelas tentações sofridas e como qualquer outro ser humano é passível de sucumbir aos desejos carnais: "*May I not be tempted from those paths which till now I have pursued without one moment's wandering? Am I not a man, whose nature is frail, and prone to error?*"[23]

Na seqüência das obras de Radcliffe e Lewis, a literatura gótica herdou elementos como o mistério e a violência, que, através dos tempos, foram incorporados por esse tipo de literatura e conseqüente literatura fantástica que segue a linha do terror.

---

[21] 'Quem', pensou ele; 'quem a não ser eu mesmo passou pela prova da juventude e contudo não vê nenhuma mancha em sua consciência? Quem dominou a violência de fortes paixões e impetuosos temperamentos, e submeteu até mesmo o amanhecer da vida para um retiro voluntário? Eu procuro por tal homem em vão. Eu não vejo ninguém, além de eu mesmo possuído de tal resolução. (Tradução minha)

[22] Sua luxúria precisava somente de uma oportunidade para emergir. (Tradução minha)

[23] Não posso agora ser tentado a sair dos caminhos que até agora segui sem um momento de hesitação? Não sou eu um homem, e assim de natureza frágil, com tendência ao erro? (Tradução minha)

II - NA ESTEIRA DO GÓTICO

1- O ROMANTISMO E A INTERIORIZAÇÃO DO GÓTICO

De acordo com Eugênio Gomes (1956), em sua obra *O Romantismo inglês*, o período romântico inglês teve como marco inicial a obra *Lyrical ballads,* em 1798, dos autores Wordsworth e Coleridge. Essa data foi estabelecida como uma convenção didática, pois o processo de formação do Romantismo vai além de apenas um marco inicial. O período do Pré-romantismo torna-se muito importante para a caracterização e herança de elementos e sentimentos que integrarão o período literário romântico.

Eugênio Gomes classifica as influências sofridas pelo Romantismo em duas categorias. A primeira, à qual ele se refere como "romantismo *outdoor*", ou seja o romantismo interno, diz respeito a autores como Young, Gray, Ossian, Chatterton, Walter Scott, Byron e Shelley. Já a segunda categoria, a qual ele define como "romantismo *indoor*", ou romantismo de externo, pois teria como ressonância apenas

seu país de origem, seria composta por autores como Robert Burns, William Blake, Wordsworth, Coleridge e Jonh Keats. (1956, p. 14)

Alguns autores do romantismo inglês, em suas composições ou obras poéticas, eram dominados por uma tonalidade lúgubre como *Pensamentos noturnos* de Young escrito entre 1742 e 1744; *O túmulo,* de Blair; *Os prazeres da melancolia,* de Warton, e *Elegia num cemitério campestre* de Thomas Gray (1956, p. 17), e influenciaram não somente o Romantismo vindouro, mas também outras obras como as góticas, por meio da atmosfera sombria e elementos noturnos. Young, um clérigo metodista escreveu *Pensamentos noturnos* após a perda de sua esposa e filhos. Sua obra, com tons fúnebres e melancólicos, descreve seu descontentamento com a natureza e com a vida, fazendo quase que uma ode à morte: "Odeio a Primavera e me volto contra as cenas alegres de maio em flor. Salve, Trevas! Salve Morte!" (YOUNG, *apud* GOMES, 1956, p. 18). Também Thomas Gray exerce uma importante influência com sua elegia; entretanto, segundo Eugênio Gomes, foi Ossian, entre 1760 e 1763, e Chatterton, em 1777, que "conseguiram produzir, com suas mistificações, a maior sensação de todo o período pré-romântico."(1956, p. 19)

Em 1764, com a publicação da obra de Walpole, *O Castelo de Otranto,* a literatura gótica se estabelece como uma literatura composta por formas e características próprias; no entanto, é também influenciada por esses autores do pré-romantismo, ao mesmo tempo que deixa traços e vestígios dos elementos característicos de suas obras para o período romântico posterior ao seu surgimento.

Na época em que o Romantismo dominava, a escrita gótica começou a sofrer transformações, e uma das mais importantes, de acordo com o crítico Fred Botting (1996, p. 92), foi sua interiorização. Seu cenário, como paisagens obscuras, passa a ser um reflexo do estado interior mental e emocional do indivíduo. Ainda segundo Botting (1996, p. 92), é possível encontrarmos elementos característicos da literatura gótica nas obras de Keat e Wordsworth, nas quais esses elementos sofreram consideráveis modificações:

> *While the standard plots and narrative machinery – as established by Walpole, Radcliffe and Lewis – continued to be imitated in many novels and stories well into the nineteenth*

> *century, major innovations, or renovations, of the genre drew it closer to aspects of Romanticism.*[24]

A maioria dos escritores ingleses entre 1770 a 1820, como citado pelo crítico David Punter (1996a, p. 99), foi fortemente influenciada pelo gótico. O poder que a literatura gótica exerceu sobre esses autores é o fator principal que distingue o gótico historicamente e garante a importância de seu estudo crítico. Autores como Blake, Coleridge, Shelley, Byron e Keats ajudaram a dar uma nova forma ao gótico, articulando uma série de imagens de terror as quais exerceram "*a potent influence over later literary history."*[25] Esses cinco autores utilizaram as formas góticas para compor suas obras e os modelos góticos por eles usados foram vários.

Nas obras de Blake notamos um interesse no potencial político do gótico e as figuras de horror são relacionadas à dominação e violência política. Ele constrói, com a ajuda de elementos góticos, um universo de fantasia e homens desumanizados. É nesse universo que os elementos do gótico são impressos. (Punter, 1996a, p. 104).

Segundo Punter, Coleridge utiliza o gótico de maneiras mais convencionais que Blake e usa linguagem e imagem góticas, mas não utiliza o exagero característico do gótico, situando o horror no mundo diário.

Vê-se, assim, que Blake e Coleridge diferem na maneira como se utilizaram de elementos góticos em suas obras: "*And whereas Blake finds in Gothic a mode of representing the fears of a society, Coleridge is in the end more concerned with finding correlatives for his personal psychological predicament."*[26] (PUNTER, 1996a, p. 105)

Percy B. Shelley também emprega motivos gótico em seus poemas. O espaço em sua obra é "*a point of access to history; cathedral and castles ruins both remind us the day of 'faith and slavery', and assure us of the transience of these forms of domination."*[27] (PUNTER, 1996, p. 108)

Tais inovações atingem o Romantismo no nível individual. Esse indivíduo faz o papel do excluído da sociedade e que tem poucas chances de fazer parte do sistema

[24] Enquanto o enredo padrão e o maquinário narrativo – como foram estabelecidos por Walpole, Radcliffe e Lewis – continuaram a ser imitados em muitos romances e histórias através do século dezenove, as maiores inovações ou renovações do gênero colocaram-no mais próximo de aspectos do Romantismo. (Tradução minha)

[25] [...] uma potente influência sobre a história literária vindoura. (Tradução minha)

[26] Apesar de Blake encontrar no Gótico um modo de representação dos medos da sociedade, Coleridge é no final mais interessado em encontrar algo correlacionado com seu psicológico pessoal complicado. (Tradução minha)

[27] [...] um ponto de acesso à história; catedrais e castelos em ruínas ambos nos lembram da época de 'crença e escravidão', e nos assegura da temporariedade dessas formas de dominação. (Tradução minha)

novamente, devido a valores sociais e à opressão da sociedade monárquica. Nessas obras, esse indivíduo é representado por um personagem, na maioria das vezes do sexo masculino, rejeitado e ambíguo: é tanto vítima quanto vilão. Esse vilão demoníaco, é também o contraventor , ambivalente, pois desafia as regras sociais.

Um exemplo desse tipo de herói é o Satã de Milton, pois ele nada mais é que um rebelde que resiste à tirania: "*Milton's Satan or Prometheus are transgressors who represent the extremes of individual passion and consciousness."*[28](BOTTING, 1996, p. 98). Esse novo vilão não é como os vilões de Radcliffe, que precisam ser derrotados, mas "*it is a position which calls for respect and understanding."*[29] (BOTTING, 1996, p. 92).

O mal verdadeiro é identificado com a tirania, a corrupção, o preconceito. A maldade está no autoritarismo, muitas vezes de instituições de poder como igrejas ou superstições religiosas. (BOTTING, 1996, p. 92) Esses vilões também são associados com a maneira com que as noções de identidade humana são secularizadas e transformadas, assim como os poderes mentais e naturais, pois procuram conhecimento metafísico e pessoal além da natureza.

1.1 – CHARLES ROBERT MATURIN

Melmoth the Wanderer (1820) é considerado por Botting (1996, p. 105) o último verdadeiro texto gótico. Maturin, nessa obra, internaliza o gótico: "*Much of the drama in Melmoth is internalized in details of horror, suffering and anguish."*[30] (p. 107)

Nesta obra, observamos o extremo gótico, mas com ênfase no horror psicológico e na maldade humana. Comparada às obras de Radcliffe e Godwin, há um uso do maquinário clássico do gótico do século XVIII juntamente com horrores psicológicos. A narrativa transcorre entre Irlanda, Inglaterra, Espanha e Ilhas Indianas e os motivos góticos que encontramos são: igrejas em ruínas, paisagens desoladas e envoltas em tempestades, passagens subterrâneas, catacumbas, e prisões de monastérios católicos. Além do espaço gótico, um retrato que parece ter vida e um manuscrito que fala sobre o passado obscuro de uma família complementam os elementos que fazem parte da literatura gótica. (BOTTING, 1996, p. 106)

---

[28] O Satã de Milton ou o Prometheus são transgressores que representam os extremos das paixões e consciência individual. (Tradução minha)

[29] É uma posição a qual clama por respeito e compreensão. (Tradução minha)

[30] Muito do drama em *Melmoth* é internalizado em detalhes de horror, sofrimento e angústia. (Tradução minha)

O enredo é sobre John Melmoth, um nobre irlandês que devido a um pacto com o diabo obtém uma vida longa em troca de sua alma. Se o nobre conseguisse convencer alguém de trocar de lugar com ele, estaria livre de seu pacto. Como isso não acontece, passa a ser constantemente perseguido pelo diabo.

Assim como obras góticas anteriores, a história é inserida num contexto católico, no qual, misturados com os dispositivos góticos, são criticados acontecimentos importantes a essa religião, como a Sagrada Inquisição.

O vilão do romance, Melmoth, é tão ambíguo quanto os outros vilões góticos. Apesar de possuir muito em comum com Montoni (o vilão da obra de Radcliffe) como sua fúria, seu olhar flamejante e sua malevolência (BOTTING, 1996, p. 107), Melmoth possui poderes sobrenaturais como a longevidade. Sendo assim, Melmoth concretiza o sobrenatural em sua própria figura, diferentemente do herói de Radcliffe.

A ambigüidade da figura do herói se dá pois Melmoth representa o duplo do humano: suas histórias aparecem a partir das histórias de suas vítimas. Ele repudia seu papel satânico e atua mais como um tentador da humanidade. Sua maldade é "[...] *distinctly, intrinsically, human rather than externally diabolical*[…]"[31] (BOTTING, 1996, p. 107)

Maturin merece destaque no estudo da literatura gótica e suas derivações pois internaliza motivos góticos e rebusca a literatura gótica, dando-lhe uma nova dimensão pois "elevou a história gótica até altitudes nunca antes alcançadas de pavor espiritual." (LOVECRAFT, 2003, p. 32)

[31] [...] claramente, intrínsicamente humana, mais do que externamente diabólica. (Tradução minha)

2- NOVAS FACES DO TERROR

2.1- O FANTÁSTICO E O GÓTICO

A literatura Fantástica iniciou-se no princípio do século XIX como uma forma de evasão característica do movimento romântico. Em pleno romantismo, a literatura fantástica estrutura-se e desenvolve-se, pois possui muitos temas semelhantes aos temas românticos, sem abandonar, entretanto, outras características da literatura gótica do pré-romantismo.

Podemos dizer que dentro das vertentes da literatura fantástica, encontramos uma ramificação que se baseou e se utilizou de elementos da literatura gótica iniciada por Walpole. Nesta vertente encontram-se as histórias de terror, que empregam os elementos góticos, no entanto, não explicitam o sobrenatural. Dessa forma, a narrativa obedece outras regras e o sobrenatural ganha outras significações, diferentes da literatura de Walpole.

Há um considerável número de estudos que tenta aproximar a literatura fantástica a várias correntes teóricas como o estruturalismo, a crítica psicanalítica, a sociológica, a estética da recepção, a desconstrução, e com isso, temos uma grande quantidade de definições para esse gênero. Grande parte dos críticos afirma que a principal condição para o fantástico é a presença do sobrenatural, isto é, aquilo que transgride as leis organizacionais do mundo real, e que não pode existir sem essas leis. Sendo assim, para que a narrativa seja fantástica o mundo diegético deve ser similar ao mundo real, mas acometido por um fenômeno que abalará sua estabilidade. (ROAS, 2001, p. 8)

Um dos primeiros teóricos que se debruçaram para uma definição do fantástico foi Louis Vax. De acordo com seus estudos, o fantástico se configura em nosso mundo real, com homens como nós, mas que, de repente, encontram-se diante do inexplicável; logo “ [...] o fantástico nutre-se dos conflitos do real e do possível.” (VAX, 1972, p. 8). Dessa forma Vax define a literatura fantástica como sendo responsável por “introduzir terrores imaginários no seio do mundo real.” (p. 9)

Tzvetan Todorov, em 1969, publica seu livro *Introdução à literatura fantástica* e designa uma estrutura formal capaz de definir e diferenciar o fantástico especificamente.

Este crítico caracteriza o texto fantástico pela ambigüidade e pela hesitação dos personagens: ou os acontecimentos sobrenaturais são ilusões e o mundo real está inabalado, ou são fatos que podem ser explicados pelas leis naturais, e estabelece uma estrutura na qual é possível encontrar no texto demonstrações dessa ambigüidade. De acordo com sua obra, encontramos a ambigüidade no aspecto verbal, semântico e sintático. Com relação ao aspecto verbal, Todorov nos coloca a importância do discurso figurado, do uso da modalização e do imperfeito, assim como o narrador em primeira pessoa, o que, segundo ele, seria o melhor para o fantástico, pois narra a situação do ponto de vista do narrador.

O aspecto sintático diz respeito a como o sobrenatural deve aparecer no texto, pois deve obedecer a uma ordem de fatos que levará ao acontecimento sobrenaturalou insólito.

Com relação ao aspecto semântico, Todorov elabora um estudo dos motivos e temas e destaca dois grupos: os temas do “eu” e os temas do “tu”. De acordo com suas definições, os temas do “eu” “concernem essencialmente à estruturação da relação entre o homem e o mundo” (TODOROV, 1975, p. 28), seria o limite entre a matéria e o espírito, entre o eu e o outro. Os temas do “tu” abrangem os temas: desejo sexual, homossexualidade, libido, incesto, diabo, religião, crueldade, como fonte ou não de prazer, necrofilia, vampiros.

Irène Bessière também deu sua contribuição ao estudo do fantástico com sua obra *La littérature fantastique: La poétique de l’incertain* de 1947. O principal ponto que Bessière ressalta em relação à definição do fantástico é a contradição entre o real e o irreal, entre o natural e o sobrenatural. Para ela, o universo diegético da literatura fantástica tem que ser uma imitação do mundo real, com as mesmas leis naturais, onde as contradições citadas aparecem. O fantástico seria, então, a contradição e recusa mútua dessas duas ordens.

Em 1980 é publicado outro estudo importante sobre a literatura fantástica. Jacques Finné, em sua obra *La littérature fantastique: essai sur l’organisation surnaturelle* , faz uma síntese das teorias anteriores e define o fantástico de maneira que o personagem desse tipo de narrativa sinta-se sempre abalado pelos acontecimentos. O fantástico estremece seu racionalismo e insulta sua lógica e seu bom senso. (FINNÉ, 1980, p. 36) Tem-se aqui a necessidade de uma explicação para o fato sobrenatural:

assim formam-se os vetores de tensão e distensão tão importantes nos estudos de Finné: instituir o mistério e solucioná-lo.

> [...] *le récite se subdivise en deux vecteurs: un vecteur de* ***tension****, qui se centre sur les mystères et qui a pour effet de crisper le lecteur; un vecteur de* ***détente****, qui annihile la tension. La charnière entre lês deux est donnée par l'explication.* (1980, p. 36)

De acordo com as definições observadas acima, percebemos que o fantástico depende da contradição do real e do sobrenatural no mundo diegético. Isso não acontece na literatura gótica. Nessa literatura, não podemos considerar nem a hesitação, nem a contradição, pois os fatos sobrenaturais são explícitos na diegése, e não há dúvidas quanto a sua origem: se são realmente sobrenaturais ou se comportam uma explicação racional. Dessa maneira, a narrativa gótica não é ambígua, sendo assim diferente da literatura fantástica :

> Para a literatura gótica, basta que o efeito de horror seja acionado pela trama dos acontecimentos, apoiada nas qualificações dos atores e do cenário, mesmo que o desfecho o destrua. Cumpre tentar sondar o indizível, mesmo falhando em mantê-lo inaudito. (BORDINI, 1987, p. 16)

2.2- O DECADENTISMO

Considerada uma corrente idealista que, nesse sentido, se opõe ao realismo e ao naturalismo do século XIX, o Decadentismo é assim chamado devido ao modo pejorativo como foram denominados um grupo de artistas franceses. Apesar disso, o grupo incorpora positivamente o termo. Sobre ele, o poeta Paul Verlaine (1844- 1896) escreve:

> Gosto da palavra decadência toda cintilante de púrpura e de ouro. Evidentemente retiro-lhe qualquer imputação injuriosa e qualquer idéia de degradação [...] A decadência Sardanapalo acendendo o braseiro entre suas mulheres, é Sêneca ao cortar suas veias declamando versos, é Petrônio mascarando com flores sua própria agonia [...] É a arte de morrer com beleza. É aliás este sentimento que me ditou o soneto que conheceis:
>
> *Je suis l'Empire à la fin de la décadence.*

> Há também nesta palavra um certo langor feito de impotência resignada e talvez de pesar por não ter podido viver em épocas robustas e grosseiras de fé ardente, à sombra das catedrais. Podemos aplicar esta palavra de forma irônica e nova, subentendendo nela a necessidade de reagir pelo refinado, pelo precioso, pelo raro contra a insipidez de nosso tempo. (VERLAINE *apud* SILVA, 1999, p. 137)

Assim, o Decadentismo faria o papel de aprofundador de algumas partes do Romantismo, resgatando a essencialidade da arte, aproximando-se do *spleen*, *mal du siècle* romântico, sendo assim uma fase sucessiva ao Romantismo, mas compartilhando de algumas características suas.

2.3- MARY SHELLEY, BRAM STOKER, LOUIS STEVENSON

SHELLEY

Escrita nessa época, onde o Decadentismo predominava, a obra *Frankenstein – O Prometeu moderno* é uma obra que reúne em si características desse período; no entanto classifica-se como uma obra gótica que adaptou os modelos das obras góticas clássicas e adicionou elementos da ficção científica que se revelam como objetos do medo humano. Experimentos de Benjamim Franklin – a comprovação do poder da eletricidade e das luzes elétricas, o pensamento de que o homem dominava uma das maiores forças da natureza, tornando-se assim quase divino – , influenciaram Mary Wollstonecraft Shelley na composição de seu romance, que mostra o lado obscuro e terrível da ciência.

Filha de Mary Wollstonecraft e William Godwin, podemos dizer que Shelley viveu em uma família com uma atmosfera gótica. Sua mãe, que morreu após dez dias de seu nascimento, é autora do livro não terminado chamado *Maria* (1798), que se passa em um hospício, e seu pai é descrito por Thomas de Quincey como quem provoca nas pessoas o mesmo horror que o monstro Frankenstein (MULVEY-ROBERTS, 2002, p. 391). Mary Shelley mantinha uma espécie de casamento, já que moravam juntos mas não eram casados, com Percy Bysshe Shelley, que começou sua carreira escrevendo histórias góticas: *Zastrozzi* de 1810 e *St. Irvyne; or, the Rosicrucian* de 1811, apesar de estas não serem apreciadas por ela:

> *He was a lover of the wonderful and wild in literature, but had not fostered these tastes at their genuine sources – the romances and chivalry of the middle ages – but in the perusal of such German works as were current in those days. Under the influence of these he, at the age of fifteen, wrote two short prose romances of slender merit. The sentiments and language were exaggerated, the composition imitative and poor.*[32] (SHELLEY *apud* MULVEY-ROBERTS, 2002, p. 391)

A obra *Frankenstein – O moderno Prometeu* foi resultado de uma aposta entre Mary Shelley, Percy B. Shelley e Byron, amigo do casal, na qual os três teriam que escrever histórias de terror.

Publicada em 1818, a história começa com o relato em cartas de um capitão Robert Walton a sua irmã sobre um homem que avistou: Victor Frankenstein. Enquanto descansa, este lhe conta sua história. Depois da morte de sua mãe, resolve estudar filosofia natural e medicina, o que ocasiona toda a sua má fortuna. Este resolve devolver a vida a um corpo humano, utilizando descobertas científicas da época. A criatura reanimada é horrenda, porém, dotada de sentimentos e inteligência. Ela anseia pelo reconhecimento de seu criador, daquele que lhe deu a vida, mas como é rejeitada, resolve vingar-se dele, destruindo sua família, começando pelo assassinato do irmão de Victor e depois causando a morte de sua noiva Elizabeth. Assim, Victor Frankenstein persegue sua criatura através do mundo, até então morrer no navio do Capitão Robert.Tal história, da busca do conhecimento proibido, tornou-se um dos maiores símbolos das histórias de terror e sua influência foi enorme: *"The durability and influence of Mary Shelley's book has been enormous; perhaps no work in the gothic tradition has entered more fully into the cultural imagination."*[33] (PUNTER, 1996a, p. 121)

As aspirações humanas por poder, tanto naturais (com o domínio da ciência) quanto sobrenaturais (a busca pelo controle da morte, um poder divino) fazem parte de um dos mais significantes temas abordados no romance. Além da atmosfera de horror, característica da literatura gótica, e da presença da violência (seguindo a tendência dos

[32] Ele era um amante do maravilhoso e selvagem na literatura, mas não tinha cultivado esses gostos de suas fontes genuínas – as novelas de cavalaria da idade média – mas na leitura de algumas obras alemãs correntes naqueles dias. Sob a influência delas, na idade de quinze anos, escreveu duas curtas narrações de escasso mérito. Os sentimentos e linguagem eram exagerados, a composição imitativa e pobre. (Tradução minha)

[33] A durabilidade e influência do livro de Mary Shelley tem sido enorme; talvez nenhuma obra na tradição gótica tenha entrado mais completamente no imaginário cultural. (Tradução minha)

romances góticos de Lewis), Shelley prima em colocar as descobertas científicas da época como meio desestabilizador do mundo real, ou seja, a ameaça está mais próxima do ser humano: está em suas próprias conquistas. O monstro simboliza o medo da existência de mecanismos que ultrapassam a barreira do natural e do humano e aparecem descontroladamente na mente individual (BOTTING, 1996, p. 103). A obsessão de Victor pelo domínio da ciência chega a pontos extremos, substituindo as relações com o mundo exterior como um sacrifício pelo conhecimento: “E os mesmos sentimentos que me levavam a esquecer a paisagem ao meu redor também faziam com que eu esquecesse os amigos que estavam a tantos quilômetros de distância e que eu não via há tanto tempo” (SHELLEY; STOKER; STEVENSON, 2004, p. 68). Essa obsessão em superar antigos limites e exceder as fronteiras das convenções sociais a ponto de ameaçar a própria existência são terrores que afetam não só uma sociedade, mas também o indivíduo. O mistério da vida e da morte e a possibilidade de, através da ciência, quebrar a ordem natural da linha biológica é um fascínio pessoal, que reflete a inquietude individual: “ De onde, eu me perguntava, vinha o princípio da vida? Tratava-se de uma pergunta audaciosa e referia-se a um assunto que sempre fora considerado um mistério.” (SHELLEY; STOKER; STEVENSON, 2004, p. 64) Por meio dos experimentos científicos da época, Victor não pretendia apenas o conhecimento natural, mas sim o que viria além das descobertas, um poder jamais dominado anteriormente, um segredo a ser desvendado, unindo dessa forma o desejo humano pela vida eterna aos experimentos científicos, o sonho ao real:

> A vida e a morte pareciam-me fronteiras que eu precisava romper, a fim de despejar uma torrente de luz sobre nosso mundo de trevas. Uma nova espécie haveria de abençoar-me como seu criador; muitos seres bondosos e felizes deveriam a mim sua existência. Nenhum pai poderia reivindicar a gratidão de um filho tanto quanto eu com relação a esses seres. Avançando nessas reflexões, pensei que, se podia conferir a vida à matéria inanimada, talvez pudesse, com o tempo (embora agora saiba que é impossível), devolver a vida aos corpos que a morte aparentemente devotara à corrupção. (SHELLEY; STOKER STEVENSON, 2004, p. 67)

A atmosfera de sonho e da conquista de algo que fora perseguido pelo desejo humano acaba quando a criatura nasce. O ser é horrível, disforme, e os traços da morte, de que Victor queria tanto livrar-se, ainda se faziam presentes nas feições de sua cria:

> Como posso exprimir minhas emoções diante dessa catástrofe, ou descrever o ser miserável que eu lograra formar através de

> sofrimentos e cuidados infinitos? Seus membros eram proporcionais, e eu escolhera belos traços para seu rosto. Belos! Meu Deus! Sua pele amarelada mal cobria a trama de músculos e artérias; seus cabelos, de um negro lustroso, eram abundantes; seus dentes, de uma brancura perolada. Esses caprichos só faziam criar um contraste ainda mais horrendo com seus olhos úmidos – que pareciam ter quase a mesma cor das órbitas, de um branco sombrio, em que se encaixavam –, com sua compleição murcha e com seus lábios retilíneos e negros. (SHELLEY; STOKER; STEVENSON, 2004, p. 70)

Dessa forma, a soberania do criador desaparece e dá lugar a paixões e à violência dos heróis góticos: a criação dá lugar à destruição, o domínio à escravidão e a integridade à monstruosidade (BOTTING, 1996, p. 104). Assim como nas obras góticas, há a presença do monstro, do ser sobrenatural, que não é questionada. Ao invés de ter um sentimento paternal por sua tão almejada criatura, Victor a repele e a descreve como um ser terrível, como um erro cometido por ele, não natural e totalmente diferente dos humanos, um monstro que refletia sua tentativa errônea de ser Deus.

Em vários momentos, na narrativa, Victor se refere à sua criatura usando a palavra “demônio”, e assim o aproxima do ser das trevas. Dessa forma, o narrador infere a malignidade do ser, a partir de seu ponto de vista: “Pensava também em meu pai e no irmão que sobrevivera; deveria eu, num gesto de covardia, deixá-los desprotegidos e expostos à malícia do demônio que eu libertara entre eles?” (SHELLEY; STOKER; STEVENSON, 2004, p. 101), “Demônio – exclamei – Você ousa se aproximar de mim?” (p. 109)

Entretanto, a figura da criatura não é composta somente por características que fariam dela o vilão, mas sim, é descrita de maneira a incitar a compaixão. O monstro, dotado de sentimentos – o que o aproxima dos seres humanos – tem sua vez de narrar o momento de seu nascimento e dessa forma, mostra a história através de seu ponto de vista:

> Estava escuro quando acordei; também sentia frio, e um certo medo, instintivamente, ao me descobrir tão desamparado. Antes de deixar seu apartamento, como estivesse com frio, vestira algumas roupas, mas eram insuficientes para me proteger do sereno. Eu me sentia um pobre infeliz, desamparado e miserável; nada sabia e nada conseguia distinguir. A dor, porém, invadia-me por todos os lados, e eu me sentei e chorei. (SHELLEY; STOKER; STEVENSON, 2004, p. 112)

Assim, a autora compõe os personagens e os faz serem odiados e também passíveis de compaixão *"She wants, on the one hand, not to blame the monster for being as he is, while on the other not blaming Frankenstein for hating him with a furious, bitter, and almost incoherent hatred […]*[34] (PUNTER, 1996a, p. 125). A dicotomia dos heróis góticos aparece na figura tanto do cientista quanto na do monstro. Victor não é culpado por tentar vencer a morte, mas por repudiar sua cria e ter dado vida ao que ele chama "monstro"; e a criatura não é culpada por ter nascido, mas por ter cometido os crimes. A dualidade do monstro aparece da seguinte forma: *"a figure both natural and unnatural, living and dead, human and inhuman."*[35] (BOTTING, 1996, p. 103)

Assim, a criatura pode ser vista como o *alter ego* de Victor, seu duplo, o retorno das energias reprimidas de uma mente individual desordenada (BOTTING, 1996, p. 103). Suas aspirações pela vida eterna, que seria conseguida através do domínio da ciência, cedem lugar à morte e fracasso, representados na figura do monstro.

A dualidade dos personagens também atinge o espaço do romance. Ao descansar em sua casa em Belrive, Victor descreve seus passeios noturnos e o lugar em que gosta de estar para divagar seus pensamentos. Primeiramente, descreve o lago e relata o quão bela é a paisagem ao redor dele: "bela e celestial" (p. 101); logo depois faz uma ressalva: " à exceção de algum morcego ou das rãs, cujo coaxar áspero e incessante só era ouvido quando eu me aproximava da margem [...]". Dessa forma a paisagem bucólica e celestial (palavra que denota a paz e a divindade), logo sofre a intersecção de elementos góticos, como "morcego" (utilizado em romances góticos, e que remete ao noturno e ao sobrenatural) ou as rãs, cujos sons eram ásperos e não tinham fim, representando sua culpa pelo ato terrível de ter criado o monstro.

O quarto no qual Victor se hospedara, também reflete um ambiente gótico, e sua descrição, como um elemento modalizador, nos adianta que os experimentos que serão realizados ali terão conseqüências terríveis:

> Um quarto recolhido, ou, melhor dizendo, uma cela no último andar da casa, separada de todos os outros apartamentos através de um corredor e uma escadaria, era a oficina onde eu trabalhava em minha criação imunda; [...] (SHELLEY; STOKER; STEVENSON, 2004, p. 67)

[34] Ela quer, por um lado, não culpar o monstro por ser como ele é, enquanto, por outro lado, não quer culpar Frankenstein por odiá-lo com uma furiosa, amarga e quase incoerente extrema odiosidade.
[35] Uma figura igualmente natural e não natural, viva e morta, humana e não humana. (Tradução minha)

A substituição de “quarto recolhido” por “cela” deixa claro o isolamento em que se encontrava Victor em suas descobertas. Não era um isolamento simples, mas um espaço que o isolasse tanto a ponto de fazê-lo parecer estar em uma prisão, desprovido do contato com o mundo exterior e o único ser humano envolvido com essa situação. Separado por um corredor e por uma escadaria – uma simplificação dos motivos góticos: corredores e passagens secretas – o quarto de Victor aparece inserido num ambiente gótico, isolado, no qual o terror e o sobrenatural encontram seu espaço fértil.

Assim, a obra gótica de Shelley introduz a ciência como um meio pelo qual os horrores se manifestam. As descobertas científicas são colocadas como centro da busca do desconhecido, do anseio do homem pela eternidade. Os elementos góticos são recuperados, assim como a atmosfera sombria, a presença do monstro, e os horrores provocados por ele, do mesmo modo que a aceitação do sobrenatural, o não questionamento do sobrenatural no seio do mundo real.

Outras obras da autora também dão uma nova leitura aos temas e motivos góticos. Em *Valperga*, Mary Shelley utiliza-se dos maquinários góticos: um castelo no alto de uma colina na Itália do século XIV, passagens secretas, montanhas com cavernas, uma bruxa da floresta chamada Fior di Mandrágora. Já em *The evil eye*, ela coloca o vilão gótico no papel do albanês Dmitri, que instala seus terrores em todos que encontrarem seu olhar. Assim como em *Frankenstein*, o desejo de vencer a morte também é tema das obras *The mortal immortal* na qual o herói toma o elixir da longa vida, enquanto todos ao seu redor envelhecem e morrem, e *The Last man* na qual toda a humanidade é extinta por uma praga e só há um sobrevivente.

ROBERT LOUIS STEVENSON

Assim como na obra de Shelley, em *The Strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (*O médico e o monstro*) de 1886, Stevenson utiliza o artifício da ciência para denotar o sobrenatural, o elemento de terror. Através de experimentos científicos, Dr. Jekyll desenvolve um poção capaz de transformá-lo em Mr. Hyde, que comete vários crimes. Nesta história, a criatura não é um segundo ser, que ameaça seu criador, mas sim um outro ser na mesma pessoa, que o ameaça, e acaba, como em *Frankenstein*, derrotando o criador. O tema do duplo é facilmente percebido. O nome do outro que se torna Dr.

Jekyll é Mr. Hyde cuja transcrição fonética é /haid/ e cuja pronúncia é a mesma da palavra *hide* que, em inglês, significa esconder, ocultar, manter algo em segredo, ou também pode significar "pele de animal" (de acordo com *Oxford Advanced Learner's Dictionary,2000)* . A partir dessa definição, fica claro que Mr. Hyde era algo que deveria estar escondido, mas que foi revelado e se levarmos em conta a segunda definição dada pelo dicionário, também podemos agregar a ele uma característica não humana,ou seja, animal.

O duplo é discutido na obra, sobretudo no último capítulo, quando Jekyll está discorrendo sobre suas experiências e sobre a descoberta de sua outra parte:

> A cada dia, e a partir de ambos os lados de minha inteligência, o moral e o intelectual, eu chegava mais perto dessa verdade, cuja parcial descoberta me condenara à ruína: a verdade de que o homem não é verdadeiramente um só, mas dois. (SHELLEY; STOKER; STEVENSON, 2004, p. 682)

Essa verdade descoberta por Jekyll, de que o homem é dois, comprova o duplo Jekyll – Hyde, tentativa de separar as duas tendências do ser humano: o Bem e o Mal.

Além desse tema, a violência também é colocada em destaque nessa obra. Já no primeiro capítulo, o narrador descreve uma cena de violência contra uma garota de oito ou dez anos; apesar de não ter causado sua morte, provocou a revolta de um espectador que estava andando na rua às três da manhã e avistou um homem colidir com uma menina e depois pisoteá-la cruelmente: "O homem pisou calmamente no corpo da menina, deixando-a no chão, aos prantos. Contando não parece grande coisa, mas vê-lo foi horrível." (SHELLEY; STOKER; STEVENSON, 2004, p. 631)

O espaço da obra também nos remete ao gótico. Apesar de não utilizar motivos clássicos das obras góticas, como o castelo em ruínas, por exemplo, o autor coloca a cidade de Londres como o espaço ideal para a irrupção do sobrenatural:

> Era uma noite fria, deserta, própria do mês de março; uma lua fria pendia do céu, como se o vento a tivesse feito inclinar-se e nuvens esparsas corriam, feitas de texturas mais diáfana e delicada. O vento dificultava as conversas, e fazia o sangue subir à face. Parecia ter varrido os transeuntes das ruas, pois o movimento era invulgarmente escasso. Mr. Utterson tinha a impressão de nunca ter visto aquela parte de Londres tão deserta. [...] Na praça ventava bastante, e havia muita poeira quando ali chegaram. As magras árvores do jardim estavam

> açoitando as grades. (SHELLEY; STOKER; STEVENSON, 2004, p. 663)

Assim, Londres é descrita como um lugar quieto e sem pessoas, de uma solidão incomum. Contribuindo com as ruas solitárias, o meio ambiente parece hostil e sombrio, como observamos quando o narrador descreve a lua como "fria" e palavras como "açoitavam" dão às árvores características vivas, de dominação. O espaço domina os acontecimentos, assim como nas literaturas góticas.

Dessa forma, percebemos como Stevenson se utilizou de motivos góticos para a denotação do terror em sua narrativa e como eles foram para sua obra: *Using gothic narrative motifs, Stevenson touched a nerve in the middle – class sensibility, […]*[36] (DRYDEN, 2006, p. 253).

BRAM STOKER

Da mesma maneira que os autores citados anteriormente utilizaram-se de temas e motivos góticos na composição de suas obras, Bram Stoker escreve seu livro *Drácula*, fazendo dele uma obra representante do terror derivado do gótico.

A primeira edição de *Drácula* foi publicada em 1897 e como o romance de Shelley, Stoker usa as cartas, ou o diário do protagonista, como meio para sua narração. Jonathan Harker viaja para a Transylvania para passar ao Conde Drácula uma propriedade na Inglaterra e lá enfrenta situações que remetem à literatura gótica.

Stoker confere uma atmosfera estranha à narrativa, não somente pelo fato de Harker estar em um país diferente do seu, mas também por meio das superstições locais. Ao falar da região para a qual estava se dirigindo, Harker diz que é uma região com muitas superstições: "Lí que todas as superstições existentes no mundo reúnem-se no Cárpatos, como ali estivesse o centro do redemoinho da imaginação; se for verdade, minha estada talvez venha a ser bastante interessante." (SHELLEY; STOKER; STEVENSON, 2004, P. 230) Essa primeira remissão às superstições torna o ambiente misterioso, pois o narrador considera o fato de elas serem muito fortes nesse país.

Assim, ainda no hotel antes de partir para o castelo de Drácula, ouve pessoas falando muitas vezes palavras como "inferno", e considera apenas uma simples crença:

[36] Usando motivos narrativos góticos, Stevenson atingiu um ponto crucial na sensibilidade da classe média. [Tradução minha]

> Eu ouvia algumas palavras repetidas com demasiada freqüência, palavras esquisitas pois havia muitas nacionalidades reunidas ali. Sem fazer alarde, tirei meu dicionário poliglota da valise e verifiquei seu significado. Devo dizer que não me alegrou muito, pois entre elas estavam *Ordog* – Satã, *pokol* – inferno, *stregoika* – bruxa, *vrolok* e *vlkoslak* – palavras com o mesmo significado, uma sendo o termo eslovaco e a outra o sérvio para uma espécie de lobisomem ou vampiro. (Nota: preciso perguntar ao Conde sobre essas superstições.) (p. 234)

Assim como uma prolepse, o texto adianta o que Harker encontraria pela frente. Sabemos que Harker considera as palavras apenas como sendo superstições, logo elas não o impedem de ir ao encontro do Conde.

A atmosfera gótica também é conseguida através do discurso do personagem: “tenho pesadelos, tenho medos, tenho pensamentos esquisitos que não ouso confessar nem à minha própria alma.” (p. 247)

O espaço é outro elemento que remete ao gótico. No caminho para o castelo de Dracúla, Harker descreve a paisagem, que é majestosa, sempre com grandes penhascos e grande dimensão.

> [...] e uma perspectiva infinita de rochas serrilhadas e penhascos pontiagudos que acabavam eles próprios sumindo na distância, onde os picos nevados se projetavam, majestosos. Aqui e ali, surgiam fendas enormes nas montanhas, através das quais, à medida que o sol começava a descer, víamos vez por outra o brilho alvo de uma queda d’água. (p. 235)

Assim como os túneis do castelo, as árvores do caminho formavam arcos, e conforme a noite caía, a paisagem tornava-se mais assustadora: “Logo estávamos rodeados por árvores; em alguns lugares, formavam um arco sobre a estrada, que atravessávamos como se fosse um túnel. E novamente rochedos enormes e sombrios erguiam-se dos dois lados.” (p. 240)

O mais significante motivo gótico presente na narrativa de Stoker é o castelo em ruínas, lar de Drácula, onde o mal se esconde:

> Subitamente, me dei conta de que o cocheiro estava puxando os cavalos no pátio de um amplo castelo em ruínas, de cujas janelas altas e negras não saía um único raio de luz, e cujas ameias quebradas formavam uma linha irregular contra o céu iluminado pela lua. (p. 242)

Stoker une o motivo do castelo com o dos precipícios e paisagens desoladas, pois o castelo encontra-se à beira de um precipício, completando a moldura gótica: “O castelo fica à beira de um terrível precipício. Uma pedra que caísse da janela despencaria por centenas de metros antes de tocar o que quer que fosse.” (p. 255)

O castelo torna-se então uma prisão para Haker, no momento em que percebe que não há uma saída. A descrição labiríntica do castelo dá-nos a sensação de aprisionamento, assim como reporta ao castelo de Walpole:

> [...] portas, portas, portas em toda parte, todas trancadas e com ferrolhos. Não há qualquer possível saída do castelo, exceto pelas janelas. Trata-se de uma verdadeira prisão, e eu sou um prisioneiro! (p. 255)

Seguindo a esteira do gótico, Mary Shelley, Stevenson e Bram Stoker retomam alguns motivos da literatura do século XVIII, porém a discussão sobre moral e barbárie é menos importante pois nessas obras estarão em jogo as irrupções de forças arcaicas da mente humana, seja através da ciência ou do sobrenatural. O que as liga diretamente ao gótico é o fato de que, nelas, o sobrenatural não é questionado.

III - O GÓTICO NO SÉCULO XX: HOWARD PHILLIPS LOVECRAFT

1- NO OUTRO CONTINENTE: O GÓTICO NORTE-AMERICANO

Segundo Botting (1996), é evidente a influência de romances góticos, como os de Radcliffe, Godwin e Scott, na literatura norte-americana. No entanto o *framework*, isto é, a moldura do romance gótico foi transformada e adaptada a uma nova realidade. O contraste entre luz e escuridão, bem e mal, continuam, mas são acrescentados em um contexto no qual ansiedades familiares e conflitos psicológicos também contribuem para a obtenção de uma atmosfera de terror, característica da literatura gótica.

Não se trata apenas de mera transformação ou de imitação dos motivos góticos europeus, como substituir os corredores subterrâneos dos castelos medievais por florestas selvagens e inexploradas, ou por cidades que escondem mistérios antigos e podem tornar-se ameaçadoras, ou ainda de substituir o castelo por casas antigas que abrigam segredos familiares do passado; outros fatores contribuem para a formação do gótico norte-americano, como a sua diferente e ainda desconhecida paisagem, a herança Puritana, questões raciais e a própria história de sua independência.

Inevitavelmente, os escritores dessa nova terra foram fortemente influenciados por situações narrativas, conflitos, paisagens e motivos utilizados nas literaturas góticas britânicas. As maldições familiares, os fantasmas vingativos, assim como a arquitetura, substituída pelo casarão, temas como a violência, atmosfera sombria, característicos das obras do início do século XIX, também foram utilizadas nas obras de escritores dos Estados Unidos. No entanto, tais elementos ganharam nova interpretação, uma representação de seu passado histórico e suas ansiedades, contrariando a idéia de um país novo, cheio de possibilidades e esperanças. Desse modo, a narrativa gótica expressa *"a profound anxiety about historical crimes and perverse human desires that cast their shadow over what many would like to be the sunny American republic."*[37] (SAVOY, 2002, p. 168)

De acordo com Alan Lloyd-Smith (2004), nos primeiros anos das colônias dos Estados Unidos, os moradores estavam conscientes de que viviam à margem de uma floresta selvagem, inexplorada, em uma terra de ameaças e de promessas. As ameaças provinham da natureza como também dos nativos indígenas. Muitas pessoas viviam isoladas ou em vilarejos, e as histórias sobre esses povos desconhecidos e suas guerras colaboravam para aumentar o medo do desconhecido.

Além do medo do incógnito e das ameaças, a caça às bruxas de Salém, no século dezessete, as lendas que permaneceram depois desse acontecimento também contribuíram como temas para as narrativas fantásticas norte-americanas.

Não só a inquisição foi um tema que influenciou na escrita da literatura fantástica oriunda do gótico, mas a própria religião puritana inspirou escritores como Hawthorne, por exemplo.

A luta entre o bem e o mal e sua extrema oposição, a sua força quase invencível e sua onipresença, a manifestação e a ameaça do inferno estabeleceram um ambiente

[37] Uma ansiedade profunda sobre crimes históricos e desejos humanos perversos que lançam suas sombras sobre o que muitos gostariam que fosse a ensolarada república Americana. (Tradução minha)

gótico, formado justamente pela dicotomia entre as forças do bem e do mal, e pelo temor ao desconhecido.

Escritores de narrativas fantásticas que seguem a linha do terror foram influenciados por esses fatores e mesclaram a suas obras elementos originários da literatura gótica inglesa com aspectos da história dos Estados Unidos, resgatando os temas e motivos góticos e adequando-os a uma nova realidade que encontra terrores em outros ambientes, mas que se apropria dos temas, motivos e espaço góticos para se instalar: "*Gothic images in America thereby suggest the attraction and repulsion of a monstrous history, the desire to 'know' the traumatic Real of American being and yet the flight from that unbearable and remote knowledge."*[38] (SAVOY, 2002, p. 169)

Segundo Lovecraft, em sua obra crítica *O terror sobrenatural na literatura* (2003), foi aproximadamente em 1830 que a história de ficção e também do conto fantástico sofreu uma significativa mudança. Isso se deveu ao escritor norte- americano Edgar Allan Poe, que aperfeiçoou a moderna história de terror e inventou o conto na sua forma atual.

Além de ter escrito contos de investigação, que podem ser considerados os precursores da literatura policial, Poe escreveu contos que lidam com o terror e o sobrenatural e pertencem à literatura fantástica.

Em suas obras, Poe se utiliza de vários artifícios para criar o terror e o ambiente sinistro. As razões e os mistérios da mente humana aparecem nos contos do autor como elementos importantes para a obtenção do terror.

Ainda segundo H. P. Lovecraft, há nas narrativas fantásticas de Poe um resíduo que "representa a literatura do terror sobrenatural na sua forma mais viva e confere ao seu autor um lugar permanente e indiscutível como divindade e fonte original de toda a ficção diabólica moderna" (2003, p. 59).

Influenciado pela literatura gótica, E. A. Poe utiliza-se de temas e espaços góticos em suas narrativas fantásticas. Em contos como *MS. Found in a bottle* publicado pela primeira vez em 1833, *The facts in the case of M. Valdemar*, de 1845 e *The narrative of Arthur Gordon Pym* publicado em 1838, encontramos elementos que colaboram para a obtenção do horror, como assassinatos, tripulações sinistras, lugares longínquos (pólo sul) e assustadores, resultados terríveis decorrentes da própria ciência.

[38] As imagens góticas desse modo sugerem a atração e a repulsão de uma história monstruosa, o desejo de 'saber' o dramático Real do ser Americano e ainda o vôo daquele intolerável e remoto conhecimento. (Tradução minha)

Em *Metzengerstein,* (1832), encontramos claramente elementos originários da literatura gótica do século XVIII que, resgatados por Poe, contribuem para a ambientação do terror em seus contos fantásticos. A presença do castelo antigo, da questão dos antepassados, da figura do quadro que se anima, são elementos góticos que reaparecem no século XIX e que, aliados aos profundos mistérios da mente humana e das angústias de seus personagens, criam um ambiente terrível, no qual o terror não está somente no ambiente, mas também na mente do personagem.

O conto é sobre duas famílias que viviam há séculos em discórdia: a família dos Metzengerstein e a dos Berlifitzing. Uma antiga profecia parecia ser a origem da desavença entre elas: "Um nome elevado sofrerá queda mortal quando, como o cavaleiro sobre seu cavalo, a mortalidade de Metzengerstein triunfar da imortalidade de Berlifiting" (POE, 1965, p.224).

Vários elementos do conto de Poe remetem à literatura gótica: a questão da hereditariedade e das maldições, o motivo da tapeçaria que cria vida e cuja figura parece profetizar um acontecimento futuro, a má índole dos personagens. O espaço da diegése também remete ao gótico, aos castelos antigos e enormes. No final, é o castelo que vai "matar" o protagonista que, com o cavalo supostamente saído da tapeçaria, sobe suas escadas em meio às labaredas.

Sendo assim, percebemos que Poe renova o romance de terror e de mistério, acrescentando em suas narrativas fantásticas elementos ligados à mente humana, no caso, à crença dos personagens na antiga profecia. Mas, como se viu, encontramos em suas obras elementos originários da literatura gótica do século XVIII, que contribuem para a obtenção e para a construção do terror em seus contos. Segundo Lovecraft (2003, p. 62), os protagonistas das obras de E. A. Poe descendem dos protagonistas dos romances góticos, provando, mais uma vez, a forte influência de tal literatura nas literaturas fantásticas norte-americanas oriundas da linha do terror:

> "Contudo, indirectamente existe de facto uma espécie de ligação genealógica, uma vez que as suas qualidades de pessimista, ambicioso e anti-social soam demasiado ao típico herói byroniano que, por sua vez, é definitivamente um descendente dos Manfredo, Montoni e Ambrosio do romance gótico."

Além de Poe, outro autor considerado de extrema importância para a literatura fantástica norte-americana, de acordo com o próprio Lovecraft, é Nathaniel Hawthorne.

Nascido em Salém e bisneto de um dos juízes da inquisição, Nathaniel Hawthorne escreveu obras pertencentes à literatura fantástica oriunda da literatura gótica, nas quais o Puritanismo da Nova Inglaterra aparece como um mediador do mal, que é real para o autor e ameaça a todos a qualquer momento: o mal está sempre à espreita, como um inimigo que está prestes a atacar. Em suas obras, o mal é como uma sombra por trás de todo o acontecimento comum da vida cotidiana.

A influência da cidade e da história de Salém em suas obras é visível, a presença de bruxos e de magias ecoa o episódio marcante ocorrido em Salém, a caça às bruxas. No entanto há uma mescla de características: Hawthorne mistura essas figuras que fizeram parte de um passado assustador, com elementos originários da literatura gótica do século XVIII. Em suas obras encontramos retratos que falam, construções antigas, profecias, antigos manuscritos – elementos da literatura gótica.

Como assinala Alan Lloyd-Smith (2004), em *The Scarlet Letter* (1850) Hawthorne utiliza-se do episódio de caça às bruxas como um cenário para sua história, na qual a sociedade puritana é abordada. A obra é sobre três pecadores e as conseqüências de seus pecados. Os personagens e o espaço remetem à literatura gótica: Mistress Hibbins é supostamente uma bruxa, a floresta possui uma escuridão desconhecida. Assim como em Poe, o terror nessa obra é psicológico, ocorrendo a partir da interioridade dos personagens.

Em *Doctor Grimshawe's Secret* (1882), Hawthorne adapta o espaço do castelo gótico, que aparece representado por uma casa, assim como ocorre em *The Marble Faun* (1860), em que o espaço é constituído por uma casa de campo italiana, com fama de ser mal-assombrada.

No entanto é em *The house of the seven Gables* (1851), que o castelo gótico é representado em um ápice da mansão arcaica. Uma casa muito antiga localizada em Salém serve de cenário para o desenrolar da história e uma maldição antiga é desenvolvida. De acordo com Lovecraft, a casa descrita nesse romance apresenta traços da arquitetura gótica, com seus cumes pontiagudos; ainda segundo esse autor, havia, em seu tempo, uma casa em Salém, localizada na rua Turner, que pode ter sido inspiração para o romance, um lugar perfeito para a personificação do mal e que mostra a idade Puritana, cheia de horrores, onde todos podiam ser considerados bruxos e condenados, pois o mal estava sempre à espreita.

A mansão sóbria, afetada pelo tempo, coberta de musgos é cenário para os horrores e para o mal. Na diegése, a terra onde se encontra a mansão pertenceu a

Matthew Maule, a quem o construtor da casa, Pyncheon, condenou à forca por bruxaria. Maule amaldiçoou Pyncheon e este morreu misteriosamente no dia da inauguração da mansão, construída na recém obtida terra. Durante gerações, os murmúrios sobre as maldições e os acontecimentos que envolviam a casa continuaram.

Desta maneira temos dois elementos oriundos da literatura gótica: o castelo, representado pela antiga mansão e a questão da maldição ancestral. Ao mesmo tempo, Hawthorne junta a questão da inquisição, pois Pyncheon condena Maule à forca, fato desencadeador da obtenção da terra e conseqüente construção da mansão.

Vê-se, assim, que, escritor de literatura fantástica originária da gótica, Hawthorne recupera elementos góticos provenientes no século XVIII; no entanto, a história de seu país exerce uma grande influência na utilização desses elementos em suas obras e o autor situa o terror e o mal no ambiente puritano de caça às bruxas, de punição e de morte.

Sem dúvida, a literatura gótica sofreu transformações, mas seus elementos permaneceram e, nos Estados Unidos, foram adaptados de forma a mesclar a história de terror à paisagem própria do país, tão diferente da Inglaterra, seu país de origem.

Ambrose Bierce, nascido em 1842 e desaparecido em 1913 em circunstâncias misteriosas, é outro autor importante para a literatura fantástica da linha do terror, que combinou o macabro com aspectos psicológicos em suas obras.

Em seu livro de 1881 *The middle toe of the right foot* encontramos vários elementos góticos. O texto narra a história de Manton que mata seus filhos e mulher. Depois de anos ele é desafiado a um duelo na casa abandonada onde matou sua família. Todo o desenrolar da trama e a revelação final dão-se no interior da casa: Manton encontra pegadas de pés sem um dedo do meio – característica de sua falecida esposa.

Em *Some haunted houses* verificamos ainda o uso de elementos originários na literatura gótica misturados com elementos da história dos Estados Unidos, como a guerra civil. O conto diz respeito ao desaparecimento misterioso de uma família de sua casa de fazenda; um ano depois dois homens vão investigar o que aconteceu e encontram os corpos na sala. Quando um dos homens vai pegar um dos corpos, um fedor toma conta do local e, subitamente, o indivíduo é trancado em uma câmara escondida. O homem que sobreviveu acorda depois de seis semanas, mas não consegue achar a câmara oculta e a casa vem a ser destruída por um incêndio durante a guerra civil. Mais uma vez encontramos o castelo gótico transformado em casarão, bem como passagens secretas que são também elementos recuperados da literatura gótica. A

história do país, com o advento da guerra civil, influencia a diegese e, ao lado dos elementos góticos, serve para denotar o terror, eliminando de vez qualquer explicação que pudesse ser dada aos fatos dos misteriosos desaparecimentos, como se tivesse apagado os fatos e eliminado todas as provas.

A literatura americana conta ainda com Henry James (1843-1916), como autor de textos fantásticos oriundos da literatura gótica. Em seus personagens, o terror ocorre internamente, como em Poe e Hawthorne. Os fatos fantasmagóricos não ficam explícitos e a ambigüidade (característica da literatura fantástica) permeia suas obras. Elementos góticos como o espaço e a atmosfera sombria também são encontrados, assinalando a reminiscência de tais elementos em suas narrativas.

De acordo com Alan Lloyd-Smith (2004) sua maior obra de terror gótico foi *The turn of the screw* (1898). O conto tem início com um narrador ouvindo o relato de um amigo que lia em um manuscrito sobre a história de uma preceptora que fora a um casarão tomar conta de duas crianças. Retomando de imediato os motivos góticos, James utiliza o manuscrito, motivo muito utilizado em narrativas góticas. O clima da narrativa em si já incita o mistério, pois a preceptora está morta e só suas palavras restam dos acontecimentos. De acordo com o relato, coisas estranhas começam a acontecer no casarão, mas somente a preceptora é testemunha de tais fatos.

O ambiente do casarão e as suspeitas da preceptora sobre fantasmas e aparições no local, confirmam o espaço e os motivos góticos. As angelicais crianças tornam-se demoníacas através de seu olhar, a mansão bonita torna-se a mansão assombrada (representante do castelo gótico) em decorrência das supostas aparições fantasmagóricas. O gótico e a atmosfera de terror, nessa obra de James, são criados internamente, ou seja, é através das impressões da preceptora que o ambiente torna-se sombrio. Dessa maneira, em um ambiente familiar, os acontecimentos sobrenaturais acontecem. James leva para o seio da vida cotidiana a possibilidade do terror, e transforma o mais comum dos espaços, uma casa, ou uma situação familiar, em um local de expressão e manifestação do terror.

2- HOWARD PHILLIPS LOVECRAFT: O RESGATADOR GÓTICO NO SÉCULO XX.

Nascido em Providence, Rhode Island (1890-1937), Lovecraft traz para o século XX elementos góticos em uma nova roupagem. O terror que sua obra explora é o terror do desconhecido, ou seja, em suas obras o mundo em que vivemos só existe para encobrir o mundo abismal, que sempre existiu, e que a qualquer momento pode ser revelado. O passado representa um papel importante em seu universo literário: é por ele que conhecemos os terrores que estão escondidos, seja na história de sua cidade, seja na de sua família ou da própria raça humana.

Por meio da criação de uma nova mitologia, de deuses e bestas diversos, Lovecraft cria um universo no qual o medo é concretizado e tem origem em eras passadas. Para Lovecraft o medo não provém do futuro, seu terror brota daquilo que os antepassados humanos sabiam antes da era atual, e que foi perdido no tempo, permanecendo obscuro. Alguns dos mitos que permeiam o universo lovecraftiano, segundo Maurice Lévy (1988), são:

- Cthulhu, a divindade mais utilizada por Lovecraft, ser antropomórfico, vive no meio do oceano, é uma mistura de polvo com outros animais marinhos e encontra-se preso em uma cidade antiga submersa no pacífico chamada R'lyeh.
- Azathoth, que pode ser considerada a segunda divindade mais utilizada por Lovecraft, habita o coração do supremo caos, "Ultimate caos", e representa uma manifestação do materialismo e mecanicismo da raça humana.
- Nyarlathotep, é o servente de Azathot, e que em algumas obras recebe outros nomes como "Dark God", "The Dweller in Darkness" ou "The Faceless God"
- Yog- Sothot, também chamado "The All-in-one" (Todos em um) é um deus tão poderoso quanto Azathoth. É para esse deus que as preces em Necronomicom são feitas e é para ele que as fórmulas encantatórias são declamadas em *The case of Charles Dexter Ward.*

O universo mitológico de Lovecraft é extenso e o conhecimento de cada deus, que são mais antigos que a raça humana, é invocado por personagens por meio de fórmulas mágicas, muito antigas e secretas, e através delas, os horrores desse passado imemorial chegam ao presente, pois os deuses antigos, conhecidos também como "The Great Old Ones" precisam da adoração dos homens para poderem "retornar à vida".

Segundo Maurice Lévy (1988), o terror para Lovecraft é a desestabilização e destruição de tudo que tem uma integração e que estabiliza a sociedade. É através do colapso do universo que a desestruturação do mundo real acontece, na qual o homem fica totalmente sob o poder do mundo abismal.

Por meio desse terror que evoca outras eras, os primórdios da humanidade, Lovecraft utiliza motivos e temas góticos como ferramentas para a construção de um terror que está enraizado na história dos Estados Unidos e na profundidade dos tempos: *"Most of the time he reduces Gothic motifs to a kind of mechanism; his place in the tradition is not as an innovator or even modifier, but more as a latter-day reinvoker of past horrors."*[39] (Punter, 1996, p. 44).

A ciência moderna foi um dos elementos que contribuíram para a representação do terror nas obras de Lovecraft. O Universo infinito e o conhecimento finito dos homens causam medo perante o desconhecido, e qualquer descoberta científica pode revelar segredos inimagináveis. A insignificância da existência humana perante um universo infinito e desconhecido, o terror da descoberta de que a humanidade não tem um propósito em viver no universo servem como atmosfera e criam um ambiente de desolação, onde os elementos góticos podem ser recuperados e utilizados para representar o terror.

Em suas obras encontramos também a presença de magia negra, tratadas por ele como "ciências ocultas" que servem como representação da ciência moderna, como um meio de descobrir outros universos. Enquanto a ciência moderna se ocupa em desvendar mistérios relacionados a outros planetas, as ciências ocultas descobrem mistérios em outras dimensões, com freqüência relacionadas ao passado da humanidade. O terror está próximo, só basta descobri-lo.

3- AS MANIFESTAÇÕES DO GÓTICO EM *THE CASE OF CHARLES DEXTER WARD*

Escrita em 1927, essa obra de Lovecraft é uma narrativa fantástica que segue a linha do terror originada na literatura gótica, aspecto que viemos enfatizando. Charles Dexter Ward é um jovem que se aprofunda nas "artes negras" e ressuscita segredos

[39] Na maioria das vezes ele reduz os motivos góticos a um tipo de mecanismo; seu lugar na tradição não é como um inovador nem como um modificador, mas mais como um moderno recuperador de horrores do passado.

obscuros de seu antepassado (seu tetravô Joseph Curwen). A descoberta desses segredos levam Ward a um mergulho no passado e à transformação de sua vida, até, ele próprio, tornar-se irreconhecível.

O terror é alcançado pela construção da própria narrativa que confere uma atmosfera de medo e pela utilização de elementos que remetem à literatura gótica. Pelo estudo dos motivos, temas, tempo e espaço dessa obra é possível observar que os motivos góticos perduraram através dos anos e são elementos importantes para a obtenção do terror na obra lovecraftiana.

Podemos dizer que essa literatura se apodera dos exageros, assim como a literatura gótica do século XVIII. Toda a descrição é feita de maneira a tornar intrigante o objeto descrito e há um enorme uso de adjetivos que possuem o papel de intensificadores da sensação de estranheza, como observamos nessa passagem: "*The skin had a morbid chill and dryness, and the cellular structure of the tissue seemed exaggeratedly coarse and loosely knit*"[40] (LOVECRAFT, 2003, p. 232). Ao descrever a pele de Ward, o narrador não assinala somente que a pele tinha uma frieza (*chill*) e uma secura (*dryness*), mas apresenta-a como tendo uma "*morbid chill and dryness*". A palavra "*morbid*" salienta o aspecto da pele de Ward, tornando-a mais estranha e além de tudo mais misteriosa.

No aspecto verbal observa-se o uso de modalizações. Na obra em questão vemos, por exemplo: *"In the first place, the patient seemed oddly older than his twenty-six years would warrant"*[41] (LOVECRAFT, 2003, p. 232, grifo nosso).

Ainda em outra passagem encontramos novamente: *"(…) so that one would have fancied the patient literally transferred to a former age through some obscure sort of auto-hypnosis."*[42] (LOVECRAFT, 2003, p. 234, grifo nosso).

A modalização age de forma a incitar a incerteza dos fatos, ao mesmo tempo em que "sugere" uma nova idéia – o narrador não afirma nem nega. Dessa maneira o autor constrói uma atmosfera característica da literatura fantástica: a dúvida é colocada através não só dos temas pertencentes a essa literatura, mas também através do modo como ela é escrita.

---

[40] A pele era morbidamente fria e a estrutura celular do tecido parecia exageradamente áspera e frouxa. (LOVECRAFT, 1997, p. 6)

[41] Em primeiro lugar, o paciente parecia estranhamente mais velho do que atestavam seus vinte e seis anos. (LOVECRAFT, 1997, p. 5)

[42] [...] de modo que se poderia imaginar que o paciente literalmente se transferira para uma época anterior por alguma obscura espécie de auto-hipnose. (LOVECRAFT, 1997, p. 9)

Sendo o texto um sistema, podemos considerar como parte dos aspectos sintáticos o uso de prolepses. O narrador introduz elementos lingüísticos textuais que servem para adiantar um acontecimento que só irá ser revelado mais adiante na narrativa: *"(…) that he had discovered or rediscovered something whose effect on human thought was likely to be marvellous and profound."*[43] (LOVECRAFT, 2003,p. 236, grifo nosso) Com o uso da palavra *rediscovered*, o narrador adianta a situação de que Ward está na verdade redescobrindo algo que seu antepassado já descobriu, ou que ele mesmo já sabia, fato que nos será apresentado somente no decorrer da narrativa. Essas marcas textuais são a moldura para que o terror aconteça na narrativa e, por meio da ambigüidade, caracteriza o texto como fantástico.

3.1- O TERROR DO PASSADO:

Desde sua origem, o gótico sempre remeteu ao passado, a tempos distantes, como uma maneira de explorar o desconhecido e fugir do tempo presente, usando desse artifício para transgredir as regras sociais e morais. É retornando ao passado misterioso e distante que a literatura gótica encontra seu cenário ideal para as manifestações de terror, assim como se serve de um "universo paralelo", de um tempo duplo: não é mais real, uma vez que já aconteceu e a barreira temporal se coloca entre o presente e o passado, mas também não é irreal, uma vez que esses tempos fazem parte da história da humanidade. Para Lovecraft, em sua obra *O terror sobrenatural na literatura*, o primordial em uma narrativa de terror é a atmosfera, pois esse elemento contribuirá com outros para o derrubamento ou suspensão das leis fixas da natureza contribuindo para o "caos e para os demônios do espaço insondado" (LOVECRAFT, 2003, p. 14).

A volta ao passado é, assim, um traço característico nas obras de H. P. Lovecraft. Desde o início da narrativa em análise, o narrador nos apresenta Charles Dexter Ward como um amante dos tempos passados, que desde a infância tinha predileção por coisas antigas e a quem, com o passar do tempo e o crescer de seu interesse, coisas estranhas começam a ocorrer:

[43] [...] de que descobrira ou redescobrira algo cujo efeito sobre o pensamento humano seria provavelmente maravilhoso e profundo. (LOVECRAFT, 1997, p. 11)

> *Charles Ward was an antiquarian from infancy, no doubt gaining his taste from the venerable town around him, and from the relics of the past which filled every corner of his parents' old mansion in Prospect Street on the crest of the hill. With the years his devotion to ancient things increased; so that history, genealogy, and the study of colonial architecture, furniture, and craftsmanship at length crowded everything else from his sphere of interests.*[44] (LOVECRAFT, 2003, p. 234).

O interesse por tempos antigos faz com que Ward descubra segredos sobre seu antepassado e abra passagens para a irrupção do mundo abismal. Para a literatura gótica do século XVIII, o tempo funcionava como um motivo, no qual a atmosfera sombria tomava conta do universo literário e trazia à tona o lado obscuro do mundo. Lovecraft intensifica esse procedimento, delegando ao tempo o papel de um abismo, no qual estamos prestes a cair.

Segundo Louis Vax em sua obra *"La séduction de l'étrange"* (1965, p. 74), a distância que se estabelece entre nosso tempo e o tempo antigo nos sobrepuja e nos ameaça. Em Lovecraft, através do grande interesse do protagonista pelo passado, as leis naturais são quebradas e é aberta uma passagem para um mundo antigo, cheio de segredos capazes de desestabilizar o mundo presente da diegése.

Ligada ao tempo, a hereditariedade é outro elemento que encontramos nas obras góticas e que são tão utilizadas nas obras do autor do século XX. Na maioria de suas obras, os personagens possuem um grande interesse pelo passado, pela linha genealógica e encontram horrores através da descoberta de sua origem. O terror está escondido em seu passado, e está mais perto do que imaginam, em seu próprio sangue. É a descoberta de seu tetravô, através de uma pesquisa genealógica, que faz com que Ward mergulhe cada vez mais em seus estudos sobre o passado e, as misteriosas pesquisas que fazia, bem como as conseqüentes descobertas o levam a sua suposta loucura.

Dessa forma, Lovecraft transforma seus personagens em possíveis "monstros". Qualquer pessoa pode tornar-se um monstro, já que sua verdadeira história está escondida em seu passado. Assim, o terror é alcançado não pelo medo do futuro, ou pelas descobertas científicas, como em algumas obras tais quais *Frankenstein* de Mary Shelley ou *O médico e o monstro* de Robert Louis Stevenson, mas sim através da linhagem familiar do personagem.

---

[44] Charles Ward amava as coisas antigas desde a infância e indubitavelmente adquirira essa predilição por causa da antiguidade da cidade em que vivia e pelas relíquias do passado que enchiam cada canto da velha mansão dos pais em Prospect Street, no cume da colina. Com o passar dos anos, sua paixão pelas coisas aumentava de forma que a história, genealogia e o estudo da arquitetura, do mobiliário e da arte colonial acabaram por ocupar totalmente sua esfera de interesses. (LOVECRAFT, 1997, p. 8)

> *Then, by insidious degrees, there appeared to develop a curious sequel to one of his genealogical triumphs of the year before; when he had discovered among his maternal ancestors a certain very long – lived man named Joseph Curwen, who had come from Salem in March of 1692, and about whom a whispered series of highly peculiar and disquieting stories clustered.*[45] (LOVECRAFT, 2003, p. 240).

O passado de sua cidade serve como base para o interesse de Ward por coisas antigas. Além de seu fascínio por antiguidades, a história de Providence – cidade de nascimento de Lovecraft e pano de fundo das ações de Ward – é responsável por uma atmosfera convidativa a tudo o que é antigo. Através de descrições de ruas e de edifícios, o narrador heterodiegético cria uma viagem ao passado, construindo um cenário com elementos e motivos utilizados por escritores da literatura gótica.

> *Then came the exquisite First Baptist Church of 1775, luxurious with its matchless Gibbs steeple, and the Georgian roofs and cupolas hovering by. Here and to the southward the neighbourhood became better, flowering at last into a marvelous group of early mansions; but still the little ancient lanes led off down the precipice to the west; spectral in their many-peaked archaism, and dipping to a riot of iridescent decay where the wicked old waterfront recalls its proud India days amidst polyglot vice and squalor, rotting wharves and blear-eyed ship- chandleries(…)*[46] (LOVECRAFT, 2003, p. 239).

A descrição da igreja e sua data de construção remete diretamente à literatura gótica. Sendo originária de 1775 (um ano após a publicação do primeiro romance gótico) essa igreja é a transfiguração do passado remoto, de que é ancestral. Motivos e construções antigas servem como intensificadores da permanência de um passado histórico em Providence, o que levará Charles Dexter Ward à procura de dados sobre seu tetravô.

Para o autor, não há melhor lugar para a irrupção dos terrores abismais que New England. O fato de ter nascido em Providence, Rhode Island, e assim como Charles

[45] Foi então que, numa progressão insidiosa, pareceu desenvolver uma curiosa seqüela de um dos seus triunfos genealógicos do ano anterior, quando descobrira entre seus ancestrais maternos um indivíduo que teve vida muito longa, chamado Joseph Curwen, que para lá se mudara vindo de Salém em março de 1692 e em torno do qual sussurrava-se uma série de boatos extremamente peculiares e inquietantes. (LOVECRAFT, 1997, p. 18)

[46] Vinha então a bela primeira igreja Batista de 1775, faustosa, com seu incomparável campanário de Gibbs, e ao seu redor os telhados georgianos e as cúpulas como que suspensos no ar. Aqui e para o sul o bairro se tornava mais bonito, desabrochando finalmente num maravilhoso grupo de mansões primitivas. Mas as vetustas vielas ainda conduziam ladeira abaixo a oeste, espectrais no arcaísmo de suas inúmeras cúspides, mergulhando numa orgia de decadência iridescente onde o antigo porto de odores repulsivos lembra os gloriosos tempos das Índias Orientais entre sordidez e vícios poliglotas, desembarcadouros podres, velaria indistinta [...] (LOVECRAFT, 1997, p. 16)

Dexter Ward, conhecer e interessar-se pela história de sua cidade e país, faz Lovecraft transformar sua cidade natal em um portal para mundos antigos e misteriosos através de sua história. A descrição de ruas e casas, como visto no trecho acima, ressalta na cidade o seu passado, e coloca o protagonista em contato com dois mundos: o presente da diegése e o passado das ruas e edifícios. Assim, o mal que habita o passado (as inquisições das bruxas, as perseguições religiosas) coabita com a segurança do presente. Dessa forma o terror está afastado pelo tempo, mas também está muito próximo.

É por isso que na obra em análise, não só o espaço gótico é importante para a desestruturação das leis naturais, como também o passado e a história dos Estados Unidos:

> *No other place in the United States could better lend itself to the irruption of the bizarre. By its very nature the fantastic is manifested most efficaciously where a historic profundity is embedded under the surface of everyday life*[47]. (LÉVY, 1988, p. 35).

Segundo Lovecraft, andar pela região de New England era andar através do espaço e do tempo, "*as if penetrating a picture hung on a wall"*[48] (LÉVY, 1988, p. 36). É, portanto, em um lugar familiar e real (obediente às regras das leis naturais) que o mundo abismal surgirá, rompendo a barreira de espaço e tempo : " A arte fantástica deve introduzir terrores imaginários no seio do mundo real" (VAX, 1972, p. 9).

3.2- O TEMOR DA CIÊNCIA

Uma das definições para a literatura gótica, é que esta é uma literatura de desestabilização que inspira os leitores a se questionarem sobre a sociedade e o mundo ao redor deles, assim como reflete as preocupações e medos tanto da época em que foi escrita quanto da época em que é lida. (OAKS, 2000, p. 1) De acordo com Oaks, a literatura gótica norte – americana reflete o lado obscuro da sociedade, de um país que teve sua fundação em uma base de progresso e otimismo.

Assim como os romances de Mary Shelley e Stevenson, os quais transformaram as descobertas científicas em elementos causadores de horror, muitas obras de autores

[47] Nenhum outro lugar nos Estados Unidos poderia melhor se entregar às irrupções do bizarro. Por sua natureza o fantástico é manifestado mais eficazmente onde uma profundidade histórica está embutida sob a superfície da vida diária. (Tradução minha)

[48] Como se penetrando em um quadro pendurado na parede. (Tradução minha)

norte – americanos do século XX refletiram o lado terrível da ciência: "*Many of the dark aspects of society reflected by American Gothic fiction in the twentieth century stem from science and technology."*[49] (OAKS, 2000, p. 1)

Lovecraft participou de uma época conturbada para a comunidade científica, em que vinha a público a Teoria da relatividade de Albert Einstein. Esse fato foi de muita importância para o autor, e revelou-se responsável por um grande impacto em sua vida, como podemos perceber em uma carta escrita para James F. Morton, em 1923:

> *I have no opinions – I believe in nothing…My cynicism and skepticism are increasing, and from an entirely new cause – the Einstein theory… All is chance, accident and ephemeral illusion – a fly may be greater than Arcturus, and Durfee Hill may surpass Mount Everest – assuming them to be removed from the present planet and differently environed in the continuum of space-time. There are no values in all infinity – the least idea that there are is the supreme mockery of all. All the cosmos is a jest, and fit to be treated only as a jest, and one thing is as true as another. I believe everything and nothing – for all is chaos, always has been, and always will be.*[50] (LOVECRAFT, *apud* OAKS, 2000, p. 30)

Pelo conteúdo da carta percebemos que a visão do autor é de decepção com relação à ciência e ao futuro das coisas. Esse tipo de pensamento impera em suas narrativas: o mundo diegético sempre é ameaçado por uma descoberta que mudará o rumo dos personagens, ou então, Lovecraft cria um mundo caótico, que está invisível, até ser descoberto. Os deuses ou entidades criados por ele, são reflexo desse pensamento. Podemos observar na obra *"At the mountains of madness"* o espelho do caos nos *shoggoths,* e em *"The Dreams of the wich house"* a entidade Azathoth ou o "Último caos". Nas obras de Lovecraft, a humanidade está à mercê do universo, e portanto aos males que podem existir, na ignorância dos homens.

No caso de H. P. Lovecraft, a ciência é abordada como algo que pode mudar para sempre o futuro da humanidade, e por esse fato, é melhor deixá-la oculta. As

---

[49] Muitos dos aspectos obscuros da sociedade refletidos pela ficção Gótica Americana no século vinte deriva da ciência e da tecnologia. (Tradução minha)

[50] Eu não tenho opiniões- Não acredito em nada...Meu cinismo e ceticismo estão crescendo, e de uma causa inteiramente nova- a teoria de Einstein...Tudo é casual, acidente e ilusão efêmera - - uma mosca pode ser maior que Arturus, e o Monte Durfee pode ultrapassar o Monte Everest supondo que eles fossem removidos do planeta presente e habitados no contínuo tempo-espaço. Não há valores em todo o infinito – a menor idéia que é a suprema zombaria de tudo. Todo o cosmo é uma piada, e cabe ser tratado como uma piada, e uma coisa é tão verdade quanto a outra. Eu acredito em tudo e nada- tudo é caos, sempre foi e sempre será. (Tradução minha)

preocupações de Lovecraft com relação à ciência e tecnologia é manifestada em sua ficção e tornam-se um fator desestabilizador do mundo diegético, regido pelas leis do mundo real. O futuro incerto da humanidade, por meio do avanço descontrolado da ciência, é um dos fatores que ajudam a criar o terror nas narrativas lovecraftianas. Em seus contos, muitas vezes, o terror é obtido pela busca de conhecimento, um conhecimento antigo, mas que a ciência moderna não domina.

Na obra *"The case of Charles Dexter Ward"*, a busca pelo conhecimento traz conseqüência terríveis a Charles pois quanto mais ele pesquisava sobre seu antepassado e sobre as pesquisas deste, mais ele se transformava. Quando Doutor Willet resolve ter uma conversa com o jovem para saber a causa da mudança de seu comportamento, este reponde que é devido às descobertas importantíssimas que estava fazendo, descobertas tais que mudariam os conceitos da humanidade: *"Not even Einstein, he declared, could more profoundly revolutionise the current conception of things."*[51] (LOVECRAFT, 2003, p. 290). Nessa passagem, o narrador coloca em choque os dois tipos de ciência: a ciência exata, e a ciência sobrenatural, sendo que a segunda, de acordo com Ward, se sobressairia sobre a primeira: *"Lovecraft concerns about science and technology manifest themselves in his fiction."*[52] (OAKS, 2000, p. 31)

A ciência e o sobrenatural continuam em choque. Doutor Willet ouve a opinião de um outro médico, Doutor Lyman sobre o estado de Ward. Lyman diz estar certo que Ward sofre de uma doença chamada *"Dementia praecox"*, mas Willet não acredita que Ward esteja de fato doente, sabe apenas que algo misterioso está ocorrendo com ele. Assim, temos duas versões: a ciência médica, representada pela crença de Lyman em uma doença existente, e o mistério, o sobrenatural, no qual Willet está começando a crer que seja verdadeiro.

O conhecimento que Ward tanto buscava é reconhecido por ele, como sendo terrível, e que deveria ter permanecido escondido, pois é de caráter monstruoso: *"I have brought to light a monstrous abnormality, but I did it for sake of knowledge."*[53] (LOVECRAFT, 2003, p. 313) . Assim como Doutor Jekyll e Doutor Frankenstein,

[51] Nem mesmo Einstein, declarou, poderia revolucionar de maneira mais profunda a atual concepção das coisas. (LOVECRAFT, 1997, p. 91)
[52] As preocupações de Lovecraft sobre ciência e tecnologia se manifestam em sua ficção. (Tradução minha)
[53] Eu trouxe à luz uma anormalidade monstruosa, mas o fiz em nome do conhecimento. (Tradução minha)

Ward descobre, depois de tão intensamente ter se dedicado a suas pesquisas, que as descobertas feitas causarão terrores, não só neles, mas também na humanidade.

Temos como representantes do saber Doutor Willet, um médico, remetendo ao saber científico, e Ward, detentor do saber oculto (sobrenatural). Durante a narrativa, Ward busca o conhecimento sobrenatural e Willet, busca uma resposta aos mistérios observados em Ward. No final da narrativa, Willet rende-se ao saber oculto. Partindo-se da premissa de que a ciência não aceita o sobrenatural mas sim somente as leis naturais conhecidas no mundo real, Willet entrega-se ao saber oculto, delegando assim uma fragilidade à ciência dos homens: *"You cannot deceive me, Joseph Curwen, for I know that your accursed magic is true!"*[54] (LOVECRAFT, 2003, p. 368)

As ciências ocultas em si já representam um motivo fantástico. De acordo com Vax, a ciência destrói o mistério, exceto quando essa ciência possui origem misteriosa, pois dessa maneira torna-se uma mistura de "conhecimento e arte" (1972, p. 25).

O passado está sempre em jogo quando há o estudo das ciências ocultas. Todo o conhecimento de Ward das artes negras provém de outros tempos: "Conhecemos o arrepio especial que provoca tudo quanto é prodigiosamente antigo, por conseguinte fundamental." (VAX, 1972, p.26)

De acordo com Lovecraft, o alquimista é uma figura fantástica e demoníaca. Em várias de suas obras, os alquimistas estão sempre à procura do além, de outros tempos e outros mundos, e depois de findas suas experiências, desaparecem ou se metamorfoseiam: é a junção da sabedoria e da frieza. Seria como o conhecedor dos segredos obscuros que se utiliza deles e se deixa consumir. O mesmo acontece com as duas gerações em "*The case of Charles Dexter Ward*": tanto Joseph Curwen quanto Ward são envolvidos e consumidos pelas experiências ocultas e estudo das artes negras em seu laboratório.

Ao mesmo tempo, o alquimista desempenha o papel do cientista, que através de suas experiências busca soluções para os problemas humanos.

As descobertas científicas na literatura fantástica seguidora da linha do gótico figuram como transgressores de limites. Assim como a ciência responde a questões antes sem solução, também abre portas para descobertas surpreendentes, que colocam em jogo o papel do homem no universo, o que já acontece em *Frankenstein* de Mary

[54] Você não pode me enganar, Joseph Curwen, porque eu sei que sua maldita mágica é verdadeira! (Tradução minha)

Shelley. É como se as leis da natureza fossem desafiadas e o homem rompesse os limites da ordem natural, possibilitando a irrupção do terrível.

Fórmulas encantatórias:

Assim como a desintegração do espaço, através dos casarões que remetem aos castelos góticos e a decomposição do tempo, pelo rompimento da barreira temporal – seja pela presença visível do passado nas ruas das cidades, como em Providence, seja através de sua história ou do antepassado de seus personagens – a desintegração na obra de Lovecraft se dá também por meio da linguagem. Vax afirma que uma linguagem desconhecida decepciona o desejo do homem de compreender, uma vez que não se sabe o significado e conclui: "esta decepção transforma-se em sentimento do mistério". (VAX, 1972, p. 47).

Para evocar "seres de outras eras", as fórmulas das artes negras resumem-se em encantamentos criados pelo autor, de forma a mostrar a desintegração da fala, reproduzindo sons diabólicos.

> *As the mysterious formulas Charles Ward uses in his dangerous experiments, they analogously reveal that the rapports with the Beyond take place through the disintegration, the disarticulation of familiar language.*[55] (LÉVY, 1988, p. 95).

Na obra em questão, para evocar os seres abismais, encontramos a fórmula: "Y' AI 'NG'NGAH YOG-SOTHOTH H'EE –L'BEG F'AI ---- THRODOG UAAAAAH." (LOVECRAFT, 2003, p. 338).

Assim, vemos a desintegração e desestabilização do mundo por intermédio também da desestabilização da linguagem. Consideremos a obra de Lovecraft uma obra multidimensional, na qual a destruição do mundo regido pelas leis naturais acontece por todos os lados e, portanto, seus personagens estão presos a esse mundo que só aparentemente representa segurança.

.

3. 3- ESPAÇO GÓTICO: AS CIDADES, A CASA, O PORÃO.

[55] Como as misteriosas fórmulas que Charles Ward usa em seus perigosos experimentos, de maneira análoga elas revelam que o entendimento do além acontece através da desintegração, da desarticulação da linguagem familiar.

Com a domesticação do gótico, fato que ocorre no meio do século XIX devido à cultura burguesa, os elementos que antes eram considerados passíveis de terror e grandemente utilizados pelas narrativas góticas, tais como as heroínas indefesas, os vilões aristocratas e a paisagem desolada, sofrem uma transformação. O ambiente urbano torna-se importante para a obtenção do terror: "*Domestic, industrial and urban contexts and aberrant individuals provided the loci for mystery and terror."*[56] (BOTTING, 1996, p. 123)

Assim como podemos observar em *The Strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* a cidade assume o papel do espaço assustador e é o ambiente ideal para abrigar os terrores vindouros. Lovecraft, em *The case of Charles Dexter Ward*, utiliza-se do espaço urbano de Providence, assim como de Salém, onde Ward fará parte de suas pesquisas, e também a cidade de Transilvânia, onde o protagonista fica hospedado em um castelo para realizar suas pesquisas. Essas cidades são importantes pois no espaço diegético servem como receptoras e índices de terror, sendo assim uma transmutação da paisagem gótica primária.

PROVIDENCE

Tal qual na literatura gótica, o espaço diegético é importante nas obras de Lovecraft, pois desempenha um papel fundamental na composição da atmosfera de terror característica de suas obras. Em *The case of Charles Dexter Ward*, a cidade de Providence é não só um receptáculo dos terrores cometidos por Curwen e depois Ward, mas um reflexo do passado que se impõe no presente diegético.

Em um primeiro momento, a cidade é para Ward um lugar inofensivo, que traz lembranças do passado (de um passado não vivido por ele), que o atrai.

Em sua infância a cidade representa uma forte lembrança:

> *The nurse used to stop and sit on the benches of Prospect Terrace to chat with policemen , and one of the child's first memories was of the great westward sea of hazy roofs and domes and steeples and far hills which he saw one winter afternoon from that great railed embankment, all violet and mystic against a fevered apocalyptic sunset of reds and golds and purples and curious greens. The vast marble dome of the State House stood out in massive silhouette, its crowning statue haloed fantastically*

[56] Contextos domésticos, industriais e urbanos e indivíduos anormais forneceram os lugares para o mistério e terror. (Tradução minha).

> *by a break in one of the tinted stratus clouds that barred the flaming sky.*[57] (LOVECRAFT, 2003, p. 238)

O narrador heterodiegético descreve a lembrança de Ward quando criança, de uma cidade mística, com um por de sol apocalíptico, assim como descreve os telhados antigos das casas, através da sinestesia, que cortavam o "céu flamejante", aproximando o céu do ardor do fogo. Dessa forma, desde criança, a cidade representa o passado para Ward e o espaço torna-se responsável por seu interesse em estudar antiguidades, o que o levou à sua futura desgraça.

Assim, Providence representa a cidade perdida no tempo. Mesmo ainda não significando uma ameaça a Ward, já tem uma forte ligação com o tempo passado. Mergulhar na história é também mergulhar no tempo, fazendo assim com que toda a transformação pela qual passará Ward seja uma transformação relacionada a uma fusão do binômio espaço – tempo.

O espaço também faz parte, no princípio da narrativa, de uma prolepse , ou seja, nos adianta terrores futuros:

> *Here ran innumerable little lanes with leaning, huddled houses of immense antiquity; and, fascinated though he was, it was long before he dared to thread their archaic verticality for fear they would turn out to be a dream or a gateway to unknown terrors.*[58] (LOVECRAFT, 2003, p. 239)

A colocação "*gateway to unknown terrors*", nos adianta o que o espaço e a cidade Providence iriam se tornar para Ward.

De acordo com Maurice Lèvy (1988, p. 41):

> *Geographic space is substituted by a malefic space. The landscape, the cities, the dwellings of New England lose their pleasant,*

[57] A babá costumava parar e sentar-se nos bancos de Prospect Terrace para conversar com os guardas; e uma das primeiras lembranças da criança era o imenso mar de nebulosos telhados, cúpulas, campanários e colinas distantes a ocidente, que vira numa tarde de inverno daquele grande terraço com balaustrada, violeta e místico contra um pôr-de-sol apocalíptico, de febris tons vermelhos, ouro, púrpura e curiosos verdes. A imensa cúpula de mármore da Assembléia destacava-se com sua maciça silhueta, a estátua do topo aureolada fantasticamente por um rasgo na camada de nuvens matizadas que barravam o céu chamejante. (LOVECRAFT, 1997, p. 14)

[58] Aqui estendiam-se inúmeras vielas com casas amontoadas, apoiadas umas às outras, antiquíssimas; embora fascinado, demorou muito até ousar palmilhar sua arcaica verticalidade, temeroso de que não passassem de um sonho ou o introduzissem a terrores desconhecidos. (LOVECRAFT, 1997, p. 15)

picturesque, images, degraded *diurnal aspect, to become lunatic sites, nocturnal images of a demented dream.*[59]

Nesse contexto cabe salientar as diferenças e o jogo entre espaço e ambientação que Lovecraft cria em sua obra. Todos os elementos da cidade descritos pelo narrador, como as *huddled houses of immense antiquity*, o grande *sea of hazy roofs and domes and steeples and far hills*, na verdade fazem parte de um sistema complexo de significações que constituem a ambientação:

> Por ambientação entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado *ambiente*. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa. (LINS *apud* DIMAS, 1987, p. 20)

No espaço encontramos dados da realidade diegética, ou seja, o palpável. No caso de Providence as descrições feitas sobre a arquitetura antiga são verdadeiras e seriam assim observadas e descritas por qualquer pessoa. No entanto, a sensação que estas causam no protagonista, faz com que o espaço não apenas represente o real no universo diegético, mas que busque no mundo do personagem uma significação. Para Ward, as construções antigas remetem a tempos imemoriais e ameaçadores, características sentidas apenas por ele e não necessariamente compartilhadas por outros personagens da narrativa. Para ele, o passado, representado pelo espaço através dos edifícios antigos, tem um poder simbólico de trazer horrores ao presente. Dessa forma, como aponta Antônio Dimas (1987, p. 20) em sua obra "Espaço e Romance", o espaço "contém dados da realidade que, numa instância posterior, podem alcançar uma dimensão simbólica."

A dimensão simbólica do espaço, para Ward, é alcançada conforme seus estudos e descobertas são realizados. O espaço do cemitério, um elemento vindo da literatura gótica, para o protagonista não denotava nada fora da normalidade diegética: *"Graveyards held for him no particular attraction beyond their quaintness and historic*

[59] O espaço geográfico é substituído pelo espaço maléfico. A paisagem, as cidades, as habitações de Nova Inglaterra perdem seu aspecto agradável, pitoresco, e diurno, para se tornarem lugares anormais, imagens noturnas, imagens degradadas de um sonho demente. (Tradução minha)

value, and of anything like violence or savage instinct he was utterly devoid."[60](LOVECRAFT, 2003, p. 241)

No entanto, quando já estava entorpecido por suas pesquisas, usa o espaço do cemitério para procurar o túmulo de seu antepassado, e depois surgem as violações em túmulos que passam a constituir um mistério para os moradores da cidade. Nesse momento, o espaço do cemitério torna-se um fator indispensável para a volta do terror ao tempo presente.

O espaço da cidade está, então, atrelado ao simbolismo de horror e de passado sombrio. Sempre que o narrador apresenta a cidade, o espaço é abordado como um elemento inseparável de sua descrição, como podemos perceber nessa passagem, na qual o Doutor Willet tenta descobrir os mistérios de Ward: "*What horrors and mysteries, what contradictions and contraventions of nature, had come back after a century and a half to harass Old Providence with her clustered spires and domes?*[61]*"*(LOVECRAFT, 2003, p. 328). Providence é descrita de maneira a ser "*old*" (velha) e suas características físicas que remetem ao passado são também necessárias para descrevê-la: "*clustered spires and domes*".

SALÉM

Não somente o espaço de Providence é importante para contribuir com a atmosfera gótica da narrativa. Em suas investigações e pesquisas, Ward se ausenta de Providence, porém o espaço das cidades e lugares que ele visita continua desempenhando o mesmo papel que sua cidade desempenha.

Em 1919, Ward decide ir à Salém, onde descobrira que seu tetravô havia morado durante um tempo. Curwen fugira de Salém para Providence, bem no início da caça às bruxas, pois temia ser acusado de bruxaria devido a seus hábitos misteriosos.

Há uma ligação entre a cidade de Salém e seu passado histórico: o advento da inquisição. Tal episódio desempenha papel de destaque em algumas obras norte – americanas oriundas da literatura gótica, e chega a ser considerado por alguns críticos o fato que mais estimulou a imaginação americana: "*Few events have captured the*

[60] Os cemitérios não tinham para ele nenhuma atração particular além de seu exotismo e seu valor histórico, e ele estava totalmente isento de tudo que se assemelhasse a violência ou instintos selvagens. (LOVECRAFT, 1997, p. 18)

[61] Que horrores e mistérios, que contradições e contravenções da natureza voltavam após um século e meio para atormentar a velha Providence com seus inúmeros campanários e cúpulas? (LOVECRAFT, 1997, p. 146)

imaginations of Americans as powerfully as the Salem Village witchcraft trials of 1692."[62] (ELLIOTT, 1994, P. 171)

O evento da histeria e da caça às bruxas, de acordo com Frances Hill, em seu texto *"Salem as Witch City"* (2004, p. 283), começou quando duas garotas, parentes do Pastor da vila Samuel Parris, tiveram ataques repentinos e após algumas semanas foram diagnosticadas por um médico como possuídas. As garotas acusaram três pessoas aparentemente inocentes que foram interrogadas e presas, acusadas de as terem "enfeitiçado". Por causa de interesses políticos, uma facção política, que tinha Parris como figura central, deu os nomes de seus inimigos para que as jovens o acusassem. Tal facção tinha como alvo George Burroughs. O episódio teve como conseqüência vinte pessoas executadas e mais de cento e cinqüenta presas. Somente após muitos anos os nomes dos inocentes foram declarados e nenhuma retratação foi feita; apenas um juiz declarou que algum erro foi cometido. Por uma falta de esclarecimentos, até hoje há pessoas que acreditam que algumas das pessoas que foram enforcadas devem ter praticado a bruxaria (HILL, 2004, 284) , o que contribui para a formação da lenda das bruxas de Salém.

Nathaniel Hawthorne, como já mencionado anteriormente, foi um dos autores que utilizou o espaço da cidade de Salém para compor suas histórias, e de acordo com Nancy Lusignan Schultz : *"Nearly two centuries, we imagine a place called Salem in all the complexity that Hawthorne bestowed upon it."*[63](2004, p. 163). Segundo a autora, devido a obras como *"Alice Doane's Appeal"*, *"Main street"*, *"Young Goodman Brown"* and *"The House of the Seven Gables"* que salientavam os poderes sobrenaturais dos moradores de Salém, a cultura popular continuou a ver essa cidade da maneira como Hawthorne a descreveu: misteriosa e inseparável de seu passado relacionado à inquisição: *"Hawthorne helped to create the aura of mystery that to this day helps shape Salem's status as a popular icon."*[64] (SCHULTZ, 2004, p. 165)

Assim como Hawthorne molda a cidade de Salém tendo como base o episódio das bruxas, Lovecraft se apropria dessa atmosfera e usa o espaço da cidade para compor

[62] Poucos eventos capturaram as imaginações dos Americanos tão poderosamente como o julgamento de bruxaria da Vila de Salém de 1692. (Tradução minha)
[63] Em quase dois séculos, nós imaginamos um lugar chamado Salém em toda a complexidade que Hawthorne concedeu a ela.(Tradução minha)
[64] Hawthorne ajudou a criar a aura de mistério que até os dias de hoje ajuda a moldar o status de Salém como um ícone popular. (Tradução minha)

uma ambientação de horror. Para ele Salém devolve ao presente o terror da inquisição, é uma ameaça adormecida, somente esperando que sua história seja desenterrada.

Em uma prolepse, Curwen é apresentado na história como o ancestral de Ward que se mudara de Salém para Providence no ano de 1692. O fato de o narrador mencionar a cidade de Salém e o ano de mudança de Joseph Curwen remetem diretamente ao episódio de caça às bruxas.

De acordo com Eric S. Rabkin, a literatura fantástica define-se como quando há uma espécie de espanto no momento em que as regras da realidade diegética (quando esta representa um simulacro do mundo real), sofrem uma inversão. (RABKIN *apud* PAES, 1985, p. 184) . De acordo com José Paulo Paes (1985, p. 185)

> É no mundo da realidade e da normalidade que vai ocorrer de repente um fato inteiramente oposto às leis do real e às convenções do normal. Esse fato absurdo, que põe o mundo de cabeça para baixo, numa "súbita inversão de 180 graus", é o fantástico, fonte de espanto, quando não de horror.

Sendo assim, Lovecraft se utiliza de dados reais, como a data precisa do ano do advento da Inquisição em Salém, para aproximar o universo diegético do mundo real. Aproveitando-se ainda das crenças que perduraram durante anos sobre os acontecimentos nessa cidade, Lovecraft encontra o espaço ideal para relacionar o personagem Curwen. Entre ele e a cidade de Salém há um jogo de lenda e realidade, e até mesmo de personificação espacial: Curwen representa Salém e seus mistérios. De acordo com Maurice Lévy (1988, p. 42) em geral os personagens de Lovecaft "*are in their way an integral part of the landscape (…)*"[65]

Curwen personifica a cidade de Salém mesmo depois de ter se mudado para Providence. Já vivendo lá, ainda mantinha contato com pessoas que estavam em Salém, e esse contato é descrito pelo narrador como algo misterioso, passível de um perigo indeterminado. Cartas recebidas de Jedediah Orne de Salém, amigo de Curwen, amedontram a população: "*(...) There was found a letter from one Jedediah Orne of Salem which made the co-operating citizens think deeply.*"[66] (LOVECRAFT, 2003, p. 265)

[65] (...) são na maneira deles uma parte integrante da paisagem. (Tradução minha)
[66] (...) Foi encontrada uma carta de um tal Jedediah Orne, de Salém, que deixou os cooperativos cidadãos profundamente preocupados. (LOVECRAFT, 1997, p. 53)

Além da história de Salém, em relação à inquisição e o que isso representou para a história dos Estados Unidos, o narrador descreve a cidade também deixando em evidência sua antiguidade: "(...*) in the glamorous old town of crumbling Puritan gables and clustered gambrel roofs(...)"*[67] (LOVECRAFT, 2003, p. 277). Da mesma forma que Providence, Salém é descrita como "*old town"*. Nas obras de Lovecraft, as cidades trazem intrinsecamente com o espaço, a idade, que remete ao passado. Esse fato liga diretamente as obras de Lovecraft às obras da literatura gótica do século XVIII. Em tais obras, o passado desempenha um papel de destaque muitas vezes representado pelos castelos ou conventos em ruínas. De acordo com Varma (1987, p. 17) *"Antiquity inspires us with veneration, almost with a religious awe, and the Gothic mind loves to brood the hallowed glory of the past."*[68] Seguindo a linha do terror gótico, Lovecraft transmuta a sensação de tempos passados às cidades, salientando sua antiguidade e seu passado histórico assombroso.

TRANSILVÂNIA

Assim como Bram Stoker faz de Transilvânia o espaço gótico para sua narrativa, Lovecraft recupera essa região e a transforma em um espaço com características góticas.

Desde a obra de Stoker, Transilvânia é descrita como um lugar assustador e cheio de lendas. De acordo com Elizabeth Miller (2006, p. 13), a escolha de Bram Stoker pela Transilvânia como espaço do terror não foi por acaso. Segundo a autora é possível considerar que ele tenha feito essa opção devido a um artigo chamado "*Transylvanian Superstitions"*[69] escrito por Emily Gerard, a esposa escocesa de um oficial da cavalaria Húngara que estava na Transilvânia. Além da remissão de Emily à Transilvânia como a terra da superstição, o significado verdadeiro da cidade é, segundo Miller, "*The land beyond the Forest"* (A terra além da floresta). Ainda de acordo com

[67] (...) na fascinante e antiga cidade de frontões Puritanos em ruínas e aglomeração de telhados com mansardas, comprimindo-se uns ao lado dos outros (...) (LOVECRAFT, 1997, p. 72)
[68] Antiguidade nos inspira veneração, quase com um temor religioso, e a mentalidade gótica adora remoer a consagrada glória do passado. (Tradução minha)
[69] "Superstições da Transilvânia". (tradução minha)

Miller, "(...) *its geographical remoteness made it an appropriate lair for a vampire."*[70] (2006, p. 14).

É nessa mesma Transilvânia, cheia de lendas e remota, que Ward retira-se com o objetivo de continuar suas pesquisas. Lá, entre montanhas, visita o barão Ferenczy, e se hospeda em sua propriedade. A atmosfera de mistério é alcançada não somente pelo fato de os acontecimentos se passarem na Transilvânia. Os outros espaços são fundamentais para denotar a atmosfera sombria na qual Ward mergulha em busca de conhecimento. A descrição do local da moradia do barão remete ao espaço gótico: Ferenczy mora em um castelo e o caminho para se chegar a ele é tortuoso, com a típica paisagem gótica:

> *"(...) the situation of Baron Ferenczy's castle did not favor visits. It was on a crag in the dark wooded mountains, and the region was so shunned by the country folk that normal people could not help feeling ill at ease."* [71] (LOVECRAFT, 2003, p. 294)

Tanto na obra de Stoker quanto na de Lovecraft, o caminho para o castelo caracteriza-se como uma prolepse, pois adianta os mistérios que encontrarão em seu destino, sugere um lugar inóspito; o narrador apresenta essa idéia através da descrição espacial. Este se encontra *"on a crag"* (em um penhasco) em *"dark wooded mountains"* (sombrias montanhas na floresta). Tal cenário remete ao gótico: por meio de palavras como *"dark" e "crag"*. Como observamos na obra de Stoker, o castelo de Drácula encontra-se num lugar com paisagens semelhantes a essas da obra de Lovecraft: "[...] e uma perspectiva infinita de rochas serrilhadas e penhascos pontiagudos [...]" (SHELLEY; STOKER; STEVENSON, 2004, p. 235). Assim, fica claro que o espaço descrito pelo narrador, na obra de H. P. Lovecraft, cria uma ambientação fazendo com que os habitantes da região não se sintam à vontade passando por aquele lugar, devido ao terror que emana de sua paisagem sombria.

Dessa forma, as cidades em *"The case of Charles Dexter Ward"* representam o espaço gótico que outrora fora representado por florestas desoladas em países e tempos remotos. Na obra de Lovecraft servem como abrigo ao terror e de acordo com Lévy (1988, p. 16):

> *"It was precisely Lovecraft's merit to discover, beyond the historical data of his own country, the structure of the great myths that have nourished the*

[70] (...) o seu isolamento geográfico faz dela uma toca apropriada para um vampiro. (Tradução minha)
[71] (...) a localização do castelo do Barão Ferenczy não favorecia visitas. Ficava num penhasco nas sombrias montanhas cobertas de florestas e a região era tão evitada pelos habitantes dos campos que as pessoas normais não se sentiriam à vontade. (LOVECRAFT, 1997, p. 97)

humanity. […] The strange, the disquieting, the abnormal emerge from this surfacing of the primordial into the comtemporary."[72]

A FAZENDA

Motivo primordial da literatura gótica do século XVIII, e que deu nome à obra de Walpole, o castelo, nas obra de Lovecraft, adquiriu também outras representações. Sua obra de 1917, *"The tomb"* apresenta em seu espaço dois receptáculos para o terror: a tumba e o castelo do século XVIII que o protagonista pensa ocupar durante suas alucinações. Em outra obra, de 1921, *"The picture in the house"* , o horror acontece numa casa solitária em um ambiente remoto da Nova Inglaterra onde supostamente um indivíduo prolonga sua existência através do canibalismo. Em *"The Outsider"* o terror se dá em um castelo obscuro, onde o personagem passou sua existência e tenta alcançar a linda mansão, mas quando isso acontece, percebe que ele mesmo, fora do castelo obscuro, era o monstro. Ainda em *"The Shunned House"* (1924) o narrador e seu tio nutrem uma curiosidade por uma misteriosa mansão em Rhode Island devido às misteriosas mortes de seus ocupantes no decorrer de dois séculos e decidem investigar a mansão. Assim como as paisagens obscuras e países remotos dos romances góticos do século XVIII são substituídos por cidades que se apoderam dessas características, os castelos de Lovecraft são também figurados por mansões e casas que, inseridas na Nova Inglaterra, são abrigos para os acontecimentos sobrenaturais: *"In later fiction, the castle gradually gave way to the old house: as both building and family line, it became the site where fears and anxieties returned in the present"*.[73] (BOTTING, 1996, p. 3)

Em *"The case of Charles Dexter Ward"* a casa da fazenda de Curwen, e futuramente de Ward, desempenha esse papel pois possui vários elementos necessários para a obtenção de um clima de mistério. Na obra em questão o castelo gótico é representado por essa enorme casa, pertencente a Joseph Curwen (tetravô de Ward), local onde Curwen morava e se desconfiava de que fazia experiências misteriosas, pois ouviam-se vozes medonhas que pareciam vir dali. É para esse casarão que Ward se muda, séculos depois, para continuar seus estudos e pesquisas sobre Curwen; e é nesse

[72] Foi certamente o mérito de Lovecraft descobrir, através dos dados históricos de seu próprio país, a estrutura dos grandes mitos que nutriram a humanidade. [...] O estranho, o perturbador, o anormal emerge dessa aparição do primordial no contemporâneo. (Tradução minha)

[73] Na ficção posterior, o castelo gradualmente deu lugar à casa antiga: como construção e linhagem familiar, ela tornou-se o lugar onde temores e ansiedade retornavam ao presente. (Tradução minha)

mesmo local que Ward mergulha profundamente num mundo passado, entra em contato com os misteriosos experimentos de seu tetravô e continua suas pesquisas, já que Curwen era um estudioso das ciências ocultas e havia suspeitas de terem sido feitas várias invocações, ou feitiços, no casarão. Este local esconde as descobertas terríveis de Curwen e é dentro dele que Willet descobre as criaturas e põe fim aos segredos de Ward. Segundo Joshi (2002, p. 273), *"[…] in terms of setting – the bungalow where the seventeenth-century wizard Joseph Curwen conducts his nameless experiments – we are not very far from the Gothic castle tradition."*[74]

A descrição física da casa é de uma construção grandiosa e antiga, construída em meados do século XVII e situada num lugar remoto. No começo da narrativa, quando a propriedade era de Curwen, em meados de 1764, o narrador deixa implícita a idéia de que o casarão possuía também passagens secretas, fato que se confirma mais adiante na diegese.

> *The house was an old peaked relic of the middle seventeenth century with enormous stack chimney and diamond – paned lattice windows, the laboratory being in a lean-to toward the north, where the roof came nearly to the ground. This building stood clear of any other; yet, judging by the different voices heard at odd times within, it must have been accessible through secret passages beneath.*[75] (LOVECRAFT, 2003, p. 257)

Atrás da propriedade havia um rio numa ribanceira, onde o morro despencava abruptamente. O mesmo cenário pode ser observado no castelo do Conde Drácula, de Stoker, e no castelo que o narrador da obra de Lovecraft descreve na Transilvânia: ambos localizam-se perto de penhascos, coincidindo também com as obras góticas. O castelo, assim como sua localização, são de suma importância, pois é a imagem de poder, isolamento, escuridão , impenetrabilidade e de uma solidão desafiadora. (VARMA, 1987, p. 18).

Após a suposta morte de Curwen, o casarão da fazenda foi abandonado e evitado por todos, devido ao incidente do desaparecimento e suspeitas de bruxaria de seu antigo dono. De acordo com o narrador, a fazenda deteriorou-se com muita rapidez: "*seemed to decay with unnaccountable rapidity."* (LOVECRAFT, 2003, p. 276).

---

[74] [...] em termos de cenário – o bangalô onde o feiticeiro do século dezessete Joseph Curwen conduz seus experimentos inomináveis – nós não estamos muito longe da tradição do castelo gótico.

[75] A casa era uma antiga ruína dos meados do século XVII, com o teto pontudo, uma enorme chaminé e janelas de rótula, sendo que o laboratório se localizava numa ala acrescentada na face norte, cujo telhado chegava quase até o chão. Era um edifício isolado, no entanto, a julgar pelas diferentes vozes ouvidas nas horas mais estranhas em seu interior, e deveria ser acessível por meio de passagens subterrâneas secretas. (LOVECRAFT, 1997, p. 42)

O castelo, dentre suas significações simbólicas na literatura gótica, pode representar seu residente. Assim como Curwen foi supostamente derrotado, após seu desaparecimento, o casarão começa a envelhecer mais rápido que o normal, como se fosse a personificação de Curwen. Dessa forma, apenas oito anos depois do desaparecimento de Curwen o castelo já se encontrava em ruínas: *"By 1780 only the Stone and brickwork were standing, and by 1800 even these had fallen to shapeless heaps."* (LOVECRAFT, 2003, p. 276).[76]

No ano de 1918 Ward descobre seu parentesco com Curwen e tenta, então, encontrar a casa da fazenda, onde seu tetravô realizava suas experiências. A busca de Ward pelas pesquisas de Curwen não se limita apenas a encontrar manuscritos e documentos que provassem sua existência e consequentemente seus trabalhos. Ward precisava encontrar o local onde essas pesquisas eram feitas, mesmo que já tivessem se passado um século e meio. Neste ponto, observamos que não é possível desconectar Curwen de sua antiga moradia. Depende do renascimento do espaço onde as experiências aconteciam para o renascimento das pesquisas e da vida de Curwen. O horror precisa do espaço materializado para poder ocorrer: "*The homes, the cities, the cellars, the Cosmos are perhaps less a setting where horror is actualized than where horror is made tangible and localized."* (LÉVY, 1988, p. 50)[77]

Após vários incidentes na casa em que morava com seus pais, onde não podia realizar seus estudos e recentes descobertas sobre seu passado sem ser perturbado, Ward muda-se para uma fazenda em Pawtuxet. Inicialmente, o narrador não deixa claro que essa fazenda era no mesmo local que a antiga fazenda de Joseph Curwen, o que é revelado posteriormente na narrativa. No entanto, essa mudança de Ward torna-se um elemento modalizador fazendo com que retornasse ao espaço inicial das experiências de Curwen.

Quando Ward já está recluso na casa da fazenda e seu comportamento demonstra modificações, Doutor Willet se dirige para lá. O caminho que este faz torna-se importante, assim como o caminho que leva até o castelo de Drácula, de Stoker, pois adianta o sinistro cenário e os acontecimentos futuros.

---

[76] Por volta de 1780, só permaneciam de pé as paredes de pedra e tijolos e em 1800 estas também haviam se transformado em ruínas disformes. (LOVECRAFT, 1997, p. 69)

[77] As casas, as cidades, os porões, o Cosmos, são possivelmente menos um ambiente onde o horror é realizado do que onde o horror é transformado em tangível e é localizado. (Tradução minha)

O narrador coloca que Willet viaja pensando em Curwen e no grupo de pessoas que havia passado pelo mesmo caminho para destruí-lo, há cento e cinqüenta anos atrás. Dessa forma o passado é evocado, é como se o próprio Willet estivesse incumbido dessa função, apenas pelo fato de fazer o mesmo trajeto espacial que outrora fora efetuado por outros homens.

No porão do casarão da fazenda encontra-se maior proximidade com o terror lovecraftiano. Se é no fundo da história dos personagens (em seus antepassados) que Lovecraft deposita os horrores secretos, é no fundo da terra, e da casa, que o autor abriga o "outro mundo". É como se quanto mais fundo entrarmos na casa, mais estaremos regressando ao passado obscuro do ser humano; e é no porão que os horrores estão ocultos, como criaturas indescritíveis e aterrorizantes.

O espaço do porão é extremamente grande, lembrando um castelo isolado, porém subterrâneo, com teto muito alto de quase 4 metros de altura. Willet, o médico que pesquisava os motivos da "doença" de Ward, descia as escadas do porão e ouvia gritos aterrorizantes, sobrenaturais. À medida que Willet descia as escadas, era como se estivesse entrando em um outro mundo, no mundo abismal:

> *"[...] after which he produced en electric torch, covered his nostrils with a band of sterile gauze, and descended once more to peer into the new – found depths. The foul air had now slightly abated, and Willet was able to send a beam of light down the Stygian hole."* [78] (LOVECRAFT , 2003, p. 335)

O porão revela-se muito profundo: Willet consegue contar somente trinta degraus, depois pára de contar pois ouve um som aterrorizante. O crítico Maurice Lévy afirma que nas obras de Lovecraft, o domínio do além, do sobrenatural, está quase sempre situado nas profundezas: (LÉVY, 1988, P. 63) a casa, ou casarão, abriga os terrores, mas na profundidade da casa é que eles encontram sua morada. O irracional é associado ao subsolo:

> *The house is, par excellence, the place where everything that escapes from conscious control is performed. In the Lovecraftian topography it represents the privileged place where the reassuring images of the surface are most easily and most totally transformed into dream. In contrast with the*

[78] [...] depois, pegou uma lanterna a pilha, cobriu o nariz com uma bandagem de gaze esterilizada e desceu mais uma vez para espiar as profundezas recém-descobertas. O ar empestado diminuíra ligeiramente e Willet pôde vasculhar com sua lanterna o abismo infernal. (LOVECRAFT, 1997, p. 157)

attic, which is the place of sublimation, the cellar is the place of horror[79]. (LÉVY, 1988, P. 64)

É do porão que saem as criaturas sobrenaturais e no caso de "*The case of Charles Dexter Ward"* é nesse porão que estão escondidas as criaturas ressuscitadas com as experiências de Curwen e Ward. Temos no subsolo, o encontro do binômio espaço-tempo. Assim como os horrores estão escondidos no passado profundo da vida dos personagens, é também na profundidade da terra que se ocultam. O porão representa o tempo aprisionado, pois encontram-se dentro dele seres antigos, sem que se possa saber a data do início de suas existências.

Já dentro do porão, as peças avistadas por doutor Willet mostram-se muito antigas: é a volta ao passado, através do porão.

> *The hall which he stood was perhaps fourteen feet high to the middle of the vaulting and ten or twelve feet broad. Its pavement was of large chipped flagstones, and its walls and roof were of dressed masonry. Its length he could not imagine, for it stretched ahead indefinitely into the blackness. Of the archways, some had doors of the old six paneled colonial type, whilst others had none.*[80] (LOVECRAFT, 2003, p. 336)

Apesar de o porão trazer o passado ao presente, devido à sua extrema antiguidade, ele apresenta uma pequena parte de modernidade inserida nessa ambientação de passado. A presença de Ward, que redescobriu o porão de Curwen deixou nesse espaço sua marca:

> *Finally there came a room of obvious modernity, or at least of recent occupancy. There were oil meters, bookshelves and tables, chairs an cabinets, and a desk piled high with papers of varying antiquity and contemporaneousness.*[81] (LOVECRAFT, 2003, p. 336)

---

[79] A casa é por excelência, o lugar onde tudo o que escapa do controle da consciência é realizado. Na topografia Lovecraftiana ela representa o privilegiado lugar onde as reconfortantes imagens da superfície são mais facilmente e mais totalmente transformadas em sonho (fantasia). Em contraste com o sótão, que é o lugar de sublimação, o porão é o lugar do horror. (Tradução minha)

[80] O saguão no qual ele se encontrava talvez tivesse mais de quatro metros de altura no centro da abóboda e mais de três metros de largura. Seu assoalho era formado de largas lajes entrecortadas e suas paredes e teto eram de tijolos lisos. Não poderia imaginar seu comprimento, pois estendia-se adiante indefinidamente na escuridão. Alguns dos arcos tinham portas do antigo tipo colonial de seis painéis, enquanto outros não. (LOVECRAFT, 1997, p. 158)

[81] Finalmente apareceu um quarto obviamente moderno, ou pelo menos de ocupação recente. Havia fogareiros, prateleiras e mesas, cadeiras e gabinetes, e uma escrivaninha com enormes pilhas de papéis de variados graus de antiguidade e contemporâneos. (LOVECRAFT, 1997, p. 159)

O jogo entre presente e passado fica claro através dos elementos espaciais, o que demonstra que o passado foi revisitado e emerge no presente da diegese.

Além de o porão representar uma parte do castelo gótico, por sua grandeza e obscuridade, em seu interior encontra-se o labirinto. Quando o médico chega ao fundo do porão, percebe que existem várias passagens, com vários corredores. Com quase nenhuma luz, Willet fica sem saber que caminho tomar, rastejando-se pelo chão, com medo de cair em um enorme buraco que havia perto de onde estava.

Segundo Botting, na literatura do século XVIII o motivo do labirinto era associado com sentimentos como o medo, confusão, e por meio do horror e da escuridão, representava a separação e a transgressão de todas as regras sociais "*it came to be associated with fear, confusion and alienation: it was a site of darkness, horror and desire.*"[82] (BOTTING, 1996, p. 81)

Em *The case of Charles Dexter Ward*, o labirinto serve como intensificador do sentimento de confusão e estranhamento do personagem. Ele está perdido, em um lugar ameaçador, que remete a outras eras, e o labirinto contribui para aumentar seu medo de não conseguir retornar ao mundo seguro, fora do porão do casarão de Curwen. Assim, o motivo do labirinto representa a fuga e o distanciamento do mundo familiar e, ao lado do espaço do porão, representa a ameaça do mundo abismal, a passagem para um mundo oculto, que ameaça as leis naturais e contribuem como motivos fantásticos originados na literatura gótica.

[82] Ele passou a ser associado com o medo, confusão e alienação: era um lugar de escuridão, horror e desejo.

3.4- NARRADOR: O CONSTRUTOR DA ATMOSFERA GÓTICA

A obtenção da atmosfera diegética de horror se dá pela recuperação de elementos góticos que são inseridos numa atmosfera abismal, noturna. Para Lovecraft, assim como para a literatura fantástica pautada na linha do terror, a importância do espaço e da atmosfera abismal é enorme, pois é esse conjunto de motivos, temas e espaço recuperados da literatura gótica que confere às obras de Lovecraft suas características próprias.

Na diegese, o narrador desempenha um papel fundamental, pois é através dele que toda a atmosfera de terror e de mistério é criada. Muito se discutiu sobre o papel do narrador na literatura fantástica: para Tzvetan Todorov, um dos teóricos que abordou essa questão, o melhor narrador da literatura fantástica é o homodiegético, pois o leitor fica à mercê dos fatos filtrados pelo ponto de vista do narrador, e nunca sabe se o que ele está contando é realmente fiel aos acontecimentos verdadeiros, e daí provém a dúvida, a hesitação.

No entanto, na obra em questão, o narrador é heterodiegético (REIS e LOPES, 1985, P. 262), e mesmo assim, a narrativa mantém as características do fantástico, utilizando-se dos motivos, temas e espaço góticos e marcas no enunciado de modo que permaneça a dúvida sobre os acontecimentos na narrativa, ou seja, o jogo do real (familiar) e o sobrenatural (horrível) se mantém , garantindo a ambigüidade.

O narrador apresenta-nos os fatos através de histórias que foram ouvidas, e assim como boatos e fofocas, espalharam-se. Quando o narrador está discutindo a possibilidade de Joseph Curwen (tetravô de Ward) ter ou não uma procedência duvidosa, um bruxo talvez, apresenta tais possibilidades através de palavras como *"gossip"*, *"legend"* ou *"rumour": "after the wave of vampirism and the ominous Pawtuxet gossip;"*[83](p. 235) ou "[...] *confirming an antient common rumour* […]*"*[84](p. 242).

Sendo assim, a construção, ou a reconstrução da imagem de Joseph Curwen e de seus atos misteriosos, o que levou Ward a deteriorização, é feita através de dados que Ward descobre sobre Curwen em cartas antigas e através de boatos ouvidos e contados por pessoas que ouviram histórias daqueles tempos. Mesmo nas cartas ou nos diários

[83] Depois da onda de vampirismo, e dos infaustos boatos em Pawtuxet; (LOVECRAFT, 1997, p. 11)
[84] [...] confirmando um antigo boato,[...] (LOVECRAFT, 1997, p. 19)

das pessoas que viveram na mesma época de Curwen, há a remissão a boatos ou a pessoas que "ouviram falar" que ele fazia coisas estranhas; não se tinha provas concretas de que ele realmente participava de rituais de bruxaria ou fazia evocações:

> *By 1760 Joseph Curwen was virtually an outcast, suspected of vague horrors and daemoniac alliances which seemed all the more menacing because they could not be named, understood, or even proved to exist.*[85] (Lovecraft, 2003, p. 248)

A palavra *suspected* ilustra bem a questão dos boatos - Curwen era suspeito de atos demoníacos, mas contra ele não havia provas, e por não haver provas concretas sobre ele é que os boatos ganhavam mais força. Assim, o narrador heterodiegético assume esse papel de contador de histórias ouvidas por outras pessoas, o que estabelece a incerteza em relação aos acontecimentos.

Ao analisar o título da obra temos *The Case of Charles Dexter Ward.* A escolha da palavra *case* e não talvez da palavra "story", por exemplo, já nos remete à literatura oral, ou seja, aquela que é contada por alguém e repassada.

Nesse sentido, podemos ainda dizer que na narrativa há vários narradores que ajudam na construção da estória de Curwen, como percebemos nesta passagem, na qual o narrador nos informa como Curwen era "visto" pelos marujos: *"It was near the docks along the southerly part of the Town Street, however, that the worst things were muttered about Joseph Curwen. Sailors are superstitious folk* [...]"[86] (Lovecraft, 2003, p. 248). Assim a superstição dos marujos auxilia na construção da imagem de Curwen.

Dessa forma, o jogo entre verdade, superstição, realidade e sobrenatural,e a construção de uma atmosfera sombria são realizados através da figura do narrador heterodiegético, que introduz diferentes narradores no decorrer da narrativa, dentro da diegese.

Partindo-se dessas considerações, podemos ainda dizer que a questão da focalização também é um recurso utilizado pelo autor para conferir à obra as características fantásticas sobre as quais discutimos.

Encontramos, assim, na narrativa uma "focalização zero". Por focalização zero ou focalização omnisciente podemos entender:

---

[85] Em 1760, Joseph Curwen era praticamente um proscrito, suspeito de vagos horrores e demoníacas alianças que pareciam mais ameaçadoras pelo fato de não poderem ser definidas, compreendidas ou mesmo comprovadas. (LOVECRAFT, 1997, p. 29)

[86] Era, contudo, perto das docas, ao longo da parte meridional de Town Street, que se murmuravam as piores coisas a respeito de Joseph Curwen. Os marujos são gente supersticiosa [...] (Lovecraft, 1997, p. 28)

> [...] toda representação narrativa em que o narrador faz uso de uma capacidade de conhecimento praticamente ilimitada, podendo, por isso, facultar as informações que entender pertinentes para o conhecimento minudente da história; [...] (REIS e LOPES, 1985, p.174).

Dessa forma, o narrador tem toda a autoridade para narrar os acontecimentos, podendo ou não "escolher" as informações a serem apresentadas. Isso dá ao narrador a possibilidade de jogar com os dados da intriga, e este pode narrar a história selecionando os fatos mais importantes, a serem narrados primeiramente, independentemente de sua ordem cronológica. Nessa narrativa, o narrador começa a história numa narração ulterior, ou seja, depois dos fatos já terem acontecido, no entanto, ele escolhe quais fatos irá narrar primeiro. Inicialmente, começa a narrar o fato de que há pouco tempo sumira do hospital psiquiátrico uma "*exceedingly singular person*"[87] (LOVECRAFT, 2003, p. 232), e depois retorna no presente diegético para relatar de que modo e por qual razão Ward tornou-se essa pessoa "singular" e porque desapareceu. A maneira como o narrador apresenta a história é muito importante numa narrativa fantástica, e especialmente numa narrativa que segue a linha do terror, pois o narrador contribui para moldar o território, para então instalar os elementos recuperados da literatura gótica do século XVIII. O narrador de *The case of Charles Dexter Ward* constrói sua narrativa de maneira a incitar acontecimentos insólitos que podem ter origem sobrenatural. Apesar de se constatar, no decorrer da diegese, que a deteriorização de Ward era na verdade a sua transformação em seu antepassado, nada é colocado explicitamente. Desta maneira acontece a desestabilização do mundo real, característica da literatura fantástica e da de Lovecraft.

3. 5 – O DUPLO:

O tema do duplo há muito está presente na literatura universal. Na mitologia grega, "Narciso e seu espelho" já davam sinais do elemento do duplo. Espelhos, reflexos, pinturas, seres inanimados, tornam-se motivos que representam esse tema recorrente na literatura em geral e particularmente na literatura fantástica, como o faz Lovecraft em "*The case of Charles Dexter Ward"*.

O duplo aparece representado de várias formas nas obras literárias. Ele pode ser representado por dois personagens iguais, ou fisicamente semelhantes, por telepatia (os

[87] pessoa extraordinariamente singular. (LOVECRAFT, 1997, p. 5)

pensamentos dos personagens vão de um para o outro), como uma confusão entre personagens sobre quem realmente é o "eu" verdadeiro. (RODRIGUES, 1988, p. 44)

Em sua obra "O estranho" (1976), Freud coloca o tema do duplo como um dos elementos que causam a sensação de estranheza. Segundo ele, primeiramente o duplo era uma segurança do ser humano contra sua mortalidade, contra a "destruição do ego" (p.252), ou seja, era a negação da morte; portanto, considera a "alma imortal" como sendo o primeiro duplo do corpo: duplicando, garante-se a imortalidade. No entanto, Freud afirma que depois da superação dessa "etapa" do ser humano, o duplo inverte seu papel. Antes significava a "prevenção da morte" ou a busca da imortalidade, depois passa a representar a anunciação desta. O duplo teria o poder de "crítica" do próprio ser humano, ou seja, uma "censura dentro da mente" (p. 253). Sendo assim, podemos dizer que, muitas vezes, o duplo representará o papel do lado obscuro do ser humano, o lado que mostra aquilo que deveria ter permanecido oculto mas que veio à luz.

De acordo com Freud pode-se dizer que o duplo cria uma confusão entre os personagens. Estes se misturam, há uma quebra do "eu" e um reconhecimento no outro:

> (...) Ou é marcada pelo fato de que o sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida sobre quem é o seu eu (*self*), ou substitui o seu próprio eu (*self*) por um estranho. Em outras palavras, há uma duplicação, divisão e intercâmbio do eu (*self*). (FREUD, 1976, p. 252).

Assim como já foi observado, o tema do duplo aparece em obras tais quais "*The Strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde"* sendo Hyde o duplo de Jekyll quando este se transforma no monstro, demonstrando seu lado obscuro. Também, um caso clássico da literatura no qual o tema do duplo é facilmente percebido é em *The Picture of Dorian Gray*, no qual uma pintura num quadro envelhece no lugar do personagem. Edgar Allan Poe em *"The oval Portrait"* utiliza-se de um retrato para a representação do duplo e Lovecraft também se utiliza desse objeto, um quadro, para abordar esse tema. Objeto que remete a questões como a auto imagem representada, ao mesmo tempo em que pode tomar outras formas, o quadro exerce um papel importante no que se refere ao tema do duplo no romance em questão: Ward encontra um quadro de seu antepassado, e essa figura é parecida com sua própria imagem. Tal figura sofre mudanças até que no final, torna-se ou transforma-se em Joseph Curwen, através de seu tetraneto Ward, reencarnando ou possuindo-o. Dessa maneira, Lovecraft retoma o tema do duplo tão

abordado por autores que escreveram literatura fantástica e também retoma o motivo do retrato e do inanimado que se anima, que desde os primórdios da literatura gótica do século XVIII é utilizada para introduzir terrores no seio do mundo real da narrativa, tendo aparecido já no considerado primeiro romance gótico "*The castle of Otranto"*.

Quando Ward descobre o retrato de Curwen acoplado à parede de uma antiga casa na qual o tetravô havia morado, a idéia de ver a aparência de seu antepassado já o fascinava e ele acompanhava com cuidado a retirada e recuperação do retrato. Ao ser definitivamente recuperado há um espanto: tanto Ward quanto o restaurador ficam horrorizados com a semelhança do retrato com o protagonista, a qual o narrador apresenta como sendo uma brincadeira da hereditariedade. No entanto, as reações das personagens levam-nos a crer que realmente há algo de sobrenatural nessa semelhança:

> *Only at the very last, though, did the restorer and his client begin to gasp with astonishment at the details of that lean, pallid visage, and to recognize with a touch of awe the dramatic trick which heredity had played. For it took the final bath of oil and the final stroke of the delicate scraper to bring ou fully the expression which centuries had hidden; and to confront he bewildered Charles Dexter Ward, dweller in the past, with his own living features in the countenance of his horrible great- great- great grandfather.*[88]
> (LOVECRAFT, 2003, p. 284)

De acordo com o crítico Todorov, uma das características da literatura fantástica é o uso do sentido figurado na narrativa: é através de figuras retóricas que o fantástico se manifesta em um texto, como o caso de se realizar "o sentido próprio de uma expressão figurada" (1975, p. 87). No trecho acima, há uma comparação das duas imagens (Curwen e Ward) que se dá através da passagem: *"with his own living features in the countenance of his horrible great- great- great grandfather."* A expressão *own living features* primeiramente teria o sentido figurado: o quadro não poderia, de acordo com as regras do real representado, possuir exatamente os próprios "traços **vivos** " de Ward. Mas se essa expressão figurada for interpretada em seu sentido próprio, ela já anuncia o que virá: o quadro realmente possuía os traços vivos de Ward, pois representa

[88] No entanto, somente no fim o restaurador e seu cliente ficaram espantados diante dos detalhes do rosto magro, pálido, reconhecendo com um certo horror a dramática brincadeira pregada pela hereditariedade. Pois foi preciso o último banho de óleo e o último toque da delicada raspadeira para revelar totalmente a expressão que os séculos haviam ocultado e comparar o perplexo Charles Dexter Ward, amante do passado, aos seus próprios traços vivos retratados no semblante de seu horrível tetravô. (LOVECRAFT, 1997, p. 82)

seu duplo que nele se reencarnará no futuro da diegese. O efeito advindo desse procedimento contribui para a estruturação do fantástico no texto.

A representação do duplo continua na narrativa quando Ward instala o retrato de seu tetravô em seu escritório, lugar em que passa a maior parte do tempo tentando decifrar códigos de cartas antigas de Curwen. É como se o retrato acompanhasse todo o processo de seu redescobrimento. Por meio de modalizações, mais um recurso salientado por Todorov como característico da literatura fantástica, percebemos a "aparente" vida do retrato: *"After the workmen went he moved his work into the study and sat down before it with his eyes half on the cipher and half on the portrait which stared back at him like a year-adding, century-recalling mirror."* [89] (LOVECRAFT, 2003, p. 287).

A expressão "*like a year–adding"* age como forma modal pela palavra "*like"* (como), parecendo ser algo que o envelhecia. Aqui há a mistura dos personagens: Ward é jovem e está vivo, Curwen, no retrato, possui mais de cento e cinqüenta anos, ou seja, por meio do elemento modalizador os personagens se confundem, não se sabe quem é o velho e quem é o novo.

O motivo do quadro que se anima, utilizado por Walpole, mistura-se, na obra de Lovecraft, com o tema do duplo. Quando Ward está imerso em suas pesquisas a ponto de não mais sair de seu quarto, sua mãe houve um diálogo no quarto onde Ward se encontrava sozinho. O narrador diz não parecer apenas divagações de Ward, mas sim uma conversa:

> *It was not, of course, new for Charles to mutter formulae; but this muttering was definitely different. It was so palpably a dialogue, or imitation of inflections suggesting question and answer, statement and response. One voice was undisguisedly that of Charles, but the other had a depth and hollowness which the youth's best powers of ceremonial mimicry had scarcely approached before*[90]. (LOVECRAFT, 2003, p. 302)

[89] Assim que os homens se foram transferiu seu trabalho para o escritório e sentou à sua frente com um olho no código e outro no retrato, que lhe devolvia o olhar como um espelho que o envelhecia ou evocava séculos passados. (LOVECRAFT, 1997, p. 86)

[90] Evidentemente, não era uma novidade que Charles resmungasse fórmulas, mas esse resmungo era definidamente diferente. Era claramente um diálogo, ou uma imitação de inflexões sugerindo pergunta e resposta, afirmação e réplica. Uma voz era inconfundivelmente a de Charles, mas a outra tinha uma profundidade e um timbre profundo e cavernoso que, apesar dos maiores poderes de imitação, o jovem jamais havia conseguido reproduzir. (LOVECRAFT, 1997, p. 108)

Temos então a hipótese de Curwen ter saído do quadro assim como fez o avô de Manfredo em "O Castelo de Otranto". No entanto não se sabe exatamente o que ocorre dentro do quarto, permanecendo assim, a dúvida, a hesitação característica do fantástico.

No decorrer da diegese, o quadro se desfaz, mas Ward começa a agir de maneira estranha. No final da narrativa há uma comparação entre Ward e o quadro, fazendo-se assim uma aproximação das figuras Curwen-Ward, sugerindo-se que seriam a mesma pessoa: "*For like his accursed Picture a year before, Joseph Curwen now lay scattered on the floor as a thin coating of fine bluish-grey dust."*[91] (LOVECRAFT, 2003, p. 370).

O duplo é abordado não somente por meio do retrato. Percebemos outro elemento que nos leva a uma observação desse tema: uma marca no corpo de Ward depois da mudança de seu comportamento. Sua marca de nascença desaparece para dar lugar à outra marca, pertencente a seu tetravô. Há, então, o reconhecimento, por meio dessas marcas, da mistura das personagens: "*Even a large olive birthmark on his hip had disappeared, while there had formed on his chest a very peculiar mole or blackish spot of which no trace existed before."*[92] (LOVECRAFT, 2003, p.232). Percebemos nesta passagem, que no momento em que o narrador assinala a aparição de uma marca estranha no corpo de Ward, também apresenta o fato de que a marca antiga desapareceu para dar lugar à nova. Vimos que assim como Freud propôs em seu texto "O Estranho" e como Selma Calasans Rodrigues (1988) afirma, há uma duplicação do "eu", ou uma personificação de um segundo "eu" (Joseph Curwen) na mesma pessoa de Ward, haja vista que ele já estava agindo de maneira estranha e diferente, e sua aparência física havia passado por uma transformação devido à sua suposta loucura.

Percebemos, com a análise do tema do duplo, que Lovecraft recupera esse tema já utilizado por escritores de obras fantásticas, e que por meio dessa abordagem, consegue revitalizar motivos góticos como o quadro que se anima, adaptando, dessa forma, artifícios góticos tradicionais à literatura fantástica que segue a linha do terror.

---

[91] Pois como seu amaldiçoado quadro um ano antes, Joseph Curwen agora jazia espalhado sobre o chão como uma leve camada de fino pó cinza-azulado. (LOVECRAFT, 1997, p. 208)

[92] Até uma marca de nascença, grande e cor de oliva sobre o quadril direito, havia desaparecido e, ao mesmo tempo, formara-se sobre seu peito uma verruga muito peculiar, uma mancha enegrecida, da qual não havia sinal antes." (LOVECRAFT, 1997, p.6).

4- PERMANÊNCIAS EM THE LURKING FEAR E THE OUTSIDER

Em outras obras de sua autoria os elementos recuperados da tradição gótica reiteram-se, não sendo pois característicos de apenas uma obra em especial. Casas antigas (que representam os castelos góticos), passagens subterrâneas, paisagens desoladas, cemitérios e vampiros reaparecem como elementos desestruturadores e transgressores da realidade e, através deles, Lovecraft aborda a insignificância da humanidade perante um universo desconhecido, temível e misterioso, cujos segredos podem ser descobertos e assim trazer à tona as revelações mais terríveis e antigas da humanidade: *"For Lovecraft the human race is simply an insignificant speck when set against the backdrop of an infinite cosmos."* (OAKES, 2000, p. 33)

Em seu conto *The Lurking fear*, o espaço é primordial para a construção do horror. O texto trata das descobertas pelo narrador de segredos sobre o solar da família Martense, o qual era cenário de acontecimentos estranhos e despertava terror em toda a população da vila próxima a ele. Após a morte de seus ajudantes em situações estranhas e de seu amigo, cujo rosto foi devorado por alguma criatura diabólica, o narrador empenha-se ainda mais em desvendar os horrores ocultos dessa família e do solar em que moravam, descobrindo assim que a criatura era um misto de degradação humana, com um ser diabólico que, de geração em geração, cometeu canibalismo devido ao total isolamento:

> *The object was nauseous; a filthy whitish gorilla thing with Sharp yellow fangs and matter fur. It was the ultimate product of mammalian degeneration; the frightful outcome of isolated spawning, multiplication, and cannibal nutrition above and below*

> *the ground; the embodiment of all the snarling and chaos and grinning fear that lurk behind life.*[93] (LOVECRAFT, 2003, p. 42)

Em um espaço repleto de elementos encontrados na literatura gótica, o narrador molda um ambiente inóspito, onde se encontra um solar antigo, construído em 1670 pela família Martense como refúgio, pois não concordavam com as medidas políticas tomadas na época (a passagem da colônia de Nova Amsterdã - atual Nova York- para o domínio britânico).

A natureza rústica e tempestuosa é o espaço do mundo abismal. As matas e campos tão conhecidos pelos primeiros habitantes dos Estados Unidos, agora representam o espaço propício para o desenvolvimento do assustador. O monte onde se encontra o solar chama-se *Tempest Mountain* pois tempestades eram freqüentes e muitos moradores da vila próxima foram mortos atingidos por raios. A tempestade representa o caos que toma conta do lugar, e confere ao espaço o poder de representação do mundo abismal. A descrição da mata que cerca o solar ilustra um ambiente temível:

> *The ancient lightning-scarred trees seemed unnaturally large and twisted, and the other vegetation unnaturally thick and feverish, while curious mounds and hummocks in the weedy, fulgurite-pitted earth reminded me of snakes and dead men's skulls swelled to gigantic proportions.*[94] (LOVECRAFT, 2003, p. 21)

Podemos então considerar que, através da ambientação sinistra da paisagem e do espaço, Lovecraft faça refletir o estado emocional da narrativa. O ambiente prepara e serve de suporte para os acontecimentos horríveis que virão.

Além de seu aspecto terrível, a mata remete ao que é sombrio e misterioso também por sua aparência antiga, visto que o narrador as descreve como sendo "*Baleful primal trees of unholy size, age* [...][95] (Lovecraft, 2003, p. 31)". As árvores possuem uma idade avançada, e por isso tornam-se também elementos de desestabilização. O tempo está relacionado diretamente com o espaço da floresta.

---

[93] A coisa era nauseante, um imundo gorila esbranquiçado com presas agudas amareladas e pelagem emaranhada. Era o produto final da degeneração mamífera, o pavoroso resultado da proliferação, multiplicação e alimentação canibalesca isoladas em cima e em baixo da superfície do solo, a encarnação de todo o rosnante, caótico e sorridente pavor que espreita por trás da vida. (LOVECRAFT, 2001, p. 33)

[94] As velhas árvores atingidas pelos raios pareciam extraordinariamente grandes e retorcidas, e o restante da vegetação terrivelmente denso e febril, enquanto curiosos montículos e outeiros no terreno coberto de mato esburacado por fulguritos sugeriam-me serpentes e crânios humanos avolumados a proporções gigantescas. (LOVECRAFT, 2001, p. 8)

[95] Árvores primitivas, apavorantes por seus descomunais tamanho, idade [...] (LOVECRAFT, 2001, p. 21)

Não só a natureza e o espaço externo do solar são descritos como antigos e assustadores como também a vila de moradores que se situa a cerca de três quilômetros do solar "*The ill-fated squatter hamlet had borne no name but had long stood* [...]"[96] (LOVECRAFT, 2003, p. 28).

Característico da literatura gótica e reutilizado por Lovecraft, o que é antigo serve para denotar o terror e a conexão com o passado e, assim como em *The case of Charles Dexter Ward*, é um tema recorrente nas obras de Lovecraft.

O castelo gótico mais uma vez é representado pelo solar. Por se tratar de uma construção do século XVII, o solar representa o passado, o antigo e é o espaço onde esses horrores se escondem. Segundo Joyce M. S. Tompkins, no texto *The gothic romance* (1990, p. 87), os castelos na literatura gótica nunca são novos, sempre são antigos e trazem com eles representações do passado mesclando ao edifício a tirania e os elementos de terror:

> *"The tale may play in bygone centuries, but they are more ancient still; usually, too, they have at least one ruinous wing, for decay was Gothic and picturesque, and the romance- writers wished somehow to combine in their architecture the attractions of tyrannous strength and of melancholy.*[97]

Como se viu, o solar, tanto quanto o castelo gótico, está relacionado com o passado. As ruínas e a antiguidade de sua construção servem como túnel que leva a um tempo passado perigoso e ameaçador.

Semelhante ao solar de Joseph Curwen, o solar de "Tempest Mountain" é o lugar que abriga o terror e os seres abismais. O primeiro contato que o narrador homodiegético (REIS e LOPES, 1985, p. 265) tem com o sobrenatural é quando entra no solar e, dentro do quarto de Jan Martense, morto por volta de 1760, tem contato com um ser estranho; somente ele sobreviverá aos bizarros acontecimentos que se dão no quarto: seus dois companheiros desaparecem e o narrador nunca mais tem notícias deles.

---

[96] O malfadado vilarejo de posseiros não tinha nome, mas era muito antigo [...] (LOVECRAFT, 2001, p. 17)

[97] A narração pode se passar em séculos antigos, mas eles são ainda mais antigos: geralmente, eles também têm ao menos uma ala em ruínas, pela decadência era Gótico e pitoresco, e os escritores de romance queriam de alguma maneira combinar em sua arquitetura as atrações da força tirânica e da melancolia. (Tradução minha)

Derivando diretamente da literatura gótica, o cemitério serve de lugar para a manifestação sobrenatural, além de contribuir para uma atmosfera assustadora. Para isso, Lovecraft não utiliza apenas o espaço do cemitério, mas relaciona-o com o tempo, com a antiguidade. Tal fato o transforma em algo mais sinistro, pois já não se trata de um cemitério comum, mas de ruínas de um cemitério, o que remete diretamente a um espaço utilizado na literatura gótica.

Em Lovecraft, o cemitério serve como um elo direto entre o submundo, o mundo abismal, e o mundo exterior. Em *The Lurking fear* o cemitério junta-se à natureza, como se ela também fizesse parte da morte que está presente nas lápides em ruínas:

> *And nearest of all was the graveyard, where deformed trees tossed insane branches as their roots displaced unhallowed slabs and sucked venom from what lay below. Now and then, beneath the brown pall of leaves that rooted and festered in the antediluvian forest darkness, I could trace the sinister outlines of some of those low mounds which characterized the lightning-pierced region.*[98] (Lovecraft, 2003, p.32)

Através dos túmulos do cemitério encontramos o subsolo, outro espaço importante na obra de Lovecraft recuperado da literatura gótica. O narrador escava o túmulo de Jan Martense para descobrir algo sobre sua morte e, depois de um certo tempo escavando, cai num buraco que se abre sob seus pés. Encontra, então, um espaço subterrâneo muito abaixo da superfície, cheio de túneis e, obstinado a desvendar o mistério, vai rastejando por eles com um lampião ora aceso, ora apagado. Nesse momento o narrador está entrando no mundo abismal. Sua busca por esclarecimento dos fatos estranhos acontecidos leva-o até um mundo fora da superfície e fora do controle humano. A atmosfera de desestabilização está criada e as leis naturais do universo podem ser alteradas a qualquer momento. Em um dado momento, o narrador entra em contato com um ser que não consegue identificar, pois somente vê suas garras e seus olhos quando, por causa do barulho de um trovão, a criatura foge desesperadamente do túnel do subsolo.

---

[98] E, mais perto ainda, havia o cemitério, onde as árvores deformadas projetavam galhos insanos quando suas raízes deslocavam as lajes profanas e sugavam o veneno do que jazia embaixo. Aqui e ali, por baixo da mortalha de folhas pardas que apodreciam e se putrefaziam na escuridão da mata antediluviana, eu podia divisar os contornos sinistros de alguns daqueles outeiros baixos que caracterizavam a região trespassada pelos raios. (LOVECRAFT, 2001, p. 21)

Os túneis desempenham um papel importante no espaço da diegese, uma vez que salientam a escuridão e o desconhecido. Após ter se recuperado do encontro com a criatura, o narrador volta ao local e começa a pesquisar o espaço ao redor do solar, descobrindo que não há somente um túnel, e sim vários túneis subterrâneos que levam direto ao casarão, como se este possuísse tentáculos e abraçasse todo o campo próximo a ele.

Dentro do solar há uma entrada ao subsolo, localizada embaixo da chaminé, onde o narrador viu a criatura pela primeira vez, e é dentro dessa abertura que se encontra o porão da casa, local onde habitam as criaturas avistadas fora do solar pelo narrador.

> *The thing came abruptly and unannounced; a demon, ratlike scurrying from pits remote and unimaginable, a hellish panting and stifled grunting, and then from that opening beneath the chimney a burst of multitudinous and leprous life – a loathsome night-spawned flood of organic corruption more devastatingly hideous than the blackest conjurations of mortal madness and morbidity. Seething, stewing, surging, bubbling like serpents' slime it rolled up and out of that yawning hole, spreading like a septic contagion and streaming from the cellar at every point of egress – streaming out to scatter through the accursed midnight forests and strew fear, madness, and death.*[99] (Lovecraft, 2003, p.40).

Como em *The case of Charles Dexter Ward*, o porão é a entrada para o submundo e é nele que se encontram os mistérios terríveis do mundo abismal de Lovecraft.

Outra obra de Lovecraft que se apropria de elementos originados na literatura gótica é o conto *The outsider*. O narrador homodiegético (REIS e LOPES, 1985, p. 265) conta a história de sua vida solitária, em um castelo escuro, sem contato com outros seres humanos, quase como um prisioneiro, pois não conseguia sair daquele lugar. Suas lembranças do passado eram poucas e a única noção que ele tinha sobre o ser humano era através de livros antigos que se encontravam em uma parte do castelo. Sua desgraça começa quando tenta escapar desse lugar, escalando a torre, sempre subindo, como se

[99] A coisa aconteceu abruptamente, sem aviso: a correria infernal como que de ratos de abismos remotos e impensáveis, o arquejar demoníaco e os grunhidos abafados e, então, daquela abertura embaixo da chaminé, a monumental irrupção de vida morfética – uma abjeta maré de corrupção orgânica mais devastadoramente medonha que a mais negra das conjurações de loucura e morbidez mortais. (LOVECRAFT, 2001, p. 31)

estivesse indo em direção à superfície; ao encontrar um salão onde havia uma festa e ver as pessoas fugirem desesperadas, descobre que ele era o mostro que causara tanto pânico, um intruso no mundo real da diegese.

O tempo é importante também nessa obra de Lovecraft. Tudo é antigo: os livros são "*antique books"* (p. 145), o castelo é descrito pelo narrador como "*infinitely old"* (p. 145), cheio de ruínas e teias de aranha. O cemitério que ele atravessa é descrito de maneira a parecer antigo e abandonado e a igreja figura como: "[...] *an ancient Stone church, whose ruined spire gleamed spectrally in the moonlight."* (p. 148). O passado é ameaçador, tempo que esconde os segredos e as maldições que prevalecem até a atualidade da diegese.

De modo diferente dos dois textos analisados anteriormente,o motivo do castelo não aparece representado por um solar ou um casarão: aqui, ele é realmente um castelo nos moldes dos castelos da Idade Média. Este se encontra em ruínas, o que o relaciona com o tempo antigo e com a sensação do desconhecido e medonho. O narrador autodiegético assinala que morava em um castelo e que não se lembrava de seu passado. No entanto esse castelo era um ambiente terrível mesmo para o narrador:

> *The Stones in the crumbling corridors seemed always hideously damp, and there was an accursed smell everywhere, as of the piled-up corpses of dead generations. It was never light, so that I used light candles and gaze steadily at them for relief, nor was there any sun outdoors, since the terrible trees grew high above the topmost accessible tower.*[100] (p. 145)

Segundo Jacques Le Goff e Jean-Claude Schmitt na obra "Dicionário temático do ocidente medieval" (2002, p. 153), os castelos têm como símbolo o poder e representavam as pessoas que lá residiam:

> [...] ele deve materializar, tornar sensíveis, o lugar e a categoria ocupados por quem o habita e do qual é o senhor. Este papel é materializado por suas dimensões, mas também por sua situação geralmente elevada, dominante, e pela demonstração de poder contida nas fortificações, torres, portas e ameias.

Dessa forma, o narrador é um reflexo do castelo, ambiente em que vive. Assim como o castelo antigo, deformado e temível, o narrador se apresenta, embora não tenha

[100] As pedras dos corredores em ruínas pareciam estar sempre úmidas demais e um cheiro execrável espalhava-se por tudo como se exalasse dos cadáveres empilhados em gerações passadas. Estava sempre escuro e eu costumava acender velas e olhar fixamente para elas em busca de consolo, e o sol não brilhava no lado de fora com aquelas árvores terríveis elevando-se para além da mais alta torre acessível. (LOVECRAFT, 2001, p. 95)

consciência de sua aparência e deformidade. Só pode viver em um ambiente assustador e tomado pela profundidade do tempo, um ser que igualmente seja tão temeroso quanto o espaço do próprio castelo.

Outras criaturas que lá viviam cuidaram do narrador e também eram decadentes como o castelo, como observa o próprio narrador: *"I Think that whoever nursed me must have been shockingly aged, since my first conception of a living person was that of something mockingly like myself, yet distorted, shrivveled, and decaying like the castle"*[101] (p. 146).

Inconsciente de pertencer a esse mundo, ele vai à procura da "luz" que na verdade representa o mundo externo, natural, que se encontra na superfície. Ao escalar a torre para sair do castelo percebemos que o narrador está subindo cada vez mais e que o seu castelo encontra-se no subsolo.

Depois de sua escalada, consegue sair da torre levantando uma tampa muito pesada e chega a uma sala grande, que na verdade era uma tumba, já que o narrador a descreve como possuindo *"vaste shelves of marble"*[102](p. 148). Percebe-se, nesta parte da narrativa, que o castelo não só se localiza abaixo da superfície, como também pertence a um outro mundo, uma outra dimensão.

Quando sai da tumba, o narrador chega ao cemitério e começa a vagar entre ele, em busca da luz, motivo de sua jornada. Há contraste entre a escuridão, que representa a ignorância, e a luz, que é a sabedoria e a verdade .

Em "*The outsider"*, a desestabilização se dá de maneira contrária, quando o narrador descobre que ele é o monstro abismal, que causa horror a todos no baile. O espelho no qual o narrador se reconhece serve como revelador da verdade, e uma representação de seu duplo. Aqui, ao invés do quadro, que prende a imagem do personagem, o espelho faz o papel de detentor da imagem, ou seja, do "eu". Ao se encontrar com seu outro "eu", que ele não conhecia, há o estranhamento, estudado por Freud, e o reconhecimento do "eu" que se torna o oposto do imaginado pelo protagonista, um outro ser, diferente do que ele imaginava ser.

Não só o mundo da superfície é desestabilizado, mas os dois mundos. As barreiras são quebradas e a verdade horrível é apresentada ao narrador que tem que se

[101] Imagino que o ser que cuidou de mim deve ter sido terrivelmente idoso, pois minha primeira noção de um ser vivo era algo parecido comigo, mas deformado, enrugado e decadente como o castelo. (LOVECRAFT, 2001, p. 96)

[102] Enormes prateleiras de mármore. (LOVECRAFT, 2001, p. 98)

contentar em viver no mundo das sombras, dos mortos e, sem poder responder às questões do universo, continua sua existência no mundo sobrenatural.

Percebemos, nas três obras de Lovecraft aqui analisadas, que é a busca pelo conhecimento que leva os protagonistas a encontrarem a verdade e acaba por desestabilizar a realidade. Segundo David A. Oakes (2000, p.34): *"The tales of H. P. Lovecraft rely on the frightening revelations that may result from the constant quest for knowledge and the inability of science to explain all the mysteries of an infinitely complex cosmos.*[103]

V- CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo dessa dissertação pudemos verificar que Howard Phillips Lovecraft representa um dos resgatadores do gótico no século XX. É possível encontrar em suas obras, pertencentes à literatura fantástica, espaço, motivos e temas utilizados primeiramente por Walpole em *O Castelo de Otranto*. Tais elementos perduraram na literatura, aparecendo em diversas obras, em épocas distintas, com significações diferentes, no entanto, seus temas e motivos foram grandemente utilizados nas obras da literatura fantástica oriunda da literatura gótica. Analisando as obras de Lovecraft, percebemos que a influência do gótico ajudou na composição da atmosfera de terror e mistério de suas narrativas tendo um papel complexo e significante para a obtenção do terror dentro da narrativa fantástica. A análise da obra de Lovecraft, sob a perspectiva da literatura gótica torna-se importante pois dessa literatura origina-se a literatura fantástica que segue a linha do terror.

[103] As narrativas de Lovecraft contam com as revelações assustadoras que podem resultar da constante busca por conhecimento e a inaptidão da ciência para explicar todos os mistérios de um Cosmos infinitamente complexo. (Tradução minha)

Interpretada por alguns críticos como uma resposta ao racionalismo exacerbado da segunda metade do século XVIII, como se viu, a literatura gótica utilizou temas e motivos para expressar um descontentamento com a estética clássica, representando desintegração social, transgressão e a tentativa de definir novos limites. *O Catelo de Otranto,* considerada a primeira obra gótica, estabelece uma série de elementos que se repetirão em obras góticas posteriores e se cristalizarão de maneira a formar um conjunto de temas e motivos reaproveitados por autores tanto de literatura gótica quanto, mais tarde, de literatura fantástica derivada da narrativa gótica.

Desde a significação da palavra *"gothic"*, faz-se presente uma ambivalência: de acordo com o que se foi observado nessa dissertação, pode representar tanto algo bárbaro – se levarmos em consideração a definição de Marman Ellis (2000), que classifica o termo *Goths* como referente às tribos bárbaras germânicas que destruíram a civilização clássica – quanto algo que remete diretamente ao passado, ao relacionado com o medieval, com o distanciamento do presente e ligado à raiz do povo britânico, uma espécie de ultra nacionalismo, já que o termo era intrínseco às tribos germânicas. Essa ambivalência da origem da palavra *gothic* perdurará por todo o trajeto das obras que se utilizaram de seus elementos, refletindo na obra de Lovecraft , já no século XX uma ambivalência e remissão ao passado, tema recorrente em suas obras.

O *framework*, ou seja, a moldura da literatura gótica torna-se de extrema importância. Além de meros motivos, os elementos encontrados nesse tipo de literatura, como observa Fred Botting (1996, p. 45), foram essenciais, pois ajudaram essa literatura a ser reconhecida como um tipo específico de ficção. Assim como a atmosfera sombria, fundamental para a obtenção do terror nas obras fantásticas oriundas do gótico, o espaço, como castelos antigos, labirintos, pinturas que se animam, florestas desoladas, ruínas e a presença do sobrenatural repetem-se nas obras que precederam essa literatura. Nas obras de Lovecraft, como nas obras fantásticas que seguiram a linha do terror, alguns elementos sofreram adaptações: os castelos cederam lugar a casas antigas e as florestas desoladas deram lugar às cidades, que tornaram-se tão sombrias quanto as paisagens isoladas das literaturas góticas, atingindo dessa forma outras significações e ajustando-se melhor às características fantásticas, que diferem das características textuais góticas.

Considerada pelo próprio Lovecraft como o "fundador efectivo da história de horror literária" (2003, p. 24) ,*O Castelo de Otranto* (1764) foi responsável pela cristalização dos elementos característicos do gótico. O castelo gótico, antiqüíssimo,

extenso, dotado de catacumbas e labirintos constituiu um novo conjunto dramático no qual a donzela, indefesa era perseguida pelo vilão. O vilão, além dos motivos espaciais que perduram nas obras seguintes, representa um elemento importante e ganha várias significações no decorrer da história literária fantástica posterior do gótico. De acordo com Lovecraft, *O Castelo de Otranto* foi o grande inspirador dos "autênticos tecelões do terror cósmico" (2003, p. 25); tendo uma influência em suas próprias obras, como observamos em *The case of Charles Dexter Ward*, *The Lurking Fear* e *The outsider*.

Obras sucessoras à narrativa de Walpole apropriaram-se de alguns elementos dessa obra e seguiram uma linha gótica, agora já com alguns padrões estabelecidos como Clara Reeve, em 1777, com *O Barão Inglês* e Sophia Lee, em 1785, com *O Recesso*, sendo que a segunda, apesar de não utilizar a presença do sobrenatural utiliza os elementos estabelecidos por Walpole. No entanto, foi Ann Radcliffe quem deu maior aceitabilidade para os romances góticos. Utilizando-se de vários artifícios similares ao romance de Walpole, Radcliffe acrescenta algo mais em suas obras que, segundo Lovecraft (2003, p. 27), são novos padrões em um nível mais elevado para a obtenção do terror, e acrescentou o elemento "mistério" às suas obras. Mathew Gregory Lewis também escreve obras que apresentam o maquinário gótico de Walpole, no entanto, outro elemento novo é acrescentado: a violência, sendo considerado por Lovecraft como um autor que produziu um "vívido pesadelo" (2003, p. 31). Tais elementos acrescentados por Radcliffe e Lewis na parafernália gótica de Walpole foram também incorporados pela literatura fantástica que segue a linha do terror. Tais características ressoam nas obras de Lovecraft e colaboram para que sua obra seja classificada como fantástica originária do gótico.

Na época em que o Romantismo dominava, as obras que continham elementos góticos sofreram ainda mais transformações e segundo o crítico Fred Botting (1996, p. 92) a mais importante delas foi sua interiorização, ou seja, o aspecto interior mental do homem passa a ganhar importância e os motivos e cenários cristalizados por Walpole passam a ser um reflexo disso. O vilão ganha destaque, não é nem culpado, nem inocente, é um ser ambivalente que rompe os valores sociais, e o mal atinge as esferas da corrupção, preconceito e autoritarismo.

Já na época em que o Decadentismo predominava, Mary Shelley escreve *Frankenstein – O Prometeu moderno* (1818). Nessa obra, Shelley ainda utiliza elementos góticos, no entanto, coloca as descobertas científicas e os anseios do homem perante essas descobertas como meio de obtenção do efeito do terror. Além da

utilização da violência (seguindo a linha de Lewis), a autora aborda temas como a busca de poderes naturais (domínio da ciência) e sobrenaturais (o poder divino de vencer a morte, mesmo que seja por meios científicos). O tema do duplo é abordado, uma vez que muitos críticos consideram que a criação do médico é na verdade seu duplo.

Robert Louis Stevenson também segue a linha das obras que se utilizaram de temas e motivos góticos. A violência é uma característica da obra *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (O médico e o monstro) de 1886, assim como a abordagem do tema do duplo: Jekyll – Mr. Hyde. Um dos aspectos importantes dessa obra e que podemos relacionar com a obra de Lovecraft, é a utilização do meio urbano, a cidade de Londres, como espaço gótico. Diferentemente das obras referidas do século XVIII, nas quais o terror escondia-se nas florestas e paisagens desoladas, tanto na obra de Stevenson quanto na de Lovecraft, o terror acontece em cidades. Esses autores adaptam e salientam o lado obscuro dos centros urbanos. Lovecraft, por meio de lendas e do passado histórico de Providence – e também Salém e Transilvânia – confere a essas cidades o terror que antes era próprio das florestas.

Em 1897 temos a primeira edição de *Drácula* de Bram Stocker e mais uma vez os motivos góticos são recuperados – como o castelo, símbolo maior do gótico. Nessa obra, a cidade e os arredores de Transilvânia são o centro dos acontecimentos insólitos. Em *The case of Charles Dexter Ward*, observamos que Lovecraft recupera também essa cidade como um centro receptor do terror, aproveitando-se de suas lendas. Podemos constatar que há uma ligação, uma linha que os autores seguem, utilizando-se e reaproveitando-se de elementos originados na literatura gótica.

O que não se pode deixar de lado é a diferenciação, como vimos, da literatura gótica e da literatura fantástica. Maggie Kilgour estabelece como período de existência da literatura gótica o período entre 1760 e 1820 (temos nessa última data a publicação da obra de Maturin, considerada o último texto gótico). Portanto as obras fantásticas vindas após esse período não se classificam somente como obras góticas. Percebemos que a herança do gótico é que permanece nessas obras, como o espaço, motivos e temas, no entanto o sobrenatural não é explícito. Obedecem a outras regras e a construção narratológica e textual classificam-nas como obras fantásticas, oriundas da linha do gótico.

Como se procurou evidenciar nessa dissertação, o fantástico tem várias significações e definições de vários críticos, sendo que grande parte deles julga como condição essencial do fantástico a presença do sobrenatural. Como vimos, Roas (2001,

p. 8) estabelece que para que haja o fantástico, o mundo diegético deve ser similar ao mundo real, mas deve ser acometido por um acontecimento que desestruture sua estabilidade. Já nas definições de Todorov, encontramos a presença da ambigüidade, pois podem surgir duas explicações aos fatos sobrenaturais: ou são meras ilusões e o mundo real não é desestabilizado, ou são fatos sobrenaturais. Todorov também explicita aspectos textuais que ajudam a identificar o texto como fantástico, como os aspectos verbais, semânticos e sintáticos. Bessière, outra teórica do fantástico, ressalta a importância da contradição entre o real e o irreal. Em 1980, Finné coloca o fantástico de maneira que deva insultar a lógica e o racionalismo, colocando em evidência o vetor de tensão e distensão da história. Já na literatura gótica, a ambigüidade, a contradição entre o mundo real (diegético) e o sobrenatural, assim como a confusão entre a lógica e o racionalismo perante acontecimentos estranhos não são importantes, pois nesse tipo de literatura o sobrenatural é explícito, não há um questionamento dos personagens com relação aos acontecimentos sobrenaturais, sendo essa a grande diferença entre esses dois tipos de literatura. Lovecraft, escreve literatura fantástica utilizando-se de elementos herdados da literatura gótica: em *The case of Charles Dexter Ward* há um jogo entre o real e o sobrenatural. Por meio de boatos e cartas o narrador coloca os acontecimentos sem explicitar se os fatos sobrenaturais são, de fato, verdadeiros. O uso de modalizações, e paralepses ajudam o autor a compor um cenário ambíguo, no qual o narrador constrói uma atmosfera propícia para a obtenção do terror.

Como escritor de literatura fantástica norte-americano, Lovecraft tem suas características próprias, diferentes das dos autores ingleses. De acordo com Alan Lloyd-Smith (2004) nos primeiros anos das colônias dos Estados Unidos, os moradores estavam imersos num ambiente de ameaças por povos indígenas e em meio a uma floresta selvagem, o que contribuiu para o medo do desconhecido. Não só esse fatores, mas também a Inquisição e a austeridade da religião Puritana influenciaram os autores de literatura fantástica norte-americana. Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, Ambrose Bierce e Henry James são exemplos de autores que escreveram obras fantásticas e que se utilizaram da história de seu próprio país para compor suas obras, sem abandonar, entretanto, alguns elementos góticos originários do século XVIII.

Seguindo essa linha com origem na obra de Walpole, H P Lovecraft traz todos esses elementos e lhes dá uma nova roupagem. Em sua obra observamos o terror do desconhecido que pode ser revelado a qualquer instante. Ele procura desestabilizar e

destruir tudo o que tem uma integração com a sociedade, e para isso utiliza-se de elementos góticos.

Em *The case of Charles Dexter Ward* o espaço gótico é marcante, como por exemplo o espaço das cidades; os temas como o duplo e o da tentativa de enganar a morte por meio do conhecimento são recuperados, além do motivo do castelo, que nessa obra faz o papel do Solar da fazenda de Curwen, sendo o porão um lugar labiríntico de máximo horror dentro da casa. Percebemos nos estudos dos contos *The lurking fear* e *The outsider* que esses elementos se repetem e confirmam a teoria de que Lovecraft buscou nos motivos góticos uma maneira de produzir seu texto fantástico, adaptando-os de acordo com a história de seu país, representando um dos resgatadores desses elementos no século XX.

Portanto o estudo da literatura gótica justifica-se, pois dessa literatura, considerada literatura de massa, nasceu uma corrente da literatura fantástica, da qual fazem parte autores consagrados e que até hoje habitam o imaginário cultural e as histórias de terror.

VI- REFERÊNCIAS

BAYER-BERENBAUM, L. **The Gothic Imagination.** Teaneck: Associated UP, 1982.

BIRKHEAD, E. **The Tale of Terror:** A Study of the Gothic Fiction. Charleston: Bibliobazaar, 2007.

BORDINI, M. da G. *O temor do além e a subversão do real.* In: ZILBERMAN, R. **Os preferidos do público:** Os gêneros da literatura de massa. Petrópolis: Vozes, 1987.

BOTTING, F. **Gothic.** London: Routledge, 1996. (The New Critical Idiom).

BOZZETTO, R. **Territoires des fantastiques.** Paris: Presses de l'UP, 1988.

BURLESON, D. R. **H.P. Lovecraft:** A Critical Study. Westport: Greenwood Press, 1983.

CUNLIFFE, M. **História literária dos Estados Unidos.** Mira-Sintra: Europa-América, [198-].

DIMAS, A. **Espaço e romance.** São Paulo : Editora Ática, 1987.

DRYDEN, L. *City of Dreadful night.* In: AMBROSINI, R. ; DURY, R. **Robert Louis Stevenson – Writer of Boundaries.** Madison: University of Wisconsin Press, 2006.

EHRSAM, V. et J. "**Le XXéme siècle:** les métamorphoses du fantastique. In: _____. **La littérature fantastique em France.** Paris: Hatier, 1985.

ELLIOTT, E. *NEW ENGLAND PURITAN LITERATURE.* IN: BERCOVITCH, S. THE CAMBRIDGE HISTORY OF AMERICAN LITERATURE. NEW YORK : CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, 1994.VOL I

ELLIS, M. **The history of gothic fiction.** Edinburgh : Edinburgh University Press, 2000.

FINNÉ, J. **La literature fantastique:** essai sur l'organisation surnaturelle. Bruxelles: Université de Bruxelles, 1980.

FRANK, F. S. *Horace Walpole.* In: THOMSON, D. H. ; VOLLER, J. G. ; FRANK, F. S. **Gothic Writers – A critical bibliographical guide.** London: Greenwood Press, 2002.

FREUD, Sigmund. *O estranho.* In: FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil e outros trabalhos.** Rio de Janeiro, Imago, 1976. Vol. XVII.

GARRET, P. K. **Gothic Reflections :** Narrative force in Nineteenth Century Fiction. New York : Cornell University Press, 2003.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa.** Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 19[?].

GOMES, E**. O Romantismo Inglês.** Porto Alegre: Livraria do Globo S. A., 1956.

HAGGERTY, G. E. **Gothic Fiction / Gothic Form.** Pennsylvania: The Pensylvania State University Press, 1989.

HILL, F. *SALEM AS WITCH CITY*. IN: MORRISON, A. D. ; SCHULTZ, L, N. SALEM: PLACE, MYTH, AND MEMORY. LEBANON: UNIVERSITY PRESS OF NEW ENGLAND, 2004.

JOSHI, S. T. **A Subtler Magick:** The Writings and Philosophy of H.P. Lovecraft. Gillette: Wildside Press, 1996.

_____. *H[oward] P[hillips] Lovecraft.* In: THOMSON, D. H. ; VOLLER, J. G. ; FRANK, F. S. **Gothic Writers – A critical bibliographical guide.** London: Greenwood Press, 2002.

KIELY, R. *Lewis's The Monk: A Brutal Revolt against the limits of Human Nature*. In: SAGE, V. **The Gothick Novel.** Hampshire: Palgrave Macmillan, 1990.

KILGOUR, M. The rise of the Gothic novel**.** New York: Routledge, 1995.

LÉVY, M. **Lovecraft : A study in the fantastic.** Detroit: Wayne State University Press, 1988.

LLOYD-SMITH, A. **American gothic fiction: an introduction.** New York: Continuum, 2004.

LONGO, L. D. **"The Dunwich Horror", de H.P. Lovecraft**: Literatura e Tradução. 1999. Dissertação (Mestrado em Letras-Tradução) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto.

LOVECRAFT, H. P. **O caso de Charles Dexter Ward.** São Paulo: L&PM, 1997.

_____. **O terror sobrenatural na literatura.** Lisboa: Vega, 2003.

_____. "O intruso". In: _____. **Dagon.** São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. "O medo à espreita". In: _____. **Dagon.** São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. "The case of Charles Dexter Ward". In:_____.**Waking up screaming.** New York: Ballantine Books, 2003.

_____. "The outsider". In:_____.**Waking up screaming.** New York: Ballantine Books, 2003.

_____. "The Lurking Fear". In:_____.**Waking up screaming.** New York: Ballantine Books, 2003.

MANGUEL, Ao. "Introdução: História do terror". In: _____ (org.). **Contos de Horror do século XIX.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MIALL, D. S. *Gothic Fiction.* In: Wu,D. **A Companion to Romanticism.** Oxford: Blackwell Publishers, 1998.

MILLER, E. *Getting to know the Un- Dead: Bram Stoker, Vampires, and Dracula.* In: DAY, P. **Vampires: Myths and Metaphors of Enduring Evil.** New York: Rodopi, 2006.

MULVEY – ROBERTS, M. *Mary Wollstonecraft Shelley.* In: THOMSON, D. H.; VOLLER, J.G. ;FRANK F. S. **Gothic writers – A bibliographical Guide.** London: Greenswood Press, 2002.

OAKES, D. A. **Science and destabilization in the Modern American Gothic:** Lovecraft, Matheson, and King. Westport: Greenwood Press, 2000.

POE, E. A. "Metzengerstein". In: MENDES, O. **Edgar A. Poe, Ficção Completa, Poesias & Ensaios.** Rio de Janeiro: Aguilar, 1965.

PUNTER, D. **The Literature of terror:** The gothic tradition. London: Longman, 1996a. Vol 1.

_____. **The literature of terror:** The modern gothic. London: Longman, 1996b. Vol 2.

_____. **A companion to the gothic.** Oxford: Blackwell Publishing, 2001.

PUNTER, D.; BYRON, G. **The gothic.** Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

REIS, C.; LOPES, A. C. **Dicionário da teoria narrativa.** São Paulo: Ática, 1985.

ROAS, D. *La amenaza de lo fantástico.* In: ROAS, D. **Teorías de lo fantástico.** Madrid: Arco/ Libros, 2001.

RODRIGUES, S. **O fantástico.** São Paulo: Ed. Ática, 1988. (Série Princípios, 132).

SAGE, V. **Horror fiction in the Protestant tradition.** New York: St Martin's Press, 1988.

SANDY, S. **The Raveling of the Novel:** Studies in Romantic Fiction from Walpole to Scott. New York: Arno Press, 1980.

SAVOY, E. *The rise of American Gothic.* In: HOGLE, J. E. (Ed.) **The Cambridge companion to Gothic Fiction.** Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

SCHWEITZER, D. **Discovering H. P. Lovecraft.** Holicong: Wildside Press, 2001.

SEIXAS, H. (org.). **Depois:** sete histórias de horror e terror. Rio de Janeiro: Record, 1998.

SHELLEY, M.; STEVENSON, R.; STOKER, B. **Frankenstein, Drácula, O médico e o Monstro.** São Paulo: Ediouro, 2002.

SILVA, V. P. **Romantismo e Decadentismo Esteticista: Similaridades e oposições.** 1999. Tese (Doutorado em Letras- Teoria da Literatura) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto.

SCHULTZ, L, N. *SALEM AS HAWTHORNE'S CREATION*. IN: MORRISON, A. D. ; SCHULTZ, L, N. SALEM: PLACE, MYTH, AND MEMORY. LEBANON: UNIVERSITY PRESS OF NEW ENGLAND, 2004.

THE MONK- e- book Acesso em 21 de Janeiro de 2008.http://ebooks.adelaide.edu.au/l/lewis/matthew/monk/chapter10.html)

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica.** São Paulo: Perspectiva, 1975.

TOMPKINS, J. M. S. "The Gothic Romance". In: SAGE, V. **The Gothic Novel.** Houndmills: The Maximilian Press, 1990.

VARMA, D. The gothic flame**:** being a history of the gothic novel in England: its origins, efflorescence, disintegration, and residuary influences. London: Scarecrow, 1987.

VASCONCELOS, S. G. T. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

VAX, L. **A arte e a literatura Fantásticas.** Lisboa: Arcádia, 1972.

_____. **La sédution de l'étrange.** Paris: PUF, 1965.

WALPOLE, H. **O Castelo de Otranto.** São Paulo: Nova Alexandria, 1996.