

## O CÔMICO E O HORRÍVEL: *RE-ANIMATOR*

### *THE COMICAL AND THE HORRIBLE: RE-ANIMATOR*

Ramiro GIROLDO<sup>1</sup>

RESUMO: O ensaio propõe uma leitura comparativa entre o conto “*Herbert West – Reanimator*”, de H. P. Lovecraft, e sua adaptação cinematográfica *Re-animator*, de Stuart Gordon. Toma como ponto de partida formulações traçadas por Lovecraft em seu estudo *O Horror Sobrenatural na Literatura*, segundo as quais o chamado “horror cósmico” é provocado no leitor com o uso de determinados artifícios narrativos. Ampara-se, também, em proposições de Noel Carroll acerca da intersticialidade do monstro típico do gênero horror, e de Sigmund Freud, sobre a natureza psíquica do humor. O ensaio, em seu percurso teórico, dirige-se para uma leitura da alternância e da simultaneidade de efeitos promovida pelo filme, em contraste com a unidade de efeitos almejada pelo conto.

PALAVRAS-CHAVE: H. P. Lovecraft; Stuart Gordon; Re-Animator; horror; humor.

ABSTRACT: *The paper proposes a comparative reading of the short story “Herbert West – Reanimator”, by H. P. Lovecraft, and its film adaptation Re-animator, by Stuart Gordon. It takes as its starting point propositions drawn by Lovecraft in his study The Supernatural Horror in Literature, according to which the so-called “cosmic horror” is triggered in the reader with the use of certain narrative devices. It is also based in Noel Carroll’s propositions about the typically interstitial horror genre monster, and in Sigmund Freud’s take on the psychic nature of humor. The paper, in its theoretical route, reads the alternation and the simultaneity of effects promoted by the film, in contrast to the tentative unity of the short story.*

KEYWORDS: *H. P. Lovecraft; Stuart Gordon; Re-Animator; horror; humor.*

Como é comum em ensaios críticos produzidos por escritores, *O Horror Sobrenatural na Literatura*, de H. P. Lovecraft, pode servir como um mapa dos valores cultivados pelo seu próprio autor. Um deles, a presença de uma “atmosfera” específica para provocar um efeito determinado, é reiterado no decorrer de todo o texto. O efeito, no caso, é o chamado de “horror cósmico” – aquele horror que supersticiosamente evoca a pequenez do homem frente

---

<sup>1</sup> Mestre em Estudos de Linguagens pela UFMS e Doutor em Literatura Brasileira pela USP. Pesquisador DCR (CNPq/Fundect/NEHMS).

ao desconhecido e, portanto, lida com circunstâncias sobrenaturais ou, ao menos, além da compreensão humana. Em suas palavras:

O único teste para o verdadeiro horror é simplesmente este: se suscita ou não no leitor um sentimento de profunda apreensão, e de contato com esferas diferentes e forças desconhecidas; uma atitude sutil de escuta ofegante, como à espera do ruflar de asas negras ou do roçar de entidades e formas nebulosas nos confins extremos do universo conhecido. E, é claro, quanto mais completa e unificadamente uma história comunique uma tal atmosfera, tanto melhor é como obra de arte no gênero considerado (LOVECRAFT, 1987, pp. 5-6).

O autor, é claro, se refere a uma circunstância modelar de leitura, concretizada por um leitor disposto a se deixar conduzir pela narrativa em pauta. Não se trata, assim, de observar empiricamente as reações de cada leitor, mas de avaliar se o texto é construído de forma a criar determinada atmosfera propícia ao horror cósmico. Entenda-se “atmosfera”, portanto, como um conjunto de artifícios de que o texto se vale para provocar o efeito desejado. Os nervos do leitor particular não estão em pauta; a configuração do texto, sim.

Na perspectiva de Lovecraft, tal atmosfera deve se estender a toda a extensão da narrativa, de forma completa e unificada. Trata-se de um olhar clássico, avesso à coexistência ou à alternância de efeitos distintos. O humor, por exemplo, não encontraria espaço em uma narrativa destinada a provocar o horror.<sup>2</sup> Para a manutenção da atmosfera, o agente do horror é mantido em suspenso: não é explicitado, mas sugerido. Na leitura de Noel Carroll,

A idéia aqui é a de que o melhor horror se vale da sugestão, leva o leitor a imaginar o que está acontecendo. O pressuposto é o de que o leitor pode assustar a si mesmo mais – pode imaginar o que o deixa horrorizado – do que qualquer autor pode fazê-lo.

O próprio Lovecraft leva sua estética da sugestão a uma definição de horror como medo cósmico, uma espécie de assombro secular. (...) Não procura classificar o horror; com essa abordagem, o “horror” torna-se um termo honorífico ou de valor, que indica ter sido alcançado certo padrão estético (CARROLL, 1999, p. 85).

---

<sup>2</sup> Nesse ponto, o autor parece manejar a proposição de Poe em “A Filosofia da Composição”, segundo a qual o texto literário deve usar de todos os artifícios para provocar no leitor um efeito específico – sem realizar mudanças de percurso.

*O Horror Sobrenatural na Literatura*, assim, serve à apologia dos valores que Lovecraft privilegiava enquanto ficcionista, e, conseqüentemente, tem alcance limitado na discussão de textos alheios. Esse caráter oferece possibilidades interpretativas para o autor, potencialmente tornando mais legível em seus próprios textos a *intentio operis* de que fala Eco em *Interpretação e Superinterpretação*. O caminho pode ser proveitoso, desde que se assinale a diferença entre teoria e prática, bem como os possíveis tropeços na transição de uma para a outra.

A unidade de efeito que o ensaio de Lovecraft implicitamente elege como valor estético fraqueja frente à natureza episódica do conto que aqui nos interessa, “*Herbert West – Reanimator*”. Não se trata de um bom exemplo da prosa do autor, melhor sucedida em outros textos. As circunstâncias que cercam a produção do conto são as do folhetim, e justificam sua estrutura. Conforme relata o biógrafo S. T. Joshi,

[O editor George Julian Houtain] ofereceu a Lovecraft a soma principesca de cinco dólares por 2 mil palavras referentes a cada seção (um quarto de centavo por palavra). (...) O primeiro número da revista saiu, como esperado, em fevereiro de 1922, trazendo a primeira seção de “*Herbert West-Reanimator*”. (...) Lovecraft tem um prazer quase masoquista ao reclamar por ter sido reduzido ao nível de um escritor comercial da Grub Street. Constantemente ao longo dos meses seguintes ele choraminga coisas como: “Isso tudo é manifestamente não artístico. Escrever sob encomenda, para arrastar uma figura por uma série de episódios artificiais, envolve a violação de toda a espontaneidade e singularidade da impressão que deveria caracterizar o trabalho do contista” (JOSHI, 2014, p. 179).

As condições mercadológicas a cercarem o conto deixam suas marcas na forma, e precisam ser levadas em conta na abordagem do caráter episódico. O olhar crítico, contudo, precisa manter algum distanciamento, evitando assim a condescendência. Apenas dessa forma é possível estabelecer a gradação valorativa entre diferentes textos do autor: Lovecraft posteriormente lidou melhor com a circunstância imposta pela produção de folhetins, com um conto escrito alguns meses depois, “*The lurking fear*”.

“*Herbert West – Reanimator*” é marcadamente dividido em segmentos que principiam com uma recapitulação dos eventos anteriores e terminam de forma impactante, no intuito de provocar suspense e prender o interesse do leitor até o número seguinte da publicação periódica. São, ao todo, seis segmentos que não se integram satisfatoriamente em um conto coeso. As recapitulações se acumulam com redundância, para relembrar ao leitor o que foi lido no mês anterior, no número passado. Cada novo segmento é como que uma retomada, e principia com uma paráfrase dos eventos narrados até então. Impossibilita-se a manutenção de uma atmosfera nos termos formulados por Lovecraft em seu ensaio teórico, já que o conto mecânica e esquematicamente se vê aprisionado em uma configuração que inibe o movimento.

Os exemplos são vários. O segundo segmento, chamado “*The plague-daemon*”, principia com a frase “Eu nunca devo esquecer aquele hediondo verão dezesseis anos atrás”<sup>3</sup>, que não passa de uma deixa para rememorar o que se transcorreu no episódio anterior. Também é o caso do terceiro (“É incomum disparar de uma vez seis balas de um revólver, quando uma seria suficiente, mas muitas coisas na vida de Herbert West eram incomuns”<sup>4</sup> – e as coisas incomuns do passado são em seguida narradas mais uma vez) e de todos os seguintes. Desajeitadamente, as recapitulações se tornam cada vez maiores, dado o acúmulo de eventos a relembrar.

Além da forma, também os eventos de que se ocupa o narrador logo tendem à redundância e à repetição. O enredo trata das experiências do médico Herbert West, que cria um soro capaz de reanimar os mortos. Embora os resultados sejam invariavelmente pavorosos, o narrador continua a auxiliar West nos experimentos e em sua busca por corpos frescos. Na conclusão, os cadáveres reanimados durante o conto – frutos de experimentos mal sucedidos – retornam para se vingar do médico, que é tragado pelas forças do além-túmulo e desaparece sem deixar vestígios. O narrador, com os nervos abalados, é fadado a enfrentar a incredulidade de todos quando conta sua história.

---

<sup>3</sup> Tradução livre de “*I shall never forget that hideous summer sixteen years ago*” (LOVECRAFT, 2008, p. 185).

<sup>4</sup> Tradução livre de “*It is uncommon to fire all six shots of a revolver with great suddenness when one would probably be sufficient, but many things in the life of Herbert West were uncommon*” (LOVECRAFT, 2008, p. 189).

Joshi, em sua leitura, propõe que a história

não *começando* como uma paródia, *torna-se uma* à medida que o tempo passa. Em outras palavras, Lovecraft inicialmente tentou escrever um conto sobrenatural mais ou menos sério (...); porém, percebendo o crescente absurdo do projeto, abandonou a tentativa e transformou a história naquilo que de fato ela já era desde o princípio: uma autoparódia (JOSHI, 2010, p. 180)

Não é necessário recorrer a essa pretensa intenção do autor para notar como o conto degradingola em autoparódia, antes bastando observar seus traços formais: a tentativa a princípio sólida de construir uma atmosfera tétrica e violenta não resiste à fragmentação acidental da narrativa, à desconjuntura do todo. Ao contrário do que se poderia interpretar das palavras de Joshi, o conto não se assume enquanto paródia em seu decorrer, e a mudança de orientação não se resolve esteticamente. Trata-se de uma tensão que não é levada à fatura.

Assim como o conto, sua adaptação cinematográfica *Re-animator*, de Stuart Gordon, se conforma a um nicho mercadológico específico. O conto tinha como alvo a publicação em uma revista *pulp*, e trazia os ingredientes exigidos pelo público específico: suspense, violência, morbidez. O filme também se dirige a um público delimitado e, como tal, tem em comum com diversos outros do período (os anos de 1980) a falta de parcimônia na apresentação da violência gráfica, a presença de texto e subtexto de conteúdo sexual, a predominância de protagonistas jovens. Assinalar a relação de uma obra com o mercado que a acolhe não equivale a traçar um juízo de valor negativo, mas a abordar uma relação inescapável na contemporaneidade. Cabe, a seguir, avaliar se algo resta na obra além das estruturas aparentes de uma contingência mercadológica.

Pretende-se, nesse ponto, atentar para as proposições de Luiz Costa Lima no que cabe à valoração de obras de arte em tempos de cultura de massa. Segundo o autor, as mensagens veiculadas pelos *mass media* são condicionadas e manipuladas segundo diretrizes econômico-políticas, mas não podem ser rechaçadas sem a análise pontual. Em suas palavras, a circunstância nociva provocada pela indústria cultural

não permite ao analista afirmar que, culturalmente, tais mensagens são inferiores, nocivas, tão enlatadas quanto outro produto industrial qualquer, que só visam à segurança de lucro do produtor, etc. Semelhante conclusão representaria um passo atrás, incidindo num maniqueísmo que, a pretexto de acusar a sociedade de deformadora, terminaria por justificar ideologia tão conservadora ou até mais ainda (LIMA, 2010, p. 44).

A proposição pode ser proveitosamente articulada à produção cinematográfica e literária contemporânea que procura contornar, por meio de um (suposto) alheamento, as restrições impostas pelas engrenagens da indústria cultural. Além de trazer como pressuposto que o mercado e seus rótulos de prateleira apenas podem gerar produtos inferiores, tal produção finge ignorar que há também para ela um público delimitado e seguro.

Se o conto “*Herbert West – Reanimator*” é ingenuamente subordinado às contingências mercadológicas que motivaram sua produção, o mesmo não cabe à adaptação cinematográfica. Notadamente, a redundância do conto – com West repetidamente fazendo as mesmas experiências e alcançando resultados sempre similares – é, na adaptação, manejada de forma autoconsciente: o personagem adquire uma obsessão incorrigível de fazer uso de seu soro em todas as oportunidades que se apresentam, a loucura servindo de justificativa ficcional para o comportamento repetitivo. Quando o personagem se vê diante de algum cadáver, invariavelmente soam os acordes da música tema<sup>5</sup> e ele arqueia as sobancelhas, a mão direita à procura da seringa com o fluido verde fluorescente. A música e a interpretação de Jeffrey Combs, repleta de excessos, conferem às ações um efeito humorístico ausente da obra original.

Dessa forma, pode-se dizer que os traços formais do conto de Lovecraft que se devem à contingência mercadológica a motivar-lhe a escrita – o caráter fragmentário, episódico – não são ignorados pelo filme, mas traduzidos segundo uma nova perspectiva. Em suma, o caráter episódico próprio do suporte de publicação original se transforma, ele próprio, em forma. Deixa suas marcas mesmo quando a circunstância de mercado se vê superada.

---

<sup>5</sup> Composta por Richard Band, irmão e habitual colaborador de um dos produtores do filme, Charles Band, a música é extremamente parecida com a música tema de *Psicose*, de Alfred Hitchcock, composta por Bernard Herrmann.

Como na história que lhe deu origem, o filme acompanha as experiências de Herbert West com o soro que reanima os mortos. Interpretado por Combs de maneira calculadamente exagerada, o personagem é marcada e parodicamente um “*mad scientist*” obcecado por uma ideia fixa. Também como o texto literário, o fílmico é guiado pelo olhar do colega de West, Daniel Cain (interpretado por Bruce Abbott). Junto com o espectador, ele descobre a verdade sobre os experimentos de West e, embora o auxilie, preserva uma saudável dificuldade em aceitar a morte. A interpretação de Abbott, mais afeita à linguagem cinematográfica que o teatral Combs, colabora para cunhar um personagem próximo ao homem comum, com quem é esperado que o público se identifique. Orquestrado pelo diretor Stuart Gordon, o contraponto entre o caráter dos personagens e a diferente forma de interpretar estabelece uma tensão que move o enredo em alguns de seus momentos chave.<sup>6</sup>

O enredo é acrescido de diversos detalhes, personagens e situações, mas nuclearmente é o mesmo do texto original. Ainda assim, a adaptação não pode ser chamada de “fiel”: despe-se do tom grave do conto de tal forma que a leitura por ela promovida pode ser chamada de paródica. A ênfase na violência gráfica, com efeitos especiais espalhafatosos, também não parece consoante à “sugestão” tipicamente lovecraftiana.

Acerca do primeiro filme, Wheeler Winston Dixon propõe que

não há nada exatamente como o filme, o que talvez responda a boa parte de seu sucesso. Na essência, ele representa uma fusão de gêneros de proporção considerável: parte filme de horror, parte filme *gore*, parte humor negro e parte história de amor.<sup>7</sup>

Se for dado algum crédito às formulações de Dixon, já é possível suspeitar que o filme não procura uma unidade de efeito. Horror, asco e humor se veriam lado a lado, em um

---

<sup>6</sup> A interação é repetida com sucesso na sequência do filme, intitulada *A Noiva do Re-animador* e dirigida por Brian Yuzna.

<sup>7</sup> Tradução livre de “*there is nothing quite like it, which perhaps accounts for a good deal of the film’s success. In essence, it represents a genre hot-wiring feat of considerable proportions: it is part horror film, part gore film, part black comedy, and part love story*” (DIXON, 2010, p. 165).

norteamento estranho ao paradigma clássico e, portanto, bastante distinto do encontrado no conto original.

Uma cena, dentre vários possíveis exemplos, é particularmente representativa na aglutinação de efeitos comumente atribuídos a gêneros distintos. Nela, West reanima a cabeça decepada de um desafeto, o invejoso professor Carl Hill (interpretado por David Gale). Momentos antes, Hill planejava roubar o crédito pelo soro reanimador de West, e tinha o aluno sob controle hipnótico. Dono de uma mente poderosa, este consegue se libertar do transe tempo o bastante para golpear o professor no pescoço com uma pá.

Agindo como sempre, West então vislumbra a oportunidade de testar algo novo: injeta seu soro na cabeça e no corpo de Hill, a fim de observar como cada um se comporta. Reanimado, o corpo agarra o crânio de West e o golpeia contra a mesa, aproveitando a distração causada pela também reanimada cabeça. Hill desperta consciente e ainda carrega as ambições e os desejos de quando vivo, mas sua movimentação agora remete às comédias pastelão: a dificuldade que a cabeça decepada tem para controlar o corpo cego é tamanha que ele tromba nos objetos pela frente e precisa tatear para encontrar o caminho.

Pontuada pela música tema, a cena – e todas as seguintes em que aparece o Dr. Hill – agrega e sobrepõe efeitos conflitantes. A fotografia escura e a cenografia, que apresenta com eficiência a precariedade do laboratório, criam uma ambientação coerente à construção de uma atmosfera propícia ao horror cósmico. O tema em pauta – o resgate artificial de coisas já mortas – também. Contudo, a excessiva violência gráfica foge ao preceito segundo o qual é preferível sugerir a mostrar, e privilegia o asco ao horror. Logo, West se põe a conversar com a cabeça decepada e mesmo ao asco é sobreposto outro efeito, o cômico.

Embora o efeito cômico acabe por predominar, é notável que ele se apóie na violência gráfica e na ambientação afim ao horror cósmico lovecraftiano. O resultado é que o espectador (e trata-se aqui de um espectador, ou leitor, ideal) não sabe o que a obra espera dele. Ele não está diante de uma obra cujo pacto com o leitor é plenamente legível, pelo contrário.

É um erro, um problema do filme? A resposta é negativa, desde que se atente para a relação entre o horror e o humor nele elaborada – relação, podemos notar, análoga à de filmes como *Uma Noite Alucinante 2*, de Sam Raimi e *Fome Animal*, de Peter Jackson. No intuito de julgar tal produção em seus próprios termos, é preciso explorar a penumbra entre o medo e o riso, o asco e o riso.

Carroll pode ser de auxílio com sua discussão das “dúvidas categoriais” provocadas por monstros do horror:

Muitos monstros do gênero do horror são intersticiais e/ou contraditórios, pois estão vivos e mortos: fantasmas, zumbis, vampiros múmias, o monstro de Frankenstein, Melmoth, o andarilho etc. São parentes próximos deles entidades monstruosas que juntam o animado e o inanimado. (...) [O] ponto parece ser que esses monstros não cabem nem no esquema conceitual dos personagens nem, o que é mais importante, no do leitor (CARROLL, 1999, p. 51).

A formulação cabe ao estudo do Dr. Hill e dos outros cadáveres reanimados de *Re-animator*. Colocando-se entre a morte e a vida, desafiam as categorias aceitas no senso comum. A impossibilidade de classificá-los adequadamente traz a potencialidade de horror cósmico – são, pois, algo que escapa à compreensão que o homem tem da natureza. O impasse, porém, escapa à “sugestão” valorizada por Lovecraft: a condição dos mortos é, sem exceção, horrendamente explícita, e o horror e o asco se presentificam alternada ou simultaneamente.

Trata-se, também, de uma intersticialidade no plano do efeito alcançado pelo filme. Os cadáveres reanimados que nele vagueiam não provocam apenas horror e asco, mas humor: incorporam um entrelugar entre esses três possíveis efeitos, que se vêem evocados alternada ou simultaneamente.

Para compreender como o filme unifica o horror, o nojo e o humor, também é interessante discutir o elemento cômico por meio de sua intersticialidade. Sigmund Freud aborda o que há de inadequação no humor, em seu estudo “Os chistes e sua relação com o inconsciente”. Para ele, o humor se dá como uma espécie de defesa contra o que é de difícil

apreensão ou aceitação. Trata-se de uma maneira de abordar o que escapa ao estritamente corriqueiro, ou uma forma de revestir de novidade o que o é. Grosso modo, o mecanismo psíquico usa o humor como válvula de escape.

Uma das possíveis reações frente a uma situação absurda, insólita ou inclassificável é, portanto, o riso. Os cadáveres reanimados do filme, em particular o Dr. Hill, são horríveis porque são inclassificáveis, mas são cômicos pelo mesmo motivo. Não têm lugar entre os vivos e nem entre os mortos, e tropeçam erráticamente num terreno que lhes é estranho.

No filme, tal imprecisão ou ambivalência é dada em extremo contraponto com o paradigma clássico da unidade de efeito, este que era alvo de apologia nos textos de H. P. Lovecraft. Dessa forma, é travado um diálogo tenso com a obra original, um diálogo pautado pela intersticialidade entre diferentes efeitos ambivalentemente unificados: o asco, o horror e o humor.

*Re-animator*, assim, é simultaneamente cômico e horrível. Isso não se dá por alguma espécie de desconjuntura acidental, mas pela conjunção de instâncias a princípio divergentes. Não há ambigüidade moral ou ética no humor do filme, embora ele seja alcançado a partir da representação da violência. Afinal, a fronteira entre o que é ou não moralmente condenável não é ignorada, pelo contrário: a ela é dada extrema atenção. O riso que o filme provoca, bem distinto do chamado “alívio cômico”, não é plenamente confortável – é estranho, fora de lugar. Ele não apazigua a violência representada na tela, mas convive com ela e desautomatiza sua percepção. É o riso que paradoxalmente serve para lembrar que o horror existe.

#### **Referências:**

CARROLL, Noel. *A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.

DIXON, Wheeler Winston. *A History of Horror*. New Jersey: Rutgers University Press, 2010.

ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. Tradução MF. São Paulo: Martins fontes, 2001.

FREUD, Sigmund. “Os chistes e sua relação com o inconsciente”. In: Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Tradução de Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 8.

GORDON, Stuart. *Re-animator*. Empire Pictures, 1985. 104 minutos. Filme.

JACKSON, Peter. *Fome Animal (Braindead)*. WingNut Films, 1992. 104 minutos. Filme.

JOSHI, S. T. *A Vida de H. P. Lovecraft*. Tradução de Bruno Gambarotto. São Paulo: Hedra, 2014.

LIMA, Luiz Costa. “Comunicação e cultura de massa”. In: \_\_\_\_ (org.). *Teoria da Cultura de Massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

LOVECRAFT, Howard Philips. *O Horror Sobrenatural na Literatura*. Tradução de João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

\_\_\_\_\_. “*Reanimator*”. In: \_\_\_\_\_. *The Complete Fiction*. New York: Barnes & Noble, 2008.

\_\_\_\_\_. “*The lurking fear*”. In: \_\_\_\_\_. *The Complete Fiction*. New York: Barnes & Noble, 2008.

POE, Edgar Allan. “Filosofia da composição”. In: \_\_\_\_\_. *Poemas e Ensaios*. 3 ed. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999.

RAIMI, Sam. *Uma Noite Alucinante 2 (Evil Dead 2)*. De Laurentiis Entertainment Group (DEG), Renaissance Pictures, 1987. 84 minutos. Filme.

YUZNA, Brian. *A Noiva do Re-animator (Bride of Re-animator)*. Wild Street, 1989. 96 minutos. Filme.