


unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara – SP

NATHALY SESTERHENN MOHAMED

**A CONSTRUÇÃO DO *LOCUS HORRIBILIS* NOS
CONTOS DE H. P. LOVECRAFT**



ARARAQUARA – S.P.

2021

NATHALY SESTERHENN MOHAMED

**A construção do *locus horribilis* nos contos de H. P.
Lovecraft**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP - Araraquara como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi

ARARAQUARA – S.P.

2021

M697c	<p>Mohamed, Nathaly Sesterhenn</p> <p>A construção do locus horribilis nos contos de H. P. Lovecraft / Nathaly Sesterhenn Mohamed. – Araraquara, 2021</p> <p>146 f.</p> <p>Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara</p> <p>Orientador: Aparecido Donizete Rossi</p> <p>1. H. P. Lovecraft. 2. Locus horribilis. 3. Horror. 4. Literatura norte-americana. I. Título.</p>
-------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Fac Ciências e Letras,
Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Nathaly Sesterhenn Mohamed

A construção do *locus horribilis* nos contos de H. P. Lovecraft

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP - Araraquara como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi

Data da defesa: 25/05/2021

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador:

Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi (UNESP - FCL-Ar)

Membro Titular:

Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva (UFG)

Membro Titular:

Prof.^a Dra. Karin Volobuef (UNESP - FCL-Ar)

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

Dedico esse trabalho a todos aqueles que encontram na literatura um escape para os horrores da existência.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, primeiramente, à minha família, que sempre me apoiou, me incentivou, e me ensinou a valorizar o estudo. Mãe, pai, obrigada por todos os exemplos bons, por todo puxão de orelha e conselhos. Obrigada também por sempre incentivarem a leitura, desde quando era pequenininha. Ao meu irmão, meu obrigada especial, sem você a vida não teria graça. Obrigada por todo apoio e amor. Com o apoio de vocês, a jornada é sempre mais suave.

Agradeço também ao Cido, meu orientador, por todo o carinho e horas dedicadas para me auxiliar nesse caminho tortuoso e medonho. Obrigada pelos conselhos, puxões de orelha e paciência. Obrigada também por aceitar ser meu mestre nessa jornada; sem o seu auxílio eu não teria chegado até aqui.

Aos meus amigos, minha gratidão por estarem ao meu lado nessa aventura, sem vocês eu jamais conseguiria completá-la. Obrigada por toda a ajuda, por me ouvirem falar sobre Lovecraft sem parar, por me animarem, me apoiarem e continuarem aqui. Vocês são essenciais para minha caminhada, como pessoa e como pesquisadora.

Também agradeço aos professores Alexander Meireles da Silva e Karin Volobuef, por gentilmente aceitarem participar da banca de exame de qualificação, assim como do exame de defesa, e por todos os apontamentos e colaboração oferecidos ao trabalho. Obrigada também por toda a contribuição que ambos trazem para o universo da narrativa fantástica, de ficção científica e gótica no Brasil.

Deixo meu obrigada também ao Lovecraft, por toda a contribuição ao mundo literário e pelos diferentes pontos de vista sobre a existência que pude ter contato através de suas obras. Tendo seus contos ao meu lado, o caminho pelo mestrado foi muito divertido e o horror da caminhada, ironicamente, se dissipou.

*That is not dead which can eternal lie,
And with strange aeons even death may die*
(LOVECRAFT, 2008, p. 368)

“A coisa mais misericordiosa do mundo é, segundo penso, a incapacidade da mente humana em correlacionar tudo o que sabe. Vivemos em uma plácida ilha de ignorância em meio a mares negros de infinitude, e não fomos feitos para ir longe”

(LOVECRAFT, 2014, p. 64)

RESUMO

Esse trabalho apresenta a análise de três contos de Howard Phillips Lovecraft, “Herbert West — *Reanimator*”, “A Cor que veio do Espaço” e “O chamado de Cthulhu”, buscando compreender como é construído o que chamamos de *locus horribilis* nesses contos, e como ele influencia na geração do sentimento de horror dentro das narrativas do autor. Para a construção dessa teoria, utilizamos as ideias de diferentes autores, como as de Mikhail Bakhtin sobre o cronotopo, de Antonio Dimas e Osman Lins sobre o espaço e a ambientação, e os pensamentos do próprio Lovecraft sobre a atmosfera. A nosso ver, a junção das três (espacialidade, ambientação e atmosfera) gera o chamado *locus horribilis*, o qual defendemos ser extremamente importante para as narrativas de horror. Para complementar nossas ideias, também abordaremos as teorias do gótico, do medo, do horror e terror, assim como as da ficção científica e *weird tale*, buscando ter uma ampla visão sobre tudo o que ronda as obras de Lovecraft e suas temáticas. Nosso objetivo é compreender como o *locus horribilis* age nas obras de horror, por quais meios ele opera, e quais são seus caminhos na geração da atmosfera macabra de horror. Utilizamos diferentes autores para nos auxiliar nesse trabalho, como Fred Botting, Sandra Vasconcelos, Zigmunt Bauman, Mircea Eliade dentre outros. Dessa forma, buscamos compreender a importância do *locus horribilis* nas narrativas de horror de Lovecraft, analisando as espacialidades, ambientações e atmosferas criadas nos contos escolhidos, assim como a geração de horror neles provocada.

Palavras chave: H. P. Lovecraft. *Locus horribilis*. Horror. Literatura norte-americana.

ABSTRACT

This work presents the analysis of three tales by Howard Phillips Lovecraft, “Herbert West — Reanimator”, “The Colour out of Space” and “The call of Cthulhu”, seeking to understand how what we call *locus horribilis* is built in these tales, and how it influences the generation of horror within the author's narratives. For the construction of this theory, we used the ideas of different authors, such as those Mikhail Bakhtin on the chronotope, Antonio Dimas and Osman Lins on space and ambience, and Lovecraft's own thoughts on the atmosphere. In our view, the combination of the three (spatiality, ambience and atmosphere) generates the so-called *locus horribilis*, which we defend to be extremely important for horror narratives. To complement our ideas, we will also address the theories of gothic, fear, horror and terror, as well as those of science fiction and weird tale, seeking to have a broad view on everything that surrounds the works of Lovecraft and its themes. Our goal is to understand how the *locus horribilis* acts in the works of horror, by what means it operates, and what are its paths in the generation of the macabre atmosphere of horror. We used several authors to assist us in this work, such as Fred Botting, Sandra Vasconcelos, Zigmunt Bauman, Mircea Eliade, among others. Thus, we seek to understand the importance of the *locus horribilis* in Lovecraft's horror narratives, analyzing the spatialities, ambiences and atmospheres created in the chosen stories, as well as the generation of horror caused in them.

Keywords: H. P. Lovecraft. *Locus horribilis*. Horror. North-American literature.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 (p. 135): Desenho de Cthulhu feito por H. P. Lovecraft, em 1934.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. INSTRUMENTOS DO HORROR LOVECRAFTIANO: O GÓTICO, O ESPAÇO, O <i>LOCUS HORRIBILIS</i>, O <i>WEIRD</i>	15
1.1 A estética negativa	15
1.2 Sobre os espaços.....	25
1.3 O <i>locus horribilis</i>	31
1.4 Ficção científica / <i>weird tale</i>	34
1.5 A narrativa lovecraftiana.....	38
2. O CIENTISTA LOUCO	45
3. A COR DESCONHECIDA	76
4. A ENTIDADE CÓSMICA	102
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	138
REFERÊNCIAS	142
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	145

INTRODUÇÃO

Howard Phillips Lovecraft é um dos autores mais famosos e lembrados no mundo da ficção científica, *weird fiction* e horror. Lovecraft (1890-19370), nascido em Providence, Rhode Island, revolucionou os gêneros de horror, ficção científica e fantasia, e foi o principal propagador do *cosmicismo* ou *horror cósmico*, temas que detalharemos nas páginas seguintes.

Nesse trabalho, buscaremos compreender a construção do *locus horribilis* em algumas obras do autor, além de pesquisarmos a importância do mesmo nas narrativas de horror. O que chamamos aqui de *locus horribilis* é a junção e manejo específico da espacialidade, ambientação e atmosfera, criando um espaço horrífico que possa influenciar não apenas o personagem, mas também o leitor.

Para as análises utilizaremos três contos do autor: “Herbert West – *Reanimator*” (1922), “A Cor que veio do Espaço” (“The Colour out of Space”, 1927) e “O chamado de Cthulhu” (“The Call of Cthulhu”, 1928). A escolha desses contos deu-se pelo fato de o *locus horribilis* presente neles ser relativamente diferente em cada um, e acreditarmos que tais diferenças podem ser valiosas para a análise, pois poderemos abranger um panorama maior do *locus horribilis*. Além disso, também escolhemos os contos que, durante a primeira leitura, despertaram um sentimento de desconforto e curiosidade, em que ambos aguçaram os sentidos e a questão sobre o que poderia estar causando tais sentimentos nessas narrativas.

De forma a compreender melhor as questões que abordaremos nesse trabalho, separamos a dissertação em quatro capítulos: o primeiro contém as bases teóricas que serão o alicerce de todo o texto, permeando pelas teorias do espaço, aprofundando no próprio *locus horribilis*, assim como temas como o gótico, o medo, o terror e o horror, a ficção científica e o *weird tale* e a narrativa lovecraftiana; nos três capítulos seguintes, separamos um para cada conto escolhido.

No primeiro capítulo, utilizamos os conceitos de cronotopo apresentado por Mikhail Bakhtin, assim como as ideias de Antonio Dimas e Osman Lins sobre o espaço e a ambientação, complementadas com os pensamentos do próprio Lovecraft sobre a atmosfera. Juntando tais discussões, reflexões e conceitos, propomos o nome de *locus horribilis*, que seria composto da espacialidade, da ambientação e da atmosfera. A espacialidade seria o local em que a narrativa acontece, sendo ele físico, real, onírico ou

imaginário, por exemplo um castelo antigo no meio de uma floresta ancestral. Ambientação é a descrição de tudo que existe e habita o espaço, tudo que nele contém, é a partir da ambientação que podemos compreender como o espaço é formado, é ela a base para a atmosfera que será criada. No exemplo do castelo rodeado pela floresta, os elementos da ambientação poderiam ser a escuridão dentro do castelo, o cheiro de mofo no local, a poeira formada nos móveis, o frio das paredes, assim como o musgo úmido no chão da floresta, o escuro entre as árvores, o vento gélido, o noturno, os sons de animais desconhecidos e estranhos. A atmosfera, por sua vez, é a sensação que a narrativa origina nos personagens, podendo também atingir os leitores. Em uma narrativa de horror, de acordo com Lovecraft, o elemento mais importante é a atmosfera, pois é ela que contém os sentimentos que a narrativa busca ocasionar. No caso da floresta antiga, os elementos presentes na ambientação despertam o sentimento de medo, de tensão. Em nosso trabalho, buscamos compreender como o *locus horribilis* cria, nas narrativas de horror, principalmente as de Lovecraft que analisaremos aqui, o sentimento, a atmosfera, a sensação de horror e de medo.

Somado aos estudos sobre o espaço narrativo, também percorremos sobre o gótico seguindo as reflexões de Fred Botting e Sandra Vasconcelos, adentrando a algumas temáticas como o medo, com o aporte teórico nas falas de Zigmunt Bauman, Mircea Eliade, Francis Wolff, Sigmund Freud e também de Lovecraft. Ainda nessa temática, evocamos os medos presentes no inconsciente coletivo, teoria criada por Carl Jung, também contamos com as reflexões de Julio França e Emilio Mira y López sobre o medo da morte e de tudo que ela envolve. Outra grande temática que é trazida para a discussão é a de terror e horror, auxiliada pelos pensamentos de Fred Botting, Aparecido Rossi, Anderson Pires da Silva, Julio França e Lovecraft. Ainda no primeiro capítulo também trazemos as questões sobre a ficção científica e o *weird tale*, baseando-nos nas reflexões de Fred Botting, Alessandro Alegrette, Jason Colavito, Michel Foucault e Alexander Meireles da Silva. Em outro subtópico, elaboramos sobre a narrativa lovecraftiana, em que apontamos uma pequena bibliografia da vida de Lovecraft, buscando compreender melhor quem foi o autor, elencando também suas temáticas, o seu modo de criar suas narrativas e falando também sobre o cosmicismo. Para esse tipo de narrativa, de acordo com Lovecraft, precisaria estar presente uma atmosfera de horror, além de que as temáticas sempre envolvem a busca humana por conhecimentos proibidos, que

ultrapassam os limites que a mente dos seres humanos consegue chegar. Utilizamos também as reflexões de Sunand Tryambak Joshi e Daniel Iturvides Dutra.

Separamos o segundo capítulo para a análise do conto “Herbert West — *Reanimator*”, buscando compreender como acontece a construção do *locus horribilis* e a importância dele para a narrativa, além de explorar questões como o monstruoso, que é trazido de forma diferente do convencional nas narrativas lovecraftianas, buscando abarcar outras questões como o cosmicismo, que também é muito presente na obra. No terceiro capítulo, intitulado de “A cor desconhecida”, temos a análise do conto “A Cor que veio do Espaço”. Nele, procuramos explorar ao máximo a construção do *locus horribilis* na narrativa, assim como os efeitos dela, que se intensificam conforme o andamento do conto, podendo afetar não apenas os personagens, mas também os leitores. Exploramos também questões como o desconhecido extraterreno, que é explorado pela narrativa com o meteoro que cai e traz consigo uma cor diferente de todas as conhecidas pelos seres humanos. Além dessas questões, também abarcaremos o medo, a loucura, a insanidade e o isolamento. Já no quarto capítulo temos a análise da obra prima de Lovecraft, “O chamado de Cthulhu”, novamente procurando compreender como acontece a construção do *locus horribilis* e a importância desse para a narrativa, além de pensar também questões como o monstruoso, o espaço e a ambientação, que sabemos ser diferente dos outros dois contos escolhidos para as análises, estudando detalhadamente o *locus horribilis* criado na história. Também percorreremos questões do cosmicismo e do estranho que vem de outras dimensões, seres alienígenas e incompreensíveis para a humanidade, focando também na espacialidade e ambientação da cidade de R’lyeh, muito importante para a trama.

Por Lovecraft ser um nome muito citado nos dias atuais, acreditamos que esse trabalho possa ser útil para os leitores que desejem adentrar e mergulhar um pouco mais no *locus horribilis* criado nos contos do autor. Partindo de tais estudos sobre o espaço narrativo, o monstruoso, o medo e o horror, espera-se que essa dissertação possa auxiliar futuros leitores a compreender melhor os efeitos da espacialidade, ambientação e atmosfera em narrativas de horror, assim como a importância da junção das três, o *locus horribilis*, na geração do sentimento horrífico em tais obras.

1. INSTRUMENTOS DO HORROR LOVECRAFTIANO: O GÓTICO, O ESPAÇO, O *LOCUS HORRIBILIS*, O *WEIRD*

1.1. A estética negativa

Não poderíamos começar esse trabalho sem antes falar sobre o Gótico. “Gótico” é um termo usado em muitas áreas, a exemplo da arquitetura, como estilo de vida, movimento artístico, a literatura ou, nos tempos modernos, as mídias audiovisuais. Sobre a palavra “gótico”, Sandra Guardini Vasconcelos diz que, “de uma perspectiva puramente semântica, o adjetivo se referia originalmente aos godos, ou às tribos nórdicas europeias, mas também a qualquer coisa que fosse medieval ou até mesmo pós-romana” (2002, p. 119). Nick Groom afirma que as diferentes concepções do termo “fazem parte de uma história comum e, ocasionalmente, compartilham características comuns”¹ (2012, p. 19, tradução nossa). Para Groom, as diferentes concepções de gótico possuem uma mesma história compartilhada, podendo até mesmo conter as mesmas características.

Neste trabalho, daremos maior atenção ao gótico na literatura, que surge com a publicação do primeiro romance gótico, *O castelo de Otranto* (*The Castle of Otranto*), em 1764, escrito por Horace Walpole, obra que apresentou as características do romance gótico que hoje conhecemos, como acontecimentos sobrenaturais, o castelo medieval, visões etc., buscando causar medo no leitor. A mistura do mundo cotidiano e conhecido com o sobrenatural e fantástico, que Walpole realiza em seu romance, tornou-se a base para outros romances góticos que vieram depois, como as obras de Ann Radcliffe, Matthew Lewis, Charles Maturin e Bram Stoker.

Fred Botting define o Gótico como uma escrita de excesso (1996, p. 1), que transbordaria, romperia as barreiras já existentes na literatura da época, devido a um “excessivo racionalismo” existente no período, como afirma Vasconcelos (2002, p. 122). O século XVIII, mais conhecido como Século das Luzes, foi o período em que o Iluminismo dominava a Europa. A razão permeava todo o campo artístico, compondo a ideia central do movimento, em que o racionalismo era usado para ver e ler o mundo ao redor. O gótico se estabelece nesse momento como uma afronta, indo contra tudo que os iluministas pregavam e acreditavam. Utilizando-se do horror, do medo, do insano, do

¹ No original: “they are part of a common history and occasionally share common features.”

monstruoso, do sobrenatural maligno, “o gótico surgem então para perturbar a superfície calma do realismo e encenar os medos e temores que rondavam a nascente sociedade burguesa” (VASCONCELOS, 2002, p. 122). O gótico vem, portanto, para atormentar, romper barreiras, atravessar fronteiras, vem como um excesso e uma estética negativa (BOTTING, 1996, p. 1), causando desconforto e medo.

Sandra Vasconcelos (2002) também trata da “maquinaria gótica”, um conjunto de elementos que compõem a literatura gótica, dentre eles o sobrenatural, as espacialidades (o castelo antigo, a floresta centenária, cemitérios, igrejas, cabanas afastadas da civilização, ruínas etc.), o terror, o horror, o estrangeiro (comumente ligado ao desconhecido) e a chamada “psicologia do medo”. A psicologia do medo, também conhecida por “terror psicológico”, abarca questões como o medo, a loucura, a deformação do corpo, o delírio, o onírico, tudo aquilo que é perturbador e paranoico em relação à psique. Além disso, o gótico também utiliza do chamado “imaginário sobrenatural”, que abarca as assim denominadas monstruosidades (fantasmas, vampiros, bruxas, demônios, monstros deformados e desconhecidos etc.).

Debrucemo-nos então em um dos principais sentimentos relacionados ao gótico: o medo. “O medo é a emoção mais forte e mais antiga do ser humano, e o medo do desconhecido é o mais antigo e mais forte dos medos” (LOVECRAFT, 2015, p. 1099)². Lovecraft começa o seu *O horror Sobrenatural em literatura (Supernatural Horror in Literature, 1927)* com essa frase, a qual é muito importante para nossos estudos e cuja tese se entrelaça com a de outros autores que invocaremos aqui.

O medo, algo comum entre os animais e a humanidade, é tão antigo quanto a própria existência. Zigmunt Bauman, em *Medo Líquido*, discorre sobre o medo da morte, o que chama de “medo original”, inato a todos os seres vivos devido ao instinto de sobrevivência (BAUMAN, 2008, p. 45). Para o autor, os seres humanos, diferentes dos outros animais, precisam lidar ainda com a consciência da inevitabilidade da morte, o que torna seu medo ainda mais intenso, ultrapassando o instinto de sobrevivência natural.

Os sofistas, que pregavam que o medo da morte é o contrário à razão – argumentando que quando a morte está aqui eu não estou mais, e quando eu estou aqui a morte não está –, estavam enganados: onde quer que eu esteja, estou em companhia de meu *pavor* de que mais cedo ou mais tarde a morte *vai* pôr um fim a minha presença aqui (BAUMAN, 2008, p. 45, grifo do autor)

² “The oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is fear of the unknown” (LOVECRAFT, 2008, p. 1041)

O que vem acompanhado da ideia da morte é o medo do desconhecido, o qual Lovecraft defende ser o maior e mais potente entre todos os outros vivenciados pela humanidade. Sobre esse medo da morte — e, conseqüentemente, do desconhecido —, Sigmund Freud afirma que:

A biologia não conseguiu ainda responder se a morte é o destino inevitável de todo ser vivo ou se é apenas um evento regular, mas ainda assim talvez evitável, da vida. É verdade que a afirmação “Todos os homens são mortais” é mostrada nos manuais de lógica como exemplo de uma proposição geral; mas nenhum ser humano realmente a compreende, e o nosso inconsciente tem tão pouco uso hoje, como sempre teve, para a idéia da sua própria mortalidade. (...) Uma vez que quase todos nós ainda pensamos como selvagens acerca desse tópico, não é motivo para surpresa o fato de que o primitivo medo da morte é ainda tão intenso dentro de nós e está sempre pronto a vir à superfície por qualquer provocação (1996, p. 259)

A morte é uma condição pela qual todos irão passar, porém ninguém sabe o que e se há algo depois dela. Desde os primórdios das sociedades humanas, a morte e o pós-vida são questões objeto de reflexão e ponderação pelos seres humanos. As religiões tentam explicá-la com diferentes abordagens, seja prometendo vida eterna, seja prevendo sucessivas reencarnações, seja ameaçando condenação eterna. Porém, tudo o que os seres humanos sabem sobre o pós-morte são teorias, crenças e fé. O desconhecido, a falta de certeza absoluta e concreta, é o que apavora o ser humano, a falta de saber o que lhe acontecerá assim que sua vida findar e ultrapassar as fronteiras entre o aqui e o lá. Dessa forma, “a morte é a encarnação do ‘desconhecido’. E, entre todos os *desconhecidos*, é o único total e verdadeiramente *incognoscível*” (BAUMAN, 2008, p. 45, grifo do autor).

O desconhecido, sendo igualmente o imprevisível, tornou-se para os nossos irmãos primitivos uma fonte terrível e onipotente de atividades e calamidades que visitavam o ser humano por causas misteriosas e inteiramente extraterrenas e, portanto, pertenciam claramente a esferas de existência que não conhecíamos em absoluto e de que não participávamos. O fenômeno do sonho, da mesma forma, contribuiu para que emergisse a noção de um mundo irreal, ou espiritual³ (LOVECRAFT, 2015, p. 1100)

³ “The unknown, being likewise the unpredictable, became for our primitive forefathers a terrible and omnipotent source of boons and calamities visited upon mankind for cryptic and wholly extra-terrestrial reasons, and thus clearly belonging to spheres of existence whereof we know nothing and wherein we have no part. The phenomenon of dreaming likewise helped to build up the notion of an unreal or spiritual world” (LOVECRAFT, 2008, p. 1042)

De acordo com Lovecraft, o desconhecido apavora a humanidade desde as épocas mais distantes. Para complementar essa concepção, trouxemos as ideias de Mircea Eliade em *O sagrado e o profano* (1992), no qual o autor reflete sobre o homem religioso e o homem profano. O pensamento de Eliade concentra-se na visão de mundo que o homem religioso possui, que se divide entre *Cosmos* e *Caos*. O cosmos seria tudo que é conhecido, e o caos seria tudo que é desconhecido.

O que caracteriza as sociedades tradicionais é a oposição que elas subentendem entre o seu território habitado e o espaço desconhecido e indeterminado que o cerca: o primeiro é o “mundo”, mais precisamente, “o nosso mundo”, o Cosmos; o restante já não é um Cosmos, mas uma espécie de “outro mundo”, um espaço estrangeiro, caótico, povoado de espectros, demônios, “estranhos” (equiparados, aliás, aos demônios e às almas dos mortos) (ELIADE, 1992, p. 21)

O mundo habitado, conhecido, portanto, é o espaço da segurança, em que os humanos se sentem confortáveis. Mas ao saírem desse espaço e encararem o desconhecido, estremecem com o medo – e aqui podemos ir para além da interpretação, podendo o referido espaço ser algo físico e existente no mundo, ou a imensidão do universo, o pós-morte ou alguma dimensão onírica ou de delírio.

O medo é mais assustador quando difuso, disperso, indistinto, desvinculado, desancorado, flutuante, sem endereço nem motivo claros; quando nos assombra sem que haja uma explicação visível, quando a ameaça que devemos temer pode ser vislumbrada em toda parte, mas em lugar algum se pode vê-la. “Medo” é o nome que damos a nossa *incerteza*: nossa *ignorância* da ameaça e o que deve ser *feito* – do que pode e do que não pode – para fazê-la parar ou enfrentá-la, se cessá-la estiver além do nosso alcance. (BAUMAN, 2008, p. 8, grifo do autor)

Não existe medo [...] sem incerteza: se tivermos a certeza absoluta de um mal futuro, já não se trata mais de medo, mas de desespero. Ora, a idéia da morte tem isso de particular, que é misturar uma certeza absoluta com uma incerteza também absoluta. É totalmente seguro *que* um dia morrerei, e absolutamente incerto *quando* (e onde? e como?). [...] Certeza absoluta de um fato que está por vir, incerteza absoluta de sua data. É isso que assusta: menos do que a própria morte [...] essa absoluta certeza na incerteza (WOLFF, 2007, p. 21)

Completando ainda esse pensamento de Bauman e Francis Wolff, trazemos a seguinte asserção de Novaes: “o medo traz em si a incerteza, a vulnerabilidade e o desconhecido, elementos sem os quais o medo hoje não seria medo” (2007, p. 13-14). O

medo habita na incerteza. A morte é a maior das incertezas, como explica Wolff, mas existem outras incertezas que também assolam a mente humana. A insegurança, o desconhecimento, sendo os motivadores do medo, fazem com que os seres humanos estremeçam com o escuro. Com a falta de luz a visão torna-se embaçada, quase anulada, e o que antes era visível passa a ser invisível aos olhos. O escuro transforma o local em desconhecido, mesmo que seja familiar ao ser que nele penetra. “A escuridão não constitui a causa do perigo, mas é o habitat natural da incerteza — e, portanto, do medo” (BAUMAN, 2008, p. 8). Sobre o medo do escuro, Jean Delumeau afirma que,

se distinguirmos metodologicamente medo *do* escuro e medo *no* escuro, é preciso reconhecer que o acúmulo de perigos objetivos que a humanidade conheceu ao longo do tempo, durante a noite, fez nascer um medo quase natural da escuridão; e isso principalmente porque a privação de luz diminui a chama dos “redutores” da atividade imaginativa. Daí as antigas ligações regularmente feitas entre a noite, de um lado, e Satã, as bruxas, os espectros e os danados, de outro (2007, p. 43)

O medo que o escuro provoca nos seres humanos é um medo atávico, profundo, primitivo, que emerge dos tempos remotos em que o Homem era vulnerável a feras e outros perigos noturnos. Como Lovecraft mesmo diz, relembramos mais vivamente de memórias de dor do que memórias de prazer, e nossos ancestrais precisavam lidar com o escuro e seus perigos o tempo todo (cf. LOVECRAFT, 2008). Além dos perigos que já existiam (como animais selvagens, por exemplo), havia também os perigos que nossos antepassados relacionaram à noite, como assombrações, bruxas, monstros e seres sobrenaturais que habitam o escuro. Lovecraft também afirma que o sonho foi muito importante para a noção de um mundo irreal, pois o mundo onírico, para nossos ancestrais, poderia ser percebido como uma extensão do mundo real (cf. LOVECRAFT, 2008).

Mêdo imaginário [...] ocasionado por uma presunção analógica e fantástica que leva o homem ao *temor do desconhecido* e, singularmente, ao Mêdo do inexistente e do inesperado; culminando tudo isso no Mêdo e na angústia ante a face côncava da realidade: o NADA (MIRA Y LÓPEZ, 1972, p. 20, grifo do autor)

Esse medo imaginário é aquele que habita nosso *inconsciente coletivo*, que já trazemos de forma inata ao nascermos e nos desenvolvermos em sociedade. Carl Jung,

fundador da psicologia analítica, é, vale lembrar, quem criou a ideia de inconsciente coletivo:

O inconsciente coletivo é uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo portanto uma aquisição pessoal. Enquanto o inconsciente pessoal é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e no entanto desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e portanto não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade (JUNG, 2000, p. 53)

No nosso inconsciente coletivo mora o medo do escuro, da morte, do desconhecido e outros diferentes tipos de medos como, por exemplo, o medo de animais selvagens. Os motivos dos medos são diversos e variados, e muitos deles habitam o inconsciente coletivo, fazendo com que a humanidade – se não toda, a maior parte dela – sinta medo ao pensar, se deparar ou presenciar tais objetos de medo.

O medo da morte norteia a maioria dos medos. A morte também está ligada a outros medos além do desconhecido pós-morte e a incerteza que ele traz. Como diz Julio França, “Freud estava ciente de que uma das principais fontes do medo eram as experiências de algum modo relacionadas à morte – cadáveres, suposto retorno dos mortos, espíritos, fantasmas etc.” (2010, p. 77). Tudo o que é relacionado à morte causa medo, sobressalto e aversão nos seres humanos, e essas ideias sempre assombraram a mente e a imaginação humanas.

É assim que os “mortos” assustam mais que os “vivos”; os “fantasmas” angustiam e torturam as mentes ingênuas muito mais que um bandido de carne e osso; em suma, *o que não existe oprime mais do que aquilo que existe*. Não obstante, seria injusto negar existência a isso que não existe, no sentido comum do termo, pois a verdade é que *existe na imaginação*, ou seja, *criado por quem o sofre* e, justamente por isso, não lhe pode fugir, pois seria necessário *fugir de si próprio* para conseguir safar-se de as ameaça (MIRA Y LÓPEZ, p. 19, grifo do autor)

Emilio Mira y López considera que aquilo que não existe fisicamente no mundo real aflige mais do que aquilo que existe, pois o que não existe está intrínseco a nós, está enraizado em nossa mente, em nosso imaginário coletivo, em nosso subconsciente, e para fugir desse medo precisaríamos fugir de nós mesmos. O medo de coisas fantasiosas, como fantasmas, cadáveres que retornam à vida e tudo aquilo que, em nosso imaginário, habita

a noite, trazendo em si o desconhecido, é algo inerente aos seres humanos. E é por isso que as ficções góticas de terror e de horror conseguem acionar de forma tão intensa os medos dentro de nossa mente.

Lovecraft, em suas obras, utiliza o medo de muitas formas. O medo do desconhecido podemos dizer que é o tema que ronda, se não todas, a maioria de suas obras. O desconhecido além da morte, o desconhecido que habita o cosmos, o desconhecido que habita os mares e as sombrias florestas ancestrais. O desconhecido, nos contos de Lovecraft, pode tomar diferentes formas, como uma cor diferente de todo o espectro existente na Terra, as ruínas de civilizações antigas e estranhas, ou os seres ancestrais e deformados que habitam a mitologia que o autor criou. Os monstros, entidades e seres lovecraftianos — Azathoth, Cthulhu, Dagon, Nyarlathotep, os Shoggoths, entre outros — canalizam o desconhecido, e o horror que eles trazem consigo vai além do que os seres humanos são capazes de suportar. Lovecraft, portanto, utilizando das ideias citadas acima, busca causar o efeito do medo não somente em seus personagens, mas também no leitor, e para isso trabalha com o horror a fim de trazer esse medo à tona.

Nessa pesquisa, nos interessa investigar os efeitos de horror que o chamado *locus horribilis* constrói na narrativa. Porém, antes de nos aprofundarmos neles, precisamos estabelecer as diferenças entre horror e terror. Muito usados em conjunto nas narrativas em todas as mídias, diversas vezes tais conceitos foram tomados como sinônimos, porém, há diferenças importantes.

O terror, derivado do latim *terreo* (assustar; afastar por medo), causa uma sensação física. Dentro dessas impressões físicas estão possíveis arrepios, contrações dos músculos, aceleração do sangue, suor nas mãos, o desviar de olhar, a vontade de correr e sair do local que causa terror. Botting afirma que

o terror ativa a mente e a imaginação, permitindo-lhe superar, transcender até mesmo seus medos e dúvidas, possibilitando que o sujeito passe de um estado de passividade para a atividade [...] o Terror permite a fuga; permite delimitar seus efeitos, distinguir e superar a ameaça que manifesta⁴ (BOTTING, 1996, p. 74-75, tradução nossa)

⁴ No original: “terror activates the mind and the imagination, allowing it to overcome, transcend even, its fears and doubts, enabling the subject to move from a state of passivity to activity [...] Terror enables escape; it allows one to delimit its effects, to distinguish and overcome the threat it manifests.”

O terror possibilita a fuga. Talvez esteja aí uma das maiores diferenças entre terror e horror. Com o terror, o nosso corpo se prepara para fugir, para correr e deixar para trás o objeto de perigo. Nos assustamos, pois o terror traz em nós a consciência e a lembrança do medo da morte. Ao lermos uma história ou assistirmos a um filme de terror, ao vermos o assassino se preparando para cometer a violência, ou então acompanharmos um personagem enlouquecer aos poucos, como no filme *O Iluminado* (1980), ou quando descobrimos que a proteção da gaiola dos dinossauros foi desligada, em *Jurassic Park* (1993), estamos presenciando o terror. O terror é relacionado à ameaça do perigo e surge quando, nas narrativas (ou em nossa vida pessoal), nos deparamos com algo que pode ser perigoso, que nos causa temor. A tensão que se cria em nosso corpo é resultado do terror que sentimos. Sobre isso, Anderson Pires da Silva afirma que o “terror atinge seu efeito quando o espectador levanta da cadeira, fecha os olhos ou aperta as mãos [...] Aterrorizar significa assustar” (2011, p. 18). Tememos o perigo que estamos enfrentando (direta ou indiretamente), e isso nos causa o terror.

O horror, em contrapartida, é um efeito psicológico, ele paralisa a mente e, por consequência, o corpo. A mente torna-se incontrolável, e o pânico e pavor que ele traz pode desembocar em algo semelhante à loucura.

O horror, entretanto, [...] congela as faculdades humanas, tornando a mente passiva e imobilizando o corpo. A causa é geralmente um encontro direto com a mortalidade física, o toque de um cadáver frio, a visão de um corpo em decomposição. A morte é apresentada como o limite absoluto, uma finitude que nega qualquer possibilidade de transcendência imaginativa em um espaço incrível e infinito. É o momento do sublime negativo, um momento de congelamento, contração e horror que sinaliza uma temporalidade que não pode ser recuperada pelo sujeito mortal. O horror marca a resposta a um excesso que não pode ser transcendido. É por isso que, apesar das repetidas tentativas de conter a maquinaria e os efeitos góticos dentro de uma dialética do terror [...] uma ficção gótica não pode fechar satisfatoriamente nem exteriorizar totalmente o mal⁵ (BOTTING, 1996, p. 75, tradução nossa)

⁵ No original: “Horror, however [...] freezes human faculties, rendering the mind passive and immobilising the body. The cause is generally a direct encounter with physical mortality, the touching of a cold corpse, the sight of a decaying body. Death is presented as the absolute limit, a finitude which denies any possibility of imaginative transcendence into an awesome and infinite space. It is the moment of the negative sublime, a moment of freezing, contraction and horror which signals a temporality that cannot be recuperated by the mortal subject. Horror marks the response to an excess that cannot be transcended. It is why, despite the repeated attempts to contain Gothic machinery and effects within a dialectic of terror [...] an Gothic fiction can neither close satisfactorily nor fully externalise evil.”

Botting preconiza que, geralmente, o horror irrompe através de um contato com a morte — seja um contato direto, pelo toque ou pela simples visão. A morte seria o que o autor chama de “limite absoluto”, logo, ao ultrapassar tais limites, o horror manifesta-se na mente, emoções e imaginação humana. O ato de romper as barreiras é o que traz o horror à tona. Ele surge nas narrativas através da materialização do elemento causador de horror. Sobre isso, Rossi alega que,

Diferentemente do terror, sua articulação se dá por meio do visual, da construção imagética no espaço-tempo de algo amedrontador ou abjeto. O horror não solicita uma reação, não é ambivalente e sua relação com o coração, a mente e o espírito só se dá por meio da insanidade [...] o horror é o lado incontrolável do medo, o pânico e o pavor que rompem com as barreiras estruturantes da razão. Seu efeito é de completa paralisia diante da violência explícita, que resulta na suspensão do trabalho emocional (2014, p. 90)

Tal suspensão do trabalho emocional é uma das diferenças entre o terror e o horror. Enquanto o terror faz com que nosso corpo queira reagir frente à ameaça do perigo, o horror paralisa e desconecta as nossas emoções; ele trava o nosso corpo, que não pode se mexer. O horror surge em nós através de cenas como dilaceração de corpos, assassinatos a sangue frio, mortes monstruosas, torturas cruéis e impiedosas, emerge quando o assassino deixa de *planejar* e passa a *executar*. O horror está muito ligado à visualização, ao contato direto com a morte, como Botting afirma, surgindo, por exemplo, diante de canibalismo, cadáveres, corpos dilacerados, assassinatos, sangue e pedaços humanos espalhados, monstros inumanos, a aparição concreta do espírito horrível que ronda a casa assombrada e assusta seus moradores, o dinossauro que finalmente escapa da jaula e destrói tudo que vê pela frente. Todos esses elementos arquitetam o horror na narrativa, afetando não apenas os personagens, mas também a nós, leitores. Um exemplo de cena de horror temos em *Frankenstein, ou o Prometeu Moderno* (1818) de Mary Shelley, no momento em que a criatura é descrita, deixando seu criador horrorizado; ou no conto “Cão de Caça” (“The Hound”, 1924), de Lovecraft, quando o narrador se depara com o que antes era um esqueleto em um caixão, agora transformado em um cadáver ensanguentado, com pedaços de carne expostos, olhando-o e sorrindo de forma macabra.

Se o terror leva a uma expansão imaginativa do senso de identidade pessoal, o horror descreve o movimento de contração e recuo. Como a dilatação da pupila em momentos de excitação e medo, o terror marca a emoção edificante onde o horror distingue uma contração na

iminência e inevitabilidade da ameaça. O terror é expelido após uma invasão de vislumbres de horror, reconstituindo as fronteiras que o horror viu se dissolverem⁶ (BOTTING, 1996, p. 10, tradução nossa)

Ambos os efeitos podem existir juntos em uma narrativa, com o terror geralmente surgindo primeiro, até que o horror seja desencadeado e possa dominar a obra em momentos específicos ou no seu todo. Porém, eles não são intrínsecos, podendo aparecer também de forma separada. Nessa pesquisa, focaremos no horror e suas implicações, pois Lovecraft utilizava-o em suas narrativas.

O único teste para verificar se realmente é uma narrativa sobrenatural é apenas isto: se despertou, ou não, no leitor um sentimento profundo de terror e contato com as esferas e forças desconhecidas; uma atitude sutil de alerta apavorante, como se pressentisse o bater de asas negras ou o roçar de formas e entidades remotas no limite extremo do universo conhecido⁷ (LOVECRAFT, 2015, p. 1103)

Lovecraft diz que para testarmos o horror na narrativa basta investigar se ela ocasiona, no leitor, o sentimento de ansiedade e apreensão. Muitas vezes o horror não aparecerá de forma concreta e sólida na obra, estando incorporado na atmosfera, e não surgindo em algum ser ou objeto específico. Julio França também trata dessa questão, focalizando-a a partir da influência de Edmund Burke sobre Lovecraft, e afirma que,

Em relação às artes da representação, Burke entendia que a sugestão era capaz de produzir efeitos de horror muito mais eficazes do que a explicitação. Tal pensamento, claramente endossado por Lovecraft, influenciou muito mais do que sua reflexão crítica sobre a narrativa sobrenatural, tendo se convertido na diretriz essencial da prosa de ficção lovecraftiana (2010, p. 88)

Lovecraft utiliza muito dessa técnica para suscitar o horror na narrativa. Muitas vezes seus monstros e seres incompreensíveis não são descritos. A simples sugestão do ser que assombra a narrativa é o suficiente para ocasionar o horror em seus contos. Outro

⁶ No original: “If terror leads to an imaginative expansion of one’s sense of self, horror describes the movement of contraction and recoil. Like the dilation of the pupil in moments of excitement and fear, terror marks the uplifting thrill where horror distinguishes a contraction at the imminence and unavoidability of the threat. Terror expels after horror glimpses invasion, reconstituting the boundaries that horror has seen dissolve.”

⁷ “The one test of the really weird is simply this — whether or not there be excited in the reader a profound sense of dread, and of contact with unknown spheres and powers; a subtle attitude of awed listening, as if for the beating of black wings or the scratching of outside shapes and entities on the known universe’s utmost rim.” (LOVECRAFT, 2008, p. 1044)

ponto importante articulado por escritores do horror são as emoções dos personagens. Noël Carroll afirma que o horror “se revela um desses gêneros em que as respostas emocionais do público, idealmente, correm paralelas às emoções dos personagens. [...] Nas obras de horror, as respostas dos personagens muitas vezes parecem sugerir as respostas emocionais do público” (CARROLL, 1999, p. 32). Se o personagem reage negativamente ao monstro, o leitor tende a reagir da mesma maneira. Um exemplo que atesta essa teoria encontramos no conto de fadas clássico, “A Bela e a Fera”. A primeira impressão que temos da Fera, é de uma criatura amedrontadora, que aterroriza os personagens. Porém, no decorrer da narrativa, Bela, uma das personagens principais do conto, passa a ter sentimentos de afeição pela Fera, que a trata muito bem, até que compreende que está apaixonada. A Fera não deixa de ser um monstro que está sendo descrito na narrativa, porém os sentimentos que se afloram na personagem podem suscitar sentimentos de afeição em nós, leitores (ou espectadores, ao assistirmos aos filmes). Já em um clássico gótico como *Drácula* (1897), de Bram Stoker, temos quase o movimento reverso. Inicialmente, Jonathan, o viajante que chega ao castelo de Drácula, não o vê como algo monstruoso, mas essa percepção muda no decorrer do conto. O monstro começa a ser visto como não natural, bizarro, e dessa forma os leitores também poderão se sentir. Já em “A fera na caverna” (“The Beast in the Cave”, 1918), de Lovecraft, o narrador descreve o monstro que havia matado, e a visão do ser morto ocasiona nele repulsa e horror absurdos, sentimentos esses que poderão ser refletidos no leitor.

França (2010) discute a “narrativa como modo de produção de efeitos” (p. 80). Sobre isso, Lovecraft acreditava que Poe foi o primeiro a conseguir o que, para ele, seria o modelo ideal: o conto verdadeiro de horror seria aquele que causa efeitos e sentimentos horríficos no leitor. Dessa forma, trazendo os elementos ideais na narrativa, utilizando também das emoções dos personagens, a obra conseguiria causar efeito no leitor, o efeito desejado pelo autor. No caso de Lovecraft, o horror e o medo.

1.2 Sobre os espaços

Mikhail Bakhtin, em *Questões de Literatura e Estética – a teoria do romance* (1975), baseando-se na Teoria da Relatividade de Albert Einstein, compõe o conceito de *cronotopo*:

À interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura, chamaremos cronotopo (que significa ‘tempo-espaço’) [...] nele é importante a expressão de indissolubilidade de espaço e de tempo (tempo como a quarta dimensão do espaço) (BAKHTIN, 2002, p. 211)

Tal teoria nos traz a ideia de que tempo e espaço são inerentes, de forma que estão sempre conectados, impossibilitando a sua separação. Bakhtin ainda assegura que os cronotopos “são os centros organizadores dos principais acontecimentos temáticos do romance. É no cronotopo que os nós do enredo são feitos e desfeitos. Pode-se dizer francamente que a eles pertence o significado principal gerador do enredo” (2002, p. 355). O cronotopo é extremamente importante para qualquer enredo da literatura, já que é responsável por organizar seus acontecimentos. Dessa forma, não conseguimos observar uma narrativa sem passar pelo cronotopo: o local e o tempo da história narrada são tão importantes quanto os eventos que acontecem dentro dela.

No conto “A cor que veio do Espaço” (“The Colour out of Space”, 1927), de Lovecraft, não conseguiríamos captar todos os efeitos da narrativa se o cronotopo do conto não nos guiasse: o narrador, localizado no tempo presente em que o conto foi escrito, conta uma história que ocorreu no passado, em torno de 1880, e o narrador se encontra justamente no local em que tudo aconteceu, embora o tempo seja outro. O narrador não apenas nos conta uma história do passado, mas está no local para presenciar as consequências desse passado. O cronotopo, além de nos localizar temporal e espacialmente, também ajuda a criar a sensação desejada no conto: a história se passa no passado, em um período de tempo de mais ou menos um ano e meio, e acontece em um pequeno vilarejo rural rodeado de vales e morros, com uma vegetação ainda selvagem, focado em uma bela fazenda que se transforma radicalmente com o decorrer do conto, tornando-se cinza. A sensação que temos com essa construção cronotópica é de um tempo mais antigo, em que a natureza ainda tomava conta de grandes extensões de terra, além do suspense que se cria ao notarmos uma fazenda que deixa de ser bonita e convidativa e passa a ser cinza e quebradiça.

Além da teoria de Bakhtin sobre o cronotopo, existem outras teorias, como a de Antonio Dimas, que, em *Espaço e Romance* (1985), reflete sobre o *espaço* e a *ambientação*. O autor defende que “o espaço é denotado; a ambientação é conotada. O primeiro é patente e explícito; o segundo é subjacente e implícito” (DIMAS, 1994, p. 20). O espaço, de acordo com Dimas, estaria explícito na narrativa, não sendo necessária uma análise mais atenta para encontrá-lo, pois ele já está ali, descrito. Já a ambientação seria

implícita, de forma que seria necessário, para observá-la com sucesso, uma análise mais atenta. Dimas traz também o pensamento de Osman Lins:

‘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, 77) (DIMAS, 1994, p. 20)

Lins nos mostra que, ao observarmos o espaço, trazemos para a leitura a nossa própria experiência, nosso conhecimento de mundo, enquanto para a ambientação, por essa ser mais subjetiva, trabalhada com mais recursos, seria necessário então um prévio conhecimento do que o autor chama de “arte narrativa”. Sobre isso, Dimas afirma que o leitor precisa de “perspicácia e familiaridade com a literatura para que o espaço puro e simples (o quarto, a sala, a rua, o barzinho, a caverna, o armário etc.) seja entrevisto em um quadro de significados mais complexos, participantes estes da ambientação” (1994, p. 20).

Dimas também explica que existem alguns tipos de descrição do ambiente, sendo eles de desvio, de suspense, de abertura e de alargamento. Aqui nos interessa a de suspense, que, dentro do texto literário, se dá pela inclusão de uma descrição em um momento importante e crucial a fim de causar mais curiosidade e suspense no leitor. Essa descrição de suspense é utilizada por muitos autores de terror e horror, e Lovecraft também emprega a técnica em alguns de seus contos. Podemos observar isso em “Dagon” (1919), no qual o narrador, perdido no mar após escapar da prisão que inimigos de guerra o tinham colocado, encontra um local estranho, cheio de lodo e peixes mortos. Ao começar a explorar o lugar e escalar um morro que havia ali, se depara com um monólito moldado e enorme. A descrição que o narrador nos traz é a de que o objeto imenso revelava nele emoções que não poderia descrever. Nesse momento da narrativa, estamos imersos nas definições que o narrador faz do seu mais novo achado, mas, em seguida, ao invés de descrever com mais detalhes o monólito, o narrador nos deixa suspensos, passando a relatar sobre o local ao seu redor.

A lua, agora perto do zênite, brilhava estranha e vividamente acima das altas elevações que cercavam o abismo e revelava o fato de que um extenso corpo de água fluía no fundo, enrolando fora da vista em ambas

as direções, e quase lambendo meus pés enquanto eu estava na encosta⁸ (LOVECRAFT, 2013, p. 17).

Após a pausa para expor o ambiente, o narrador finalmente volta ao monólito, e parágrafos depois o ápice do conto acontece. Essa pausa na narrativa, com a descrição do ambiente, além de aumentar a tensão e o suspense da cena, faz com que o leitor possa visualizar a história de maneira mais realista ao lê-la. O suspense é utilizado para impulsionar a *atmosfera* que a narrativa tenta criar.

Ao longo da dissertação utilizaremos três noções diferentes sobre o espaço literário: a *espacialidade*, a *ambientação* e a *atmosfera*. Usaremos as três em conjunto formando o que entenderemos aqui como *locus horribilis*, pois compreendemos que as três noções de espaço se completam, correlacionam e trabalham juntas na criação dos efeitos desejados no texto. Traremos de volta esse conceito em nossas análises posteriores, a fim de demonstrar sua importância para as obras literárias que serão objetos das nossas análises.

A *espacialidade* (ou *espaço*, usando o termo de Dimas) seria formada pelo ambiente físico, real, descrito dentro na obra. Como um castelo antigo, uma sala de laboratório de um médico em Londres, uma antiga casa presente em uma floresta, um shopping moderno, uma floresta antiga, um local no meio do oceano, um país ou cidade específicos etc. É a descrição pura do ambiente, retratando a dimensão física a que o texto literário se refere, sem dar-lhe sentido explícito ou específico. É o local em que a narrativa irá se passar, seja ele existente no mundo concreto como conhecemos (uma localização real), ou existente em outra dimensão, um mundo criado, um mundo onírico ou imaginado, como na “Terra dos Sonhos”, local em que alguns contos de Lovecraft se passam ou são interligados — “A busca de Iranon” (“The Quest of Iranon”, 1935), “Celephäis” (1922), “Hypnos” (1923), “Os gatos de Ulthar” (“The cats of Ulthar”, 1920), entre outros —, ou como as cidades fictícias que Lovecraft criou em suas obras — Arkham, Innsmouth e Dunwich (todas localizadas em Massachusetts, uma espacialidade real).

A *ambientação*, por sua vez, consiste em detalhamentos descritivos com o intuito de provocar a sensação de *ambiente*, expondo tudo aquilo que existe dentro do espaço físico narrado, a decoração que o compõe, o preenchimento do espaço. Um castelo que

⁸ “The moon, now near the zenith, shone weirdly and vividly above the towering steep that hemmed in the chasm, and revealed the fact that a far-flung body of water flowed at the bottom, winding out of sight in both directions, and almost lapping my feet as I stood on the slope.” (LOVECRAFT, 2008, p. 25)

possui milhares de quadros antigos em suas paredes, com velas acesas por todos os cômodos; uma casa antiga abandonada na floresta ancestral e vazia, degradada, com os móveis quebrados, poeira e sujeira; um laboratório em que há uma gosma verde que escorre lentamente pelo chão, com os frascos dos elementos químicos quebrados e jogados por todo o local: tais descrições, decorações do ambiente narrado, determinam a ambientação. Como Dimas explicou, para perceber e analisar os elementos que compõem a ambientação é preciso uma familiaridade com a literatura, pois por muitas vezes esses elementos podem ser muito sutis. É geralmente na ambientação que se encontram os elementos góticos mais comumente conhecidos, como a noite, a sombra, o vento gélido, sons estranhos, uma luz que falha etc. É na ambientação que o local é construído, modelado, é nela que o local da narrativa recebe vida. Um exemplo dessa ambientação podemos ver no conto “A árvore” (“The tree”, 1921), logo em seu início:

Em uma ladeira verdejante do monte Mênalo, na Arcádia, ergue-se um pequeno bosque de oliveiras nas imediações das ruínas de uma casa de campo. Perto, há um túmulo, outrora belo, com as esculturas mais sublimes, mas agora tão abandonado quanto a casa. Em uma das extremidades daquele túmulo, suas curiosas raízes deslocando-se entre os blocos de mármore pan-helênico manchados pelo tempo, cresce uma excepcionalmente grande oliveira de forma estranhamente repugnante; tão semelhante a um homem grotesco, ou a um corpo humano deformado pela morte, que o povo do interior tem medo de passar próximo a ela à noite quando a lua brilha debilmente através dos galhos tortos⁹ (LOVECRAFT, 2007, p. 1).

O espaço narrativo está localizado no monte Mênulo, na Arcádia. Os outros elementos que observamos na narração, como as ruínas, o bosque, um túmulo e uma casa abandonados, as raízes tomando conta dos locais, as manchas do tempo, e uma grande oliveira com formatos grotescos e repugnantes, são todos componentes da ambientação que o narrador do conto nos traz. Um ambiente degradado pelo tempo, esquecido, manchado, sujo. Essa espacialidade e ambientação reunidas constroem a localização do conto, e suas descrições nos causam uma sensação específica, trazendo à tona um terceiro elemento espacial-narrativo. Esse terceiro elemento é chamado de *atmosfera*. A atmosfera

⁹ “On a verdant slope of Mount Maenalus, in Arcadia, there stands an olive grove about the ruins of a villa. Close by is a tomb, once beautiful with the sublimest sculptures, but now fallen into as great decay as the house. At one end of that tomb, its curious roots displacing the time-stained blocks of Pentelic marble, grows an unnaturally large olive tree of oddly repellent shape; so like to some grotesque man, or death-distorted body of a man, that the country folk fear to pass it at night when the moon shines faintly through the crooked boughs.” (LOVECRAFT, 2008, p. 84)

foi inicialmente introduzida e pensada pelo próprio Lovecraft, em seu já mencionado ensaio *O horror sobrenatural em literatura*. Sobre a atmosfera, o autor afirma que:

O verdadeiro conto sobrenatural traz algo mais do que um assassinato misterioso, ossos cobertos de sangue ou uma aparição amortalhada que faz retinir correntes segundo regras estabelecidas. Precisa estar presente certa atmosfera sufocante e um terror inexplicável de forças desconhecidas e exteriores; assim como precisa haver uma sugestão, apresentada com uma seriedade e prodígio inseridos em seu tema, da mais terrível concepção gerada pelo cérebro humano – uma suspensão ou anulação de caráter maligno e singular das leis fixas da Natureza que representam nossa única proteção contra o assalto do caos e demônios do espaço insondável (LOVECRAFT, 2015, p. 1102)¹⁰

Para Lovecraft, a atmosfera é um elemento primordial e indispensável para o conto de horror, pois é através dela que esse poderá vir à tona, sendo necessário mais do que corpos ensanguentados, monstros terríveis e outros elementos comumente presentes nas narrativas que buscam causar o medo. Poderíamos dizer que é através da atmosfera que o horror se manifesta, vêm à tona, e sem ela não seria possível aflorar no leitor os sentimentos desejados.

A atmosfera é o impacto psicológico ocasionado pela junção dos dois outros elementos, a espacialidade e a ambientação. A atmosfera é a sensação que a descrição do ambiente ocasiona no leitor (e no personagem). Como no castelo com a paisagem noturna, com um vento cortante, a luz tremulante por causa das velas, iluminando milhares de quadros antigos, com rostos de pessoas que já se foram há muito tempo. O que desperta em nós ao lermos esse trecho é a sensação de suspense, pois utiliza-se aqui os componentes da espacialidade e ambientação góticas, que servem para ocasionar medo, suspense, terror e calafrios no leitor. Tal impressão é a atmosfera agindo. Seus efeitos se manifestam através dos elementos presentes na espacialidade e na ambientação, e elas são as responsáveis por moldar as sensações do leitor.

Para Lovecraft, o elemento principal e mais importante em um conto de horror é a atmosfera, pois, nas palavras do autor “o critério de autenticidade último não é o encadeamento da trama, mas a criação de uma sensação específica [...] uma narrativa que

¹⁰ “The true weird tale has something more than secret murder, bloody bones, or a sheeted form clanking chains according to rule. A certain atmosphere of breathless and unexplainable dread of outer, unknown forces must be present; and there must be a hint, expressed with a seriousness and portentousness becoming its subject, of that most terrible conception of the human brain — a malign and particular suspension or defeat of those fixed laws of Nature which are our only safeguard against the assaults of chaos and the daemons of unplumbed space.” (LOVECRAFT, 2008, p. 1043)

transmite mais perfeitamente e uniformemente essa atmosfera tanto melhor será como obra de arte no gênero abordado”¹¹ (LOVECRAFT, 2015, p. 1102-1103). Quando se consegue transmitir os sentimentos e sensações que se deseja que o leitor sinta, através da atmosfera, a obra se torna, na visão de Lovecraft, excelente. A atmosfera ideal, que ocasiona os efeitos ideais, transforma a narrativa. O autor também diferencia a atmosfera de terror “comum” (que geralmente vemos em contos e romances variados) da atmosfera de horror cósmico, a última sendo considerada por ele o real conto horrífico. Sobre o horror cósmico, nos debruçaremos mais à frente. Sobre os efeitos ideais na narrativa, Lovecraft ainda afirma que:

Podemos dizer, em geral, que uma trama de mistério cuja intenção seja apresentar ou produzir um efeito social, ou outra em que o terror seja finalmente elucidado e se dissipe mediante recursos de feição natural, não é um conto genuíno que expressa o medo cósmico; porém, permanece o fato de que tais narrativas trazem com frequência, em seções isoladas, traços de uma atmosfera que preenche todas as condições da verdadeira literatura de horror sobrenatural. Portanto, não devemos julgar um conto de mistério com base na intenção do autor, ou nos meros mecanismos do enredo, mas no nível emocional obtido em sua faceta menos comum. Se a sensação apropriada é desencadeada, esse ‘ponto principal’ deve ser-lhe atribuído como mérito próprio na literatura de mistério, não importa se obtido em uma forma prosaicamente construída¹² (2015, p. 1102-1103)

Através da junção e do manejo das três — espacialidade, ambientação e atmosfera — é criado o que denominaremos aqui *locus horribilis*. Acreditamos que, no caso das obras de Lovecraft, é através do *locus horribilis* que os efeitos narrativos de horror podem ser percebidos pelos leitores.

1.3 O *locus horribilis*

¹¹ “for the final criterion of authenticity is not the dovetailing of a plot but the creation of a given sensation [...] the more completely and unifiedly a story conveys this atmosphere, the better it is as a work of art in the given medium” (LOVECRAFT, 2008, p. 1043-1044)

¹² “We may say, as a general thing, that a weird story whose intent is to teach or produce a social effect, or one in which the horrors are finally explained away by natural means, is not a genuine tale of cosmic fear; but it remains a fact that such narratives often possess, in isolated sections, atmospheric touches which fulfil every condition of true supernatural horror-literature. Therefore we must judge a weird tale not by the author’s intent, or by the mere mechanics of the plot; but by the emotional level which it attains at its least mundane point. If the proper sensations are excited, such a “high spot” must be admitted on its own merits as weird literature, no matter how prosaically it is later dragged down.” (LOVECRAFT, 2008, p. 1043-1044)

Como explicam Bakhtin, Dimas, Lins e Lovecraft, a construção do espaço é muito importante para os acontecimentos da narrativa, além de ser indispensável para os efeitos que a mesma busca ocasionar nos leitores. É através da construção do *locus horribilis* que o horror pode vir à tona na obra. Por meio da estruturação da espacialidade, da ambientação e da atmosfera, utilizando, como aporte, os elementos do gótico, o sentimento de horror aparece e ultrapassa o espaço narrativo para afetar os leitores, fazendo com que o medo, o suspense, a antecipação e a ansiedade apareçam nos mesmos.

Para a criação da espacialidade e da ambientação horrífica, o autor de horror utiliza muitos elementos específicos. A espacialidade geralmente se dá em locais abandonados, castelos, florestas, laboratórios, em viagens por locais desconhecidos, no imenso oceano, em locais antigos e ancestrais, no meio do deserto, em locais fictícios ou mesmo em cidades do mundo real. A ambientação se constrói geralmente utilizando o noturno, o soturno, o sombrio, assim como ruínas, o ancestral, o antigo, trazendo ambientes misteriosos que podem possuir segredos ocultos, assim como locais sujos, silenciosos ou com sons enigmáticos e estranhos, locais gélidos, com ventos cortantes, com som de animais selvagens, com um silêncio brutal e absoluto, ou no meio de um oceano agitado e perigoso. A atmosfera que surge através desses elementos é a que chamaremos de atmosfera de horror: permeada pelo medo, por ansiedade, hesitação, suspense, delírios e paranoia, uma atmosfera que irá afetar não apenas o personagem, mas também o leitor, evocando o horror que tudo isso unido ocasiona. Utilizando desses recursos e elementos do gótico, o autor de horror consegue criar um *locus horribilis* bem sucedido, com o macabro, o sombrio, o horrífico emergindo na narrativa.

Um personagem que enlouquece aos poucos ao ser perseguido e assombrado por algo inumano desconhecido; um cientista que aos poucos ultrapassa as linhas racionais da ética e moral humanas ao fazer experimentos brincando com a vida; um personagem que é amedrontado todas as noites com sonhos terríveis: esses são alguns poucos exemplos de situações que podem fazer emergir o terror.

Com o horror não é diferente. Uma cena de assassinato de forma brutal; a aparição súbita do espírito maligno que aterrorizava a família, seja possuindo uma das pessoas, seja aparecendo em sua forma degradada e horrível; uma cena de tortura, ou então um acidente terrível, que deixa para trás vítimas despedaçadas; a descrição de um monstro sobrenatural e inumano; a descrição de cadáveres degenerados e já em deterioração; ou a própria aparição física de demônios e do próprio diabo na narrativa. A morte (e seus

elementos) é sempre um meio de causar efeitos de medo, repulsa e horror, assim como temas como o sobrenatural, o maligno, o inumano, e também o desconhecido.

Ao lermos ou assistirmos a alguma manifestação artística que nos causa medo, terror e/ou horror, sentimos seus efeitos na pele, mas ao mesmo tempo sabemos que estamos seguros em nossas casas, em nosso mundo. Sobre isso, Rossi (2008) diz que o gótico e seus elementos não estão apenas presentes nas ficções, mas também em nossas vidas pessoais, em nossa realidade e nosso cotidiano. Um exemplo disso são os assassinos que rondam as cidades sorrateiramente, pessoas com as quais poderemos ou não nos deparar no decorrer da vida, ou os acidentes terríveis que acontecem de repente. E é por essa questão que o gótico “vem colocar um toque de irracionalidade no nosso mundo tão real, tão organizado, tão lúcido, ao fazer-se surgir da própria realidade que tanto prezamos. Ele nos deixa, portanto, suspensos entre dois universos: o real e o imaginário” (ROSSI, 2008, p. 56). Ao sabermos que o gótico também está presente em nosso mundo real e aparentemente seguro e organizado (lembramos do mundo organizado/cosmos que Eliade traz em sua teoria), tememos não apenas pelos personagens em apuros na ficção, mas também por nós mesmos. Jason Colavito também reflete sobre isso, e diz que “o horror está sempre conosco. Ele se esconde nos recessos escuros da alma e nas sombras que cortam até mesmo as luzes mais brilhantes. É o medo corrosivo de que a superfície plácida de nosso mundo possa e seja destruída por forças além do nosso controle”¹³ (2008, p. 5, tradução nossa).

É por isso que um *locus horribilis* bem estruturado ocasiona em nós, leitores ou espectadores, os sentimentos de medo, terror e horror, repulsa, ansiedade e paranoia. Nós nos permitimos assustar não somente por estarmos seguros em nossas casas, jogando com ficção e realidade ao lermos ou assistirmos algo que nos cause medo, mas porque sabemos que aquele medo é real. O terror e o horror que aparecem nas páginas ou na tela são reais. Eles também existem em nosso mundo. Seja através de um assassino brutal solto pelas ruas, seja pelo escuro e desconhecido que a noite traz, seja pelas crenças pessoais que temos.

O *locus horribilis* é indispensável nas narrativas, pois como o próprio Lovecraft defendeu, sem ele a narrativa de horror não pode ocasionar o efeito desejado; sem ele, cenas de medo e repulsa não seriam as mesmas, ou simplesmente não seriam. Passemos para um exemplo prático: uma cena em que um assassino em série se prepara para uma chacina de mulheres indefesas. Ele se encontra em seu quarto escuro, iluminado apenas

¹³ No original: “horror is always with us. It lurks in the dark recesses of the soul and the shadows that cut across even the brightest of lights. It is the gnawing fear that the placid surface of our world can and will be shattered by forces beyond our control.”

por velas trêmulas, olhando as fotos de suas próximas vítimas, traçando seu plano em um mapa preso à parede, parede essa que está suja, assim como todo o restante do quarto: com papéis rasgados pelo chão, tufo de cabelos e poeira nos cantos, marcas de excreções humanas por todo o lençol rasgado e imundo em cima da cama velha. Há também um cheiro de suor e sangue impregnado no local. O assassino está imerso em seus planos, pensando nas melhores maneiras de assassinar cada uma de suas vítimas, bolando um plano para eliminar os corpos depois de cometer as atrocidades que pretende.

Tal cena ocasiona nojo, suspense, terror. A visualização do ambiente em que o assassino se encontra é o fator que faz com que a cena se torne terrível. Se retirássemos as descrições espaciais, teríamos apenas um assassino planejando suas ações. Ele poderia estar em qualquer local: uma cafeteria, um shopping, um quarto limpo e iluminado. Porém, o efeito narrativo seria outro. O terror provavelmente não surgiria, nem a repulsa ou o suspense, muito menos o horror, ao vermos o assassino concretizando seus planos. Se não houver a descrição dos corpos já sem vida das vítimas terrivelmente assassinadas, o horror não emerge.

Compreendendo a importância do *locus horribilis* nas narrativas de terror, suspense, medo e, principalmente, de horror, podemos afirmar que sem um *locus horribilis* adequado, os efeitos não são adequadamente efetivados, e a narrativa não consegue atingir seus personagens e muito menos o seu público. Afirmamos, portanto, que para um conto de horror conseguir engendrar os efeitos desejados no leitor é preciso que a espacialidade, ambientação e atmosfera estejam bem estruturadas na narrativa, utilizando os elementos que citamos, para que o medo e seus efeitos possam despontar na obra.

1.4 Ficção científica / *weird tale*

No século XVIII, os textos góticos utilizavam de uma espacialidade desolada, antiga, com muitas paisagens naturais, selvagens, locais montanhosos ou jamais tocados pelos seres humanos. Porém, o mundo começava a mudar. Com a Revolução Industrial, no século XIX, o desenvolvimento da tecnologia sofre um *boom*, e as obras góticas começam a modificar suas espacialidades básicas. É também nesse momento que a ficção começa a ser abordada criticamente. Conforme a sociedade crescia em tecnologia, a paisagem passou a combinar elementos naturais com a arquitetura da cidade (cf. BOTTING, 1996), além de outros novos elementos, os quais Botting elenca:

Espectros, monstros, demônios, cadáveres, esqueletos, aristocratas do mal, monges e freiras, heroínas desmaiadas e bandidos povoam as paisagens góticas como figuras sugestivas de ameaças imaginárias e realistas. Essa lista cresceu, no século XIX, com o acréscimo de cientistas, pais, maridos, loucos, criminosos e o monstruoso duplo significante da duplicidade e da natureza maligna. As paisagens góticas são desoladas, alienantes e cheias de ameaças¹⁴ (1996, p. 2, tradução nossa).

Após a Revolução Industrial, a literatura passa a ser influenciada pela crescente tecnologia que estava em expansão. A ficção científica começa então a surgir, expandindo-se por todo o século XIX, consolidando-se no fim do mesmo. Buscando não apoiar-se somente no sobrenatural, embasando-se em fatos científicos, trazendo a ciência, a tecnologia, o futuro, o espaço inexplorado, a vida extraterrestre, universos paralelos e viagens no tempo. Misturando elementos da física, química, biologia e também da astronomia, a ficção científica explora as inovações tecnológicas humanas, mesclando-a com diversos ramos da ciência e do conhecimento humano.

Com a publicação do romance *Frankenstein, ou o Prometeu moderno*, de Mary Shelley, inaugura-se a ficção científica na literatura, possibilitando “a renovação do romance gótico”, de acordo com Alessandro Alegrette (2010, p. 44), romance esse que separa a ciência do misticismo, que comumente era utilizado nas obras da época. Começa então o que Colavito chama de *biological horror* (horror biológico), “o século XIX reagiu ao desenvolvimento das ciências da vida, especialmente a teoria da evolução e a invenção da psicanálise”¹⁵ (COLAVITO, 2008, p. 17, tradução nossa). Outras obras ajudaram a definir a ficção científica, como *O último homem*, também de Mary Shelley, *O médico e o Monstro*, de Robert Louis Stevenson, e *Viagem ao centro da terra*, de Julio Verne. Jason Colavito explica como a literatura respondeu aos avanços científicos da época:

A literatura respondeu ao progresso científico de duas maneiras: a Ficção Científica representava nossas esperanças e aspirações, a Idade de Ouro que o Progresso traria. Mas se a ficção científica representou nossos sonhos, a arte do horror em todas as suas inúmeras formas cristalizou nossos pesadelos, os medos sombrios que apodrecem sob a

¹⁴ No original: “Spectres, monsters, demons, corpses, skeletons, evil aristocrats, monks and nuns, fainting heroines and bandits populate Gothic landscapes as suggestive figures of imagined and realistic threats. This list grew, in the nineteenth century, with the addition of scientists, fathers, husbands, madmen, criminals and the monstrous double signifying duplicity and evil nature. Gothic landscapes are desolate, alienating and full of menace.”

¹⁵ No original: “Nineteenth century horror reacted to the development of the life sciences, especially the theory of evolution and the invention of psychoanalysis.”

superfície. Até a ficção científica escondia uma tendência silenciosa de horror, muitas vezes disfarçada sob o nome de "literatura fantástica" ou, mais tarde, "o *weird tale*"¹⁶ (2008, p. 13, tradução nossa)

Já no século XX surgiram as revistas *pulp*, revistas de entretenimento rápido, em que a ficção científica encontrou um novo meio de se fortalecer. Muitos autores divulgavam seus contos nessas revistas, incluindo Lovecraft, publicando inicialmente na revista *Weird Tales*. Tais revistas fizeram com que a ficção científica começasse a ser divulgada e acessada por mais pessoas, passando a se expandir rapidamente. Com essa nova divulgação das obras nessa temática, o mundo começa a cada vez mais consumir esse tipo de narrativa.

Os temas explorados comumente giram em torno da ciência e da expansão da tecnologia humana. Questões como a vida após a morte, a reanimação de corpos, a criação da vida, a ciência por trás da biologia e medicina, o universo e a vida extraterrestre, a exploração do espaço sideral, assim como viagens para fora da Terra, universos paralelos, viagens no tempo, robótica e misturas de humanos com robôs, como os ciborgues, são temas muito explorados pelo gênero. Além dessas temáticas, durante o século XIX também se desenvolveu a psicanálise, e a noção do que seria monstruoso começou a se modificar.

Nos séculos anteriores, desde a Idade Média, o monstruoso era ligado ao corpo e suas diferenças, assim como tudo que era considerado um "desvio da norma". Pessoas com cores de pele que não fossem a caucasiana, pessoas com deficiências físicas ou mentais, homossexuais, pessoas advindas de culturas diferentes da Ocidental, assim como diferentes religiões além do cristianismo, todos que fugiam da norma imposta na época eram vistos como medonhos, repulsivos. Tais pessoas consideradas monstruosas eram alvos de estudos e constatações teológicas, usadas como entretenimento e também para pesquisas científicas. "Tudo se passa como se houvesse uma continuidade entre as formas monstruosas e as imperfeições anatômicas, de modo que as deformidades do corpo humano parecem estar na origem da própria idéia de monstro" (BUENO e CASTRO, 2005, p. 13).

¹⁶ No original: "Literature responded to scientific progress in two ways: Science fiction represented our hopes and aspirations, the Golden Age that Progress was to bring. But if science fiction represented our dreams, horror art in all its myriad forms crystallized our nightmares, the dark fears that fester beneath the surface. Even science fiction concealed a quiet undercurrent of horror, often disguised under the name "fantastic literature" or later, "the weird tale"."

A partir do final do século XIX, a noção do que é o monstruoso muda. Com o desenvolvimento da psicanálise, passa a ligar-se diretamente à mente do sujeito, e noções de criminalidade e ciência passam a andar juntas. Michel Foucault afirma que “foi possível estudar, nesse sentido, a evolução da perícia médico-legal em matéria penal, desde o ato ‘monstruoso’ problematizado no começo do século XIX [...] até o aparecimento da noção de indivíduo ‘perigoso’” (1997, p. 62). O monstruoso, então, passou a habitar a mente, em que a criminalidade, a falta de ética e moral e a falta de apreço pela sociedade eram considerados atos horrendos. Com esse novo ponto de vista, criminosos passaram a habitar também as narrativas de ficção científica. Seja no papel de um cientista ou médico sem limites para os seus atos que brincam com a vida humana, seja no papel de um psicopata que mata sem hesitar, ou mesmo no papel de um pai de família que, enlouquecido, assassina sua família.

Além da revista pulp *Weird Tale*, desenvolveu-se o que ficou conhecido pelo mesmo nome: *weird tale*, um modo de criar narrativas. Um dos primeiros escritores a cunhar o termo foi Joseph Sheridan Le Fanu, autor do famoso conto “Carmilla” (1872). Alexander Meireles da Silva, em um texto em seu site “Fantasticursos”, diz que

o que Sheridan Le Fanu estava fazendo em sua obra era refletir uma mudança na Literatura do Sobrenatural da época. Afinal de contas, estamos falando de uma era marcada por grandes inovações tecnológicas: a locomotiva, o telefone, a luz elétrica, a teoria da evolução de Charles Darwin e as pesquisas sobre o inconsciente humano [...]

Ou seja, não havia mais espaço para a crença disseminada no sobrenatural de origem religiosa, como demônios, anjos, fantasmas e afins. E esse mesmo ritmo de mudanças crescentes também afetou a cultura e dentro dela a Literatura, impactando os próprios limites do gênero literário (SILVA, 2018, *online*).

Complementando o pensamento acima descrito, Silva, no verbete sobre “ficção *weird*”, no Dicionário Digital do Insólito Ficcional, fala um pouco mais sobre o século XIX e a ficção *weird*:

No diálogo do *weird* com a literatura Gótica e com o Decadentismo essa construção do incômodo é estruturada explorando espaços topofóbicos de ambientes naturais ou urbanos, os recônditos da mente humana com seus devaneios e estados alterados de percepção, personagens míticos e objetos simbólicos. Com a emergente Ficção Científica de fins do século XIX, essa comunicação com o *weird* parte das possibilidades reveladas pelos avanços científicos e teorias colocadas na esfera micro e macro. Assim, a Biologia trouxe a ameaça invisível e imprevisível dos

micro-organismos, a Física subverteu as noções de tempo e espaço, ao passo que a Astronomia lançou especulações sobre os mistérios do universo. A Fantasia, por sua vez, contribuiu para o *weird* com seus ambientes oníricos e mundos secundários habitados por seres fantásticos e leis próprias. Percebe-se, assim, que o *weird* não busca em elementos do fantástico tradicional, como fantasmas, vampiros, lobisomens, alienígenas e demônios suporte para a veiculação de suas ideias, pois estes seres já evocam respostas específicas vinculadas a uma visão específica do sobrenatural. Em seu lugar, os personagens tomam ciência do indefinido, do evanescente, do disforme e do caos aparente que configura o elemento sobrenatural e que desafia tentativas de compreensão e apreensão.

Porém, foi através de *O horror sobrenatural em literatura*, de Lovecraft, que o termo foi popularizado, tornando-se referência. Silva também afirma que o *weird* “ocupa um entre-lugar. É um entre-gênero que pode ocupar diferentes territórios, mas se pode perceber que um dos seus eixos centrais é o Horror e a partir daí temos um diálogo com a Ficção Científica” (2018, *online*). O *weird* toma então um entre-lugar entre os dois grandes gêneros, podendo utilizar-se de técnicas e processos empregados por ambos. Uma outra ideia sobre o *weird* encontramos no pensamento de Colavito, o qual considera o *weird tale* como uma categoria de horror:

O *weird tale* é um subconjunto particular da ficção de terror que se origina do terror sobrenatural e da fantasia sombria [...] mas sugere terrores maiores. O horror da história deriva da realização, pelo protagonista ou leitor, de que a lei natural foi violada e que poderes além de nossa compreensão estão em ação¹⁷ (2008, p. 14, tradução nossa)

Um dos nomes mais famosos da *weird fiction* é o de Lovecraft. Além de ter sido referência desse entre-gênero, o autor foi o principal disseminador, no século XX, do chamado *horror cósmico*, uma ramificação do *weird*, que discutiremos adiante.

1.5 A narrativa lovecraftiana

Howard Phillips Lovecraft, nascido em Providence, Rhode Island, em 20 de agosto de 1890, foi um escritor norte-americano que revolucionou os gêneros de horror,

¹⁷ No original: “The weird tale is a particular subset of horror fiction that draws from supernatural horror and dark fantasy [...] but hints at greater terrors. The horror of the story derives from the realization by the protagonist or the reader that natural law has been violated and that powers beyond our comprehension are at work.”

ficção científica e fantasia. Morreu aos seus 46 anos, em 1937, acometido por câncer no intestino. A vida de Lovecraft foi muito turbulenta, com a perda de familiares no decorrer dos anos, o que o afetou demasiadamente. Criador de Cthulhu e outros seres monstruosos, Lovecraft conta em suas cartas que as ideias para suas criações vinham de seus constantes e perturbadores pesadelos. Durante sua vida, publicava nas revistas *pulp*, prestava serviços como *ghost writer*, assim como revisão e datilografia para outros autores. Seu público era constituído por colegas escritores e os fãs das revistas *pulp*. Lovecraft nunca foi muito famoso enquanto era vivo, tendo seus contos, poesias e novelas se tornado amplamente conhecidos apenas anos após sua morte.

Lovecraft era um grande admirador de Edgar Allan Poe, considerando-o seu mestre. Em *O horror Sobrenatural em Literatura*, o autor separa um tópico inteiro para Poe, e diz que seu mestre foi o primeiro a escrever o verdadeiro conto de horror. “Efetivamente, pode-se dizer que Poe inventou o conto em sua forma atual. A elevação da perturbação, perversidade e decadência ao nível de temas artisticamente exprimíveis foi, da mesma forma, de alcance infinitamente amplo em efeito”¹⁸ (LOVECRAFT, 2015, p. 1131). Para Lovecraft, Poe foi quem iniciou o novo estilo de contos de horror, trazendo o que o autor chama de verdadeira atmosfera macabra. Ainda de acordo com ele, “O espírito de Poe nunca se afastou do terror e da dissolução, e presenciamos em cada conto, poema e diálogo filosófico uma aguda avidez de sondar as imperscrutáveis profundidades do desconhecido, penetrar o véu da morte e dominar o reino do imaginário como senhor dos mistérios assombrosos do tempo e espaço”¹⁹ (LOVECRAFT, 2015, p. 1134).

A admiração de Lovecraft por seu mestre, além de declarada em seu ensaio, pode ser vista também em seus contos e novelas. Uma herança de Poe na obra lovecraftiana é a linguagem. De acordo com Sunand Tryambak Joshi, “o idioma em que Lovecraft produz seus primeiros contos — denso, um pouco agitado demais, com termos abstrusos e arcaísmos, praticamente esquecido da apresentação realista dos personagens e quase totalmente dado à exposição e à narração” (2014, p. 132). Tais questões seriam tributárias de Poe. Joshi continua ao afirmar que o “mais óbvio aspecto estilístico comum a Poe e

¹⁸ “Truly may it be said that Poe invented the short story in its present form. His elevation of disease, perversity, and decay to the level of artistically expressible themes was likewise infinitely far-reaching in effect” (LOVECRAFT, 2008, p. 1066)

¹⁹ “Poe’s mind was never far from terror and decay, and we see in every tale, poem, and philosophical dialogue a tense eagerness to fathom unplumbed wells of night, to pierce the veil of death, and to reign in fancy as lord of the frightful mysteries of time and space” (LOVECRAFT, 2008, p. 1068)

Lovecraft é o uso dos adjetivos” (2014, p. 132). Lovecraft usa demasiadamente a adjetivação em suas narrativas, sendo muitas vezes criticado por essa questão.

Para descrever os seres, objetos e monstros em suas obras, muitas vezes Lovecraft utiliza de expressões como “inominável”, “inenarrável”, “indescritível”, “incompreensível”, “ciclópico”, “blasfemo”, “hediondo”, “abismal”, “colossal”, “tumular”, “monstruoso”, “antinatural”, “sobrenatural”, “inumano”, “inidentificável”, “incalculável”, “indecifrável”, entre muitas outras. Tais expressões colaboram para construir a atmosfera de horror, macabra, de medo e pavor, que Lovecraft tanto preza. Para exemplificar a extrema adjetivação que Lovecraft utiliza em seus contos, trouxemos um trecho do conto “Nyarlathotep”, em que o narrador descreve a chegada dessa divindade na cidade em que morava (sem nome no conto), trazendo muitas premonições e visões medonhas e assustadoras:

Uma sombra enferma, suscetível, debatendo-se em mãos que não são mãos, rodopiando cegamente no meio de noites espectrais de criação apodrecida, cadáveres de mundos mortos em aflição que foram cidades, cheiros sepulcrais que agitam as estrelas pálidas e as fazem tremular abatidas. Entre os mundos, fantasmas indistintos de seres monstruosos; colunas entrevistas de templos que penetram no vazio vertiginoso acima das esferas de luz e escuridão²⁰ (LOVECRAFT, 2015, p. 125-126)

Tal passagem demonstra um pouco o modo que Lovecraft utiliza adjetivos em suas narrativas, a fim de criar uma ambientação e atmosfera de horror. Essa adjetivação frenética²¹, quase paranoica, faz com que o leitor mergulhe na narrativa de forma que é pego pelo turbilhão descritivo, podendo experimentar em sua própria pele a atmosfera que a explicação cria. No caso desse trecho, uma atmosfera de horror, de paranoia, de loucura e confusão. Sobre o estilo de escrita de Lovecraft, Botting afirma que:

Combinando as tradições góticas europeias e americanas com elementos perturbadores de fantasia, momentos recorrentes de horror violento e um extensivo detalhamento científico, a “*weird fiction*” de H. P. Lovecraft ocupa um ponto-chave de cruzamento das diferentes formas genéricas que se desenvolvem para além das formas góticas na

²⁰ “A sickened, sensitive shadow writhing in hands that are not hand, and whirled blindly past ghastly midnights of rotting creation, corpses of dead worlds with sores that were cities, charnel winds that brush the pallid stars and make them flicker low. Beyond the worlds vague ghosts of monstrous things; half-seen columns of unsanctified temples that rest on nameless rocks beneath space and reach up do dizzy vacua above the spheres of light and darkness.” (LOVECRAFT, 2008, p. 123)

²¹ A palavra “frenética” é utilizada no decorrer dessa dissertação no seu sentido dicionarizado, e não no sentido da escola gótica francesa chamada *Frénétique*, termo esse cunhado por Charles Nodier no século XIX (cf. CAMARANI, 2017; MULVEY-ROBERTS, 1998)

ficção popular do século XX: horror, fantasia e ficção científica. [...] As formas e efeitos góticos são muito limitantes para o modo de escrita de Lovecraft²² (2014, p. 166-167, tradução nossa)

De acordo com Botting, as narrativas de Lovecraft vão para além do gótico, já que o autor utilizava tanto o horror quanto a fantasia e a ficção científica para criar suas obras. Lovecraft aplica todos esses elementos, brincando com as fronteiras entre um e outro, não se limitando dentro dos gêneros, mas fluindo entre eles. Botting chama de “*weird fiction*” tal construção que Lovecraft faz. Lembrando as ideias de Colavito sobre o *weird tale*²³, o autor diz que o horror da história viria da compreensão do personagem e/ou do leitor de que há algo nas leis da realidade que foi violado, e que poderes além da percepção humana estão atuando. É a compreensão de que há outros tipos de conhecimentos e questões no universo que os seres humanos não conseguem — e não podem — assimilar.

Dessa forma, o trabalho quase inteiro de Lovecraft se baseia neste pensamento: há leis, seres, objetos e questões no universo que os seres humanos não são capazes de compreender. Quando tentam acessar tais tipos de conhecimentos, ultrapassando as fronteiras entre a realidade humana e o desconhecido, acabam afetados pela loucura e insanidade, e pela morte. Tais conhecimentos são proibidos aos seres humanos, pois estão em um patamar além do que a compreensão humana consegue processar. Um dos exemplos desse pensamento está o objeto mais famoso criado por Lovecraft: o *Necronomicon* (ou, no árabe, *Al-Azif*), um livro que teria sido escrito pelo árabe Abdul Alhazred, um poeta de Sanná, no Iêmen, em cerca de 700 d.C. O livro e seu autor aparecem em diversos contos de Lovecraft, como em “A cidade sem nome” (“The Nameless City”, 1921), em “Cão de caça”, (“The Hound”, 1924), além de ser referenciado em “O chamado de Cthulhu” (“The call of Cthulhu”, 1928), “O horror em Dunwich” (“The Dunwich horror”, 1929), “O caso de Charles Dexter Ward” (“The Case of Charles Dexter Ward”, 1943) e no considerado ensaio *A história do Necronomicon (History of the Necronomicon, 1937)*, em que é citado mais um conto, “O modelo Pickman” (“Pickman Model”, 1929). Esse livro seria como um grimório em que seu autor haveria escrito diversos rituais mágicos e segredos proibidos aos seres humanos, e acessar tal

²² No original: “Combining European and US gothic traditions with disturbing elements of fantasy, recurrent moments of violent horror and extensive scientific detail, the ‘weird fiction’ of H. P. Lovecraft occupies a key crossing-point of the different generic forms that develop beyond gothic forms in popular fiction of the 20th century: horror, fantasy and science fiction. [...] Gothic forms and effects are too limiting for Lovecraft’s mode of writing.”

²³ Em nosso trabalho, trataremos *weird tale* e *weird fiction* como sinônimos.

conhecimento nele presente acarretaria terríveis consequências. O *Necronomicon* tornou-se tão famoso que legiões de fãs de Lovecraft acreditam que o livro seria real, mesmo com o autor alegando em diversas cartas que era obra de sua ficção. Tornou-se um fenômeno tão grande que até os dias atuais existem no mercado livreiro diferentes versões do que seria o possível e verdadeiro *Necronomicon* — todas apócrifas, é claro.

Juntamente à ideia de *weird fiction*, Lovecraft dissemina o chamado *cosmicismo*, ou *horror cósmico*. O autor declara que nesse tipo de narrativa precisa estar presente uma atmosfera de horror, conforme já citamos anteriormente, e para ele, esse seria o verdadeiro conto macabro. Lovecraft ainda afirma que “Quando, a essa sensação de medo e do mal, somam-se a curiosidade e o fascínio inevitável do maravilhoso, emerge um corpo composto de emoções vívidas e estímulo imaginativo cuja vitalidade se deve a uma necessidade tão permanente quanto o próprio ser humano”²⁴ (LOVECRAFT, 2015, p. 1101). A curiosidade, para Lovecraft, é basicamente o que envolve todo o conceito de cosmicismo, pois é através da curiosidade dos seres humanos que buscam conhecimentos proibidos que a ruína da humanidade virá. Os personagens do autor buscam sempre encontrar saberes escondidos e desconhecidos, sobre isso, Filipe Furtado diz que os protagonistas lovecraftianos buscam “chegar ao conhecimento não através da experiência direta dos fenômenos e da superação das barreiras e armadilhas que a escolha quase sempre comporta [...] mas por intermédio de livros ou outros repositórios de saber antecipadamente adquirido e organizado” (2017, p. 184). O autor continua dizendo que o personagem encontra sempre avisos ou interferências que buscam alertá-lo ou distanciá-lo daquilo que busca conhecer (FURTADO, 2017), porém mesmo com tais avisos, os personagens continuam em sua busca, acabando por encontrar um desconhecido que suas mentes humanas não são capazes de compreender.

O conhecimento científico faz surgir interrogações ou horrores que quase sempre superam, em número e magnitude, os problemas que consegue resolver. Por outro lado, a ciência tem tão só a medida do homem, hipervalorizando tudo o que a ele respeita e deixando escapar, quase por completo, a verdadeira dimensão do cosmos. Por isso, não conseguiu, até hoje, mais do que construir modelos parcelares do real, fornecendo uma visão dele que, por ser apenas pontual no espaço e no tempo, resulta necessariamente incorreta (FURTADO, 2017, p. 190)

²⁴ “When to this sense of fear and evil the inevitable fascination of wonder and curiosity is superadded, there is born a composite body of keen emotion and imaginative provocation whose vitality must of necessity endure as long as the human race itself.” (JOSHI, 2008, p. 1042-1043)

No trecho acima, Furtado nos aponta que, ainda com as descobertas desses personagens sobre os segredos do universo, ainda assim tais visões e conhecimentos são apenas uma fração de tudo aquilo que está escondido da humanidade. É através da curiosidade que faz o personagem adentrar o *weird*, descobrindo que a realidade que ele conhece e vive é apenas mais um plano da existência, e que, no mínimo, existe outro, plano esse que guarda os segredos que a curiosidade do personagem o levou a procurar. O cosmicismo explora a insignificância humana diante da imensidão do tempo e espaço, trazendo consigo segredos que ultrapassam as fronteiras da realidade e lógicas humanas. Sentimos, então, o medo profundo e aterrador ao percebermos que somos completamente insignificantes perante os segredos do espaço. Joshi traz uma definição de cosmicismo ao dizer que:

O cosmicismo é a um só tempo uma posição metafísica (uma consciência da vastidão do universo no espaço e no tempo), ética (uma consciência da insignificância dos seres humanos diante do universo), e estética (uma expressão literária dessa insignificância, a ser atingida pela minimização da personagem humana e a exposição de abismos titânicos de tempo e espaço) (2014, p. 212)

Explicando o seu interesse pelas questões que o cosmicismo compreende, Lovecraft, em uma de suas cartas, diz que são “apenas as relações do homem com o cosmo — com o desconhecido — que despertam em mim a centelha da imaginação criativa. A postura humanocêntrica é impossível para mim, pois não consigo atingir a miopia primitiva que engrandece a terra e ignora o fundo” (*apud* JOSHI, 2014, p. 212). Assim, o autor assume que seu interesse não é focado nos seres humanos, e sim em tudo o que nos cerca: no cosmos, no espaço sideral, nos astros que compartilham a mesma galáxia que nós, seres humanos, e em seres que podem existir no espaço além, desconhecido para a inteligência humana.

Mesmo com a combinação entre gêneros que o autor estabelece, o leitor ainda consegue identificar que tem em mãos uma narrativa de horror. Sobre isso, Daniel Iturvides Dutra afirma que Lovecraft utiliza de construções comuns ao horror, fazendo com que um leitor que não conheça seus contos ainda consiga identificar se tratar de um conto de horror. “A razão que permite ao leitor fazer essa identificação é que essa estrutura do narrador em primeira pessoa horrorizado perante fenômenos além de sua compreensão é um recurso que já foi usado em obras anteriores como, por exemplo, os

contos de Edgar Allan Poe” (2015, p. 29). Mesmo que Lovecraft tenha revolucionado a forma de criar narrativas góticas, com sua “*weird fiction* cósmica”, ainda podemos identificar os elementos presentes nelas, já que o autor utiliza de recursos já conhecidos nas obras de horror, porém incrementa-as com os outros elementos já citados.

Dessa forma, Lovecraft junta a ficção científica, a fantasia, o gótico, assim como as inspirações vindas de seu mestre, Edgar Allan Poe, para arquitetar a *weird fiction*, complementando-a com o horror cósmico. Ao juntar todos esses elementos, Lovecraft cria sua narrativa única, que influenciou toda a ficção de horror que lhe é posterior. O mundo moderno ecoa com as influências lovecraftianas, e vemos seus textos, seus monstros, sua mitologia e seu modo de criar em todo lugar: no cinema, em séries e filmes, em jogos eletrônicos, em RPGs (*role playing games*), em desenhos animados e em livros infantis. O estilo lovecraftiano engloba tudo que citamos aqui, revolucionando a literatura de horror, seguindo os passos de Poe. Lovecraft criou para si um modo de escrita único, que influenciou muito do que veio depois dele, porém ele nunca recebeu o crédito por isso enquanto estava vivo.

2. O CIENTISTA LOUCO

Nesse capítulo abordaremos o conto “Hebert West – Reanimator”, publicado em partes durante 1922, em seis edições da revista *Home Brew*. O conto é narrado em primeira pessoa, do ponto de vista de um narrador sem nome, que viveu as histórias que conta. O narrador era amigo de Herbert West, e ambos eram médicos e cientistas. Sabemos então que são lembranças pessoais, e que, no momento em que o narrador nos conta a história, Herbert West desapareceu. Nas seis partes do conto, o narrador conta sobre os terríveis experimentos de Herbert West, seu amigo e companheiro de laboratório. Nesse conto existe diferentes localidades e espacialidades diferentes, porém se passa, majoritariamente, na cidade de Arkham, cidade fictícia criada por Lovecraft, aparecendo em diferentes narrativas do autor²⁵.

Na primeira parte do conto, o narrador e West habitam em Arkham e estudam na Universidade Miskatonic. Tal universidade fictícia criada por Lovecraft aparece pela primeira vez nesse conto, e continua aparecendo em diferentes narrativas, tornando-se uma espacialidade muito importante para a obra de Lovecraft. A Universidade Miskatonic tornou-se conhecida nos contos do autor por ser uma universidade de alto prestígio e por possuir um largo acervo de livros raros e ocultos. O narrador nos conta que West possuía ideias diferentes dos outros estudantes:

West já havia se tornado conhecido por suas teorias loucas sobre a natureza da morte e a possibilidade de superá-la artificialmente. Suas ideias, que eram amplamente ridicularizadas pela faculdade e por seus colegas de curso, se prendiam à natureza essencialmente mecanicista da vida; e envolviam os meios de operar a maquinaria orgânica da humanidade através da ação química calculada, após a falha do processo natural [...] Defendendo, como Haeckel²⁶, que toda vida é um processo químico e físico, e que a chamada “alma” é um mito, meu amigo acreditava que a reanimação artificial dos mortos dependeria apenas da condição de seus tecidos; e que, a menos que a verdadeira decomposição tenha se instalado, um corpo completamente equipado com órgãos poderia, com as medidas adequadas, ser novamente

²⁵ A localização de Arkham não é conhecida exatamente, porém é provável que se situe a norte de Boston, em Massachusetts, EUA.

²⁶ Ernst Haeckel foi um biólogo, filósofo, médico e artista alemão, que ajudou a divulgar o trabalho de Charles Darwin, acreditava que os humanos passavam por um estágio na fase embrionária que se assemelhava a peixes. Também acreditava que, devido a essa condição embrionária, a alma não existiria.

colocado nessa forma peculiar conhecida como vida (LOVECRAFT, 2017, p. 52-53)²⁷

Por acreditar que um corpo sem vida poderia ser reanimado, West tentava criar um soro de reanimação, e fazia diversos experimentos com animais nos laboratórios da universidade, já que, como estudante, não poderia fazer tais testes em corpos humanos, o que era seu desejo: “[...] como a mesma solução nunca funcionava do mesmo jeito em espécies orgânicas diferentes, ele precisaria de cobaias humanas para obter progressos distintos e mais especializados” (LOVECRAFT, 2017, p. 53)²⁸. Temos aqui um dos elementos recorrentes nos contos de Lovecraft: o cientista. A maioria dos personagens do autor são homens estudados, pesquisadores, cientistas, arqueólogos, pessoas que possuem uma curiosidade sobre temas obscuros e desconhecidos. Tais personagens sempre acabam sendo levados por sua curiosidade e acabam se deparando com questões que deveriam continuar sendo um segredo para a humanidade. Não é diferente neste conto, em que temos dois médicos e cientistas que buscam encontrar uma forma de reanimar corpos já mortos.

Os estudos de West são interditados pela faculdade, pois acreditavam que suas pesquisas eram inconvenientes demais, já que poderiam sujar o nome da universidade. Porém, West não desistia de suas ideias, absorto em sua curiosidade, e planejou um meio de conseguir corpos humanos frescos. O narrador era seu companheiro de pesquisa, e o auxiliava em todas as questões, até que decidem roubar corpos no cemitério de indigentes. “Fui eu que sugeri a deserta fazenda Chapman, localizada além de Meadow Hill, onde instalamos uma sala de operações e um laboratório [...] O local era distante de qualquer estrada e não podia ser visto de qualquer outra casa” (LOVECRAFT, 2017, p. 54)²⁹, nos relata o narrador, mostrando a nós que estava tão dedicado à pesquisa quanto West. O

²⁷ “West had already made himself notorious through his wild theories on the nature of death and the possibility of overcoming it artificially. His views, which were widely ridiculed by the faculty and his fellow-students, hinged on the essentially mechanistic nature of life; and concerned means for operating the organic machinery of mankind by calculated chemical action after the failure of natural processes [...] Holding with Haeckel that all life is a chemical and physical process, and that the so-called “soul” is a myth, my friend believed that artificial reanimation of the dead can depend only on the condition of the tissues; and that unless actual decomposition has set in, a corpse fully equipped with organs may with suitable measures be set going again in the peculiar fashion known as life.” (LOVECRAFT, 2008, p. 181-182)

²⁸ “[...] since the same solution never worked alike on different organic species, he would require human subjects for further and more specialised progress.” (LOVECRAFT, 2008, p. 181)

²⁹ “It was I who thought of the deserted Chapman farmhouse beyond Meadow Hill, where we fitted up on the ground floor an operating room and a laboratory [...] The place was far from any road, and in sight of no other house” (LOVECRAFT, 2008, p. 182)

empenho do narrador no decorrer do conto é algo importante a se notar, e falaremos dele mais para frente.

A escolha do local para ambos morarem se dá em uma espacialidade mórbida por si só: em frente a um cemitério, espacialidade essa muito recorrente em textos góticos. No imaginário humano o cemitério é o lar dos mortos, um local de medo e angústia. Podemos afirmar que a maioria dos seres humanos não gostaria de morar em frente a um cemitério em uma fazenda abandonada, mas os personagens não se incomodam com isso. A espacialidade gótica já está infiltrada no conto, e continuará assim pelo restante da narrativa, com a ambientação macabra auxiliando na construção de uma atmosfera de horror, que veremos mais para frente.

Como carneiros, acompanhávamos os obituários locais, pois nossos espécimes demandavam qualidades particulares. Buscávamos cadáveres enterrados logo após a morte e sem qualquer preservação artificial; de preferência, livres de doenças deformantes e, certamente, com todos os órgãos presentes. Nossas melhores esperanças eram as vítimas de acidentes. (LOVECRAFT, 2017, p. 55)³⁰

Os cientistas realizavam diversos testes em cadáveres, mas nunca surtia o efeito desejado, pois precisavam de corpos frescos, sem sinal algum de decomposição. O uso do adjetivo “carneiros” pelo narrador é interessante, e podemos compreender que ele possui um certo julgamento ético sobre aquilo que fazem. A palavra é, por si só, pesada, negativa, como podemos ver nas seguintes definições encontradas: “que faz grandes matanças ou possui instintos sanguinários; que se delicia com espetáculos de violência e sangue” (Oxford Languages). O narrador, ao utilizar tal palavra, parece estar consciente dos atos que ambos realizavam. Porém, mesmo parecendo estar ciente de tal coisa, ainda assim continua a auxiliar West. Ele também demonstra estar desconfortável com a situação nesse outro trecho:

Realizamos uma tarefa repulsiva na obscura madrugada, mesmo que na época carecêssemos de um horror especial a cemitérios, o qual viria à

³⁰ “We followed the local death-notices like ghouls, for our specimens demanded particular qualities. What we wanted were corpses interred soon after death and without artificial preservation; preferably free from malforming disease, and certainly with all organs present. Accident victims were our best hope.” (LOVECRAFT, 2008, p. 183)

tona em experiências posteriores. [...] O processo de escavação era lento e sórdido — poderia ter sido repulsivamente poético se fôssemos artistas, e não cientistas — e ficamos felizes quando nossas pás atingiram a madeira. [...] A situação nos deixou muito nervosos, especialmente a forma rígida e a expressão vazia de nosso primeiro troféu, mas conseguimos remover todos os traços de nossa visita. (LOVECRAFT, 2017, p. 55)³¹

O narrador nos descreve o desconforto de cavar um túmulo, chamando-a de “tarefa repulsiva”, dizendo que não apenas ele sentia-se assim, mas também West. Os personagens, nesse ponto do conto, parecem estar conscientes dos atos que estão realizando, e não se sentem confortáveis com isso, embora continuem a buscar as respostas para as suas curiosidades. Outro ponto importante é que o cemitério em si não causa no narrador o efeito mais comum, de medo e angústia, mas a tarefa de desenterrar um corpo morto, sim. A ambientação nessa cena emana novamente elementos góticos: a “obscura madrugada”, a escavação “lenta e sórdida”, a “forma rígida” e “expressão vazia” do cadáver, o qual o narrador chama de troféu. Tais elementos da ambientação criam uma atmosfera obscura, com o horrífico emergindo, e o *locus horribilis* vai, cada vez mais, sendo incrementado e intensificando-se no decorrer da narrativa. “Tínhamos, finalmente, aquilo pelo que West sempre ansiara – um morto real e ideal, pronto para a solução preparada, de acordo com os cálculos mais cuidadosos” (LOVECRAFT, 2017, p. 56)³². Com o corpo que West tanto desejara, realizam então o processo.

Sabíamos que era muito escassa a chance de ocorrer qualquer coisa parecida com um completo sucesso e não podíamos evitar temores hediondos em relação aos possíveis resultados grotescos da animação parcial. Estávamos especialmente apreensivos com a mente e os impulsos da criatura, pois, no lapso que se segue à morte, algumas das células cerebrais mais delicadas poderiam ter se deteriorado. Do meu lado, ainda mantinha algumas ideias curiosas a respeito da tradicional “alma” do homem e sentia um temor reverencial diante dos segredos que poderiam ser contados por alguém que retornasse dos mortos. Perguntava-me quais visões aquele jovem plácido tivera em esferas

³¹ “It was a repulsive task that we undertook in the black small hours, even though we lacked at that time the special horror of graveyards which later experiences brought to us [...] The process of unearthing was slow and sordid—it might have been gruesomely poetical if we had been artists instead of scientists—and we were glad when our spades struck wood [...] The affair made us rather nervous, especially the stiff form and vacant face of our first trophy, but we managed to remove all traces of our visit” (LOVECRAFT, 2008, p. 183)

³² “We had at last what West had always longed for — a real dead man of the ideal kind, ready for the solution as prepared according to the most careful calculations and theories for human use” (LOVECRAFT, 2008, p. 184)

inacessíveis, e o que ele seria capaz de relatar se sua vida fosse completamente restaurada (LOVECRAFT, 2017, p. 56)³³

Os personagens sentiam medo da possibilidade de criarem uma criatura grotesca, e o desconhecido do que aconteceria com um corpo reanimado os circundava, criando uma ambientação tensa, de espera e ansiedade. Diferentemente de West, o narrador ainda duvidava da existência ou não da alma, e muito do temor que sentia dos experimentos que realizavam dava-se por essa dúvida. O narrador ainda temia deparar-se com segredos ocultos da existência, como ele mesmo afirma no trecho acima.

O horrível evento foi bastante repentino e completamente inesperado. Eu transferia alguma coisa de um tubo de ensaio para outro, e West estava ocupado sobre um queimador a álcool [...] quando o que nós deixamos no quarto escuro emitiu a sucessão mais apavorante e demoníaca de gritos que qualquer um de nós jamais ouvira. O caos de sons infernais não teria sido mais intolerável se o próprio poço dos infernos tivesse se aberto para libertar a agonia dos condenados, pois, concentrados em uma cacofonia inconcebível, estavam contidos todo o terror celeste e o desespero inatural da natureza animada. Não poderia ter sido humano — não pertence ao homem a produção de tais ruídos — sem pensar sequer uma vez em nosso recente empreendimento ou em nossa possível descoberta, West e eu saltamos a janela mais próxima como animais desabalados; revirando tubos, lâmpadas e pipetas e mergulhando loucamente no abismo estrelado da noite rural. (LOVECRAFT, 2017, p. 57)³⁴

A descrição dessa cena é inundada de horror e elementos do gótico. Em uma descrição frenética com adjetivações como “apavorante”, “demoníaca”, “sons infernais”,

³³ “We knew that there was scarcely a chance for anything like complete success, and could not avoid hideous fears at possible grotesque results of partial animation. Especially were we apprehensive concerning the mind and impulses of the creature, since in the space following death some of the more delicate cerebral cells might well have suffered deterioration. I, myself, still held some curious notions about the traditional “soul” of man, and felt an awe at the secrets that might be told by one returning from the dead. I wondered what sights this placid youth might have seen in inaccessible spheres, and what he could relate if fully restored to life.” (LOVECRAFT, 2008, p. 184)

³⁴ “The awful event was very sudden, and wholly unexpected. I was pouring something from one test-tube to another, and West was busy over the alcohol blast-lamp [...] when from the pitch-black room we had left there burst the most appalling and daemonic succession of cries that either of us had ever heard. Not more unutterable could have been the chaos of hellish sound if the pit itself had opened to release the agony of the damned, for in one inconceivable cacophony was centred all the supernal terror and unnatural despair of animate nature. Human it could not have been — it is not in man to make such sounds—and without a thought of our late employment or its possible discovery both West and I leaped to the nearest window like stricken animals; overturning tubes, lamp, and retorts, and vaulting madly into the starred abyss of the rural night.” (LOVECRAFT, 2008, p. 184-185)

“cacofonia inconcebível”, sabemos então que a reanimação funcionou, e o medo dos personagens foi concretizado: “Não poderia ter sido humano”, é o que o narrador diz. Em uma cena tipicamente lovecraftiana, em que a extrema adjetivação e o uso de palavras que remetem ao gótico, a atmosfera da cena é permeada pelo horror, desespero e ansiedade, e o *locus horribilis* se intensifica. Os personagens fogem, sem nem mesmo verem o fruto de suas pesquisas e experimentos. Os gritos e sons que o ser fizera foi o bastante para ativar o horror em ambos os cientistas.

Após essa descrição, sabemos que “a velha casa da fazenda Chapman fora queimada inexplicavelmente, sendo reduzida a um monte amorfo de cinzas” (LOVECRAFT, 2017, p. 58)³⁵, e os personagens agora sabem que há um ser possivelmente monstruoso à solta, já que não sabem o que aconteceu de fato com o cadáver reanimado. “durante dezessete anos após esses acontecimentos, West olharia frequentemente sobre seu ombro, afirmando que ouvia leves passos atrás dele” (LOVECRAFT, 2017, p. 58)³⁶, e assim termina a primeira parte do conto, com o narrador nos dizendo que West temeu o fruto desse primeiro experimento por todos os dezessete anos seguintes.

A segunda parte do conto inicia com uma breve descrição do narrador sobre os eventos passados na primeira parte. Devido ao conto todo ter sido publicado em seis partes em ocasiões diferentes, o autor relembra acontecimentos anteriores no início de cada parte do conto. Isso ocorre em todas as partes, para que o leitor da época pudesse acompanhar a narrativa sem esquecer de nenhum detalhe.

O narrador começa contando sobre a febre tifoide, que chama de “um asqueroso *ifrit* dos salões de Iblis³⁷” (LOVECRAFT, 2017, p. 58)³⁸, em que o “verdadeiro terror pairava com assas de morcego sobre as pilhas de caixões nas tumbas do cemitério da Christchurch; ainda eu, para mim, havia um terror maior naquele tempo” (LOVECRAFT,

³⁵ “The old deserted Chapman house had inexplicably burned to an amorphous heap of ashes” (LOVECRAFT, 2008, p. 185)

³⁶ “And for seventeen years after that West would look frequently over his shoulder, and complain of fancied footsteps behind him.” (LOVECRAFT, 2008, p. 185)

³⁷ Os ifrit são gênios maléficos (também conhecidos por djin) da mitologia árabe. São os filhos de Iblis, um nome que aparece muitas vezes no Alcorão (o livro sagrado dos muçulmanos). Iblis era um djin e ao desobedecer Allah (Deus) foi expulso do céu, tornando-se o chefe de todos os demônios, habitando o Inferno. Iblis é muito parecido com o Satã do Cristianismo.

³⁸ “a noxious afrite from the halls of Eblis” (LOVECRAFT, 2008, p. 185)

2017, p. 58)³⁹. Referenciando-se ao fruto da experiência realizada anteriormente, vemos que o narrador ainda sente medo do cadáver reanimado. Após o episódio, West, ainda como estudante, insistia para a universidade em usar um dos laboratórios para dissecar corpos humanos, e o decano da faculdade, dr. Halsey, discordou arduamente de West, causando uma raiva no mesmo. Mesmo com essa decepção de West, ambos os cientistas se formam na faculdade de medicina, e então “veio o flagelo, sarcástico e letal, das cavernas de pesadelo do Tártaro⁴⁰ [...] estávamos em Arkham quando ele irrompeu com fúria demoníaca sobre a cidade” (LOVECRAFT, 2017, p. 60)⁴¹, é assim que o narrador descreve a febre tifoide, mais uma vez usando adjetivos que emanam um sentimento do gótico.

A situação tinha quase ultrapassado o controlável, e mortes ocorriam com demasiada frequência para que os coveiros locais conseguissem lidar completamente. Enterros sem embalsamento eram realizados em rápida sucessão [...] Essa circunstância não deixou de afetar West, que frequentemente pensava na ironia da situação — tantos espécimes frescos, mas nenhum disponível para suas pesquisas tão almeçadas! (LOVECRAFT, 2017, p. 60-61)⁴²

Esse trecho nos demonstra a situação caótica em que a cidade se encontrava, mas West ainda era invadido pela curiosidade e sua fixação por sua pesquisa: tantas pessoas mortas, mas nenhuma para realizar seus experimentos. Situação essa que nos demonstra que West deixava, de pouco em pouco, a ética e moral humanas para trás. Sendo um médico, seu papel seria de buscar ajudar o máximo de pessoas em uma situação triste como a que a cidade vivia, porém seus sentimentos egoístas não o deixavam ter compaixão pelos corpos mortos, que para ele eram apenas desperdício de material para seus experimentos.

³⁹ “truly terror brooded with bat-wings over the piles of coffins in the tombs of Christchurch Cemetery; yet for me there is a greater horror in that time” (LOVECRAFT, 2008, p. 185)

⁴⁰ O Tártaro, na mitologia grega, é a personificação do Mundo Inferior. É lá que foram aprisionados os Titãs, por Zeus, Hades e Poseidon.

⁴¹ “And then had come the scourge, grinning and lethal, from the nightmare caverns of Tartarus” (LOVECRAFT, 2008, p. 186)

⁴² “The situation was almost past management, and deaths ensued too frequently for the local undertakers fully to handle. Burials without embalming were made in rapid succession [...] This circumstance was not without effect on West, who thought often of the irony of the situation — so many fresh specimens, yet none for his persecuted researches!” (LOVECRAFT, 2008, p. 187)

O caos que a doença trouxe reverbera no conto, mas West não se deixa abalar e ainda assim, no meio da confusão, consegue realizar mais uma vez o seu experimento, roubando um corpo: “a coisa realmente abriu os olhos, mas apenas fitou o teto com um olhar de horror de enrijecer a alma antes de desfalecer em uma inércia de onde nada poderia movê-la” (LOVECRAFT, 2017, p. 61)⁴³. O experimento, portanto, não sai como o esperado, mas West não desiste.

Sabemos que o dr. Halsey, após salvar inúmeras vidas e ser considerado um herói pela cidade, não aguenta e morre para a doença. No dia seguinte, o narrador e West chegam na pensão em que habitavam com um terceiro homem entre eles e “por volta das três horas, a casa inteira foi despertada por gritos oriundos do quarto de West, onde, quando arrombaram a porta, nos encontraram inconscientes sobre o tapete manchado de sangue, espancados, arranhados e feridos” (LOVECRAFT, 2017, p. 62)⁴⁴, o terceiro homem teria se lançado da janela do segundo andar e fugido. Após esse acontecimento estranho, o cemitério “foi o cenário de uma terrível matança; um vigia foi espancado até a morte de uma maneira não somente hedionda demais para ser descrita, mas que levantou dúvidas a respeito da autoria humana do feito” (LOVECRAFT, 2017, p. 62)⁴⁵.

Na noite seguinte, demônios dançaram nos tetos de Arkham, e a loucura sobrenatural uivou no vento. Pela cidade febril rastejou uma maldição e alguns afirmariam ser maior que a praga. Oito casas foram invadidas por uma coisa inominável que espalhava uma morte rubra com sua passagem — ao todo, dezessete restos mortais, mutilados e disformes, foram deixados para trás pelo monstro sádico e sem voz que rastejou para longe. (LOVECRAFT, 2017, p. 63)⁴⁶

⁴³ “The thing actually opened its eyes, but only stared at the ceiling with a look of soul-petrifying horror before collapsing into an inertness from which nothing could rouse it” (LOVECRAFT, 2008, p. 187)

⁴⁴ “for about 3 a.m. the whole house was aroused by cries coming from West’s room, where when they broke down the door they found the two of us unconscious on the blood-stained carpet, beaten, scratched, and mauled” (LOVECRAFT, 2007, p. 188)

⁴⁵ “Christchurch Cemetery was the scene of a terrible killing; a watchman having been clawed to death in a manner not only too hideous for description, but raising a doubt as to the human agency of the deed” (LOVECRAFT, 2008, p. 188)

⁴⁶ “The next night devils danced on the roofs of Arkham, and unnatural madness howled in the wind. Through the fevered town had crept a curse which some said was greater than the plague, and which some whispered was the embodied daemon-soul of the plague itself. Eight houses were entered by a nameless thing which strewed red death in its wake — in all, seventeen maimed and shapeless remnants of bodies were left behind by the voiceless, sadistic monster that crept abroad” (LOVECRAFT, 2008, p. 188)

O leitor, nesse ponto do conto, já pode desconfiar que West e o narrador realizaram uma nova experiência com aquele terceiro homem, já que a “coisa inominável” traz a morte consigo, e a cidade é tomada pelo desespero de algo pior que a praga. Novamente temos uma ambientação imersa em elementos do gótico, e a atmosfera de horror volta a aparecer, juntamente com a tensão criada pela criatura que aterroriza a cidade. Depois de buscas,

A coisa foi finalmente detida por uma bala [...] e foi levada às pressas para o hospital local em meio ao asco e ao entusiasmo universal.

Pois a coisa era um homem. Isso era bastante evidente, apesar dos olhos nauseantes, a mudez símia e a selvageria demoníaca [...] O que mais enojou os investigadores de Arkham foi algo que notaram ao limpar o rosto do monstro: a semelhança jocosa e inacreditável com um mártir culto que se autoimolara e que fora enterrado há apenas três dias — o falecido dr. Allan Halsey, o benfeitor público e decano da escola de medicina da Universidade Miskatonic. (LOVECRAFT, 2017, p. 64)⁴⁷

Temos então a confirmação de que o experimento realmente havia sido executado, e dessa vez com o professor que havia arduamente argumentado contra West em suas pesquisas, o dr. Halsey. “A coisa” é levada para o hospital psiquiátrico, “onde ele bateu sua cabeça contra as paredes de uma cela acolchoada por dezesseis anos” (LOVECRAFT, 2017, p. 63)⁴⁸. A segunda parte do conto termina com uma exclamação de West: “Maldição, não estava fresco o *suficiente!*” (LOVECRAFT, 2017, p. 64, grifo do autor)⁴⁹, e mais uma vez percebemos a decepção de West com os resultados de suas pesquisas. O *locus horribilis* que emana na narrativa traz uma atmosfera de horror consigo, e o cientista louco começa a parecer ainda mais medonho.

Inicia-se então a terceira parte do conto, e os médicos recém formados estão habitando uma casa isolada perto de um cemitério de indigentes em Bolton, uma cidade

⁴⁷ “The thing was finally stopped by a bullet [...] one, and was rushed to the local hospital amidst universal excitement and loathing. For it had been a man. This much was clear despite the nauseous eyes, the voiceless simianism, and the daemonic savagery [...] What had most disgusted the searchers of Arkham was the thing they noticed when the monster’s face was cleaned — the mocking, unbelievable resemblance to a learned and self-sacrificing martyr who had been entombed but three days before — the late Dr. Allan Halsey, public benefactor and dean of the medical school of Miskatonic University” (LOVECRAFT, 2008, p. 189)

⁴⁸ “where it beat its head against the walls of a padded cell for sixteen years” (LOVECRAFT, 2008, p. 189)

⁴⁹ “Damn it, it wasn’t quite fresh enough!” (LOVECRAFT, 2008, p. 189)

nos arredores de Arkham. Para levantarem renda e não causar desconfiança da população, eles atuavam como médicos em plantões.

Aparentemente éramos apenas médicos, mas sob a superfície havia objetivos bem maiores e mais terríveis — pois a essência de Herbert West era uma busca no interior dos reinos obscuros e proibidos do desconhecido, nos quais ele esperava descobrir o segredo da vida e restaurar a animação perpétua do barro frio dos cemitérios (LOVECRAFT, 2017, p. 64)⁵⁰

O narrador afirma que o objetivo de West era uma busca “no interior dos reinos obscuros e proibidos do desconhecido”, e tal curiosidade sobre o desconhecido é muito comum nos personagens de Lovecraft, que buscam continuamente segredos ocultos que habitam o além. Porém, tais personagens sempre se deparam com perigos, situações e seres que não são capazes de lidar, já que a busca sempre envolve questões que a mente humana não consegue processar, ou seres que representam um perigo constante. Geralmente os personagens, ao embarcarem na procura de segredos obscuros e desconhecidos, não sentem medo a princípio, pois a curiosidade faz com que ignorem detalhes que poderiam servir como alertas, mas no decorrer da narrativa sempre terminam com a loucura os inundando, ou a morte os cumprimentando.

Ao continuar a relatar sua história, o narrador nos atenta ao fato de que West perdia, aos poucos, sua sanidade:

Ele sentia que estava sendo seguido — uma ilusão psicológica dos nervos abalados, identificada pelo fato inegavelmente perturbador de que ao menos um entre nossos espécimes reanimados ainda estava vivo — uma terrível coisa carnívora em uma cela acolchoada em Sefton. E ainda havia outro — nosso primeiro — cujo destino exato nós nunca descobrimos (LOVECRAFT, 2017, p. 66)⁵¹

⁵⁰ “Outwardly we were doctors only, but beneath the surface were aims of far greater and more terrible moment — for the essence of Herbert West’s existence was a quest amid black and forbidden realms of the unknown, in which he hoped to uncover the secret of life and restore to perpetual animation the graveyard’s cold clay” (LOVECRAFT, 2008, p. 189)

⁵¹ “He half felt that he was followed — a psychological delusion of shaken nerves, enhanced by the undeniably disturbing fact that at least one of our reanimated specimens was still alive — a frightful carnivorous thing in a padded cell at Sefton. Then there was another — our first — whose exact fate we had never learned” (LOVECRAFT, 2008, p. 191)

West sentia que era seguido por onde andava. Eles possuíam certeza de que duas das experiências ainda estavam vivas, aquele que antes foi o dr. Halsey, preso no manicômio, e o primeiro espécime, que nunca foi encontrado. Em Bolton eles realizaram ainda mais experimentos, e alguns apresentaram bons resultados, porém nunca completos, até que conseguiram um espécime novo, morto em uma luta ilegal de boxe: “Um luar brilhante encimava a paisagem sem neve, mas cobrimos a coisa e a carregamos entre nós em direção à casa através das ruas desertas e prados, do mesmo modo que carregamos algo similar numa noite horrível em Arkham” (LOVECRAFT, 2017, p. 68)⁵². Em diferentes momentos da narrativa o narrador se refere aos cadáveres como “coisas”. Tal forma de se referir ao corpo de pessoas falecidas é um tanto estranho, e podemos refletir se tal adjetivação seria pelo fato de que o narrador, embalado pelos pensamentos de West, deixou de ver os corpos como seres humanos que já possuíram vida, e passou a vê-los apenas como mais um instrumento de trabalho. Além dessa questão, temos o luar brilhante no meio da noite, os caminhos desertos, que também emanam o gótico na ambientação do local. Desde a descrição do ambiente, juntamente com a imagem que temos dos personagens, carregando um cadáver pelas ruas, sentimos o macabro tomando conta das linhas, e percebemos que o horror se aproxima cada vez mais, com o *locus horribilis* se intensificando a cada acontecimento macabro.

O resultado do experimento foi insatisfatório para os médicos, e antes que o dia amanhecesse, foram enterrar o corpo:

arrastamos a coisa pelo prato até o istmo da floresta nos arredores do cemitério de indigentes e o enterramos lá no melhor tipo de cova que o solo congelado poderia fornecer. A cova não era muito funda, embora tão boa quanto a do espécime anterior – a coisa que havia se erguido e emitido um som. À luz de nossas lanternas, o cobrimos cuidadosamente com folhas e cipós mortos, bastante seguros de que a polícia jamais poderia encontrá-lo em uma floresta tão escura e densa (LOVECRAFT, 2017, p. 68)⁵³

⁵² “There was bright moonlight over the snowless landscape, but we dressed the thing and carried it home between us through the deserted streets and meadows, as we had carried a similar thing one horrible night in Arkham” (LOVECRAFT, 2008, p. 191)

⁵³ “dragged the thing across the meadows to the neck of the woods near the potter’s field, and buried it there in the best sort of grave the frozen ground would furnish. The grave was not very deep, but fully as good as that of the previous specimen — the thing which had risen of itself and uttered a sound. In the light of

Levam o corpo até uma floresta escura e densa, durante uma noite gelada, já que o solo estava congelado. A ambientação gótica, macabra, está formada. Os cientistas estão seguros de que ninguém encontraria aquele túmulo recém feito, até que um garotinho da região some. A mãe do garoto, enlouquecida pelo sumiço do filho, entra em frenesi e acaba morrendo. Tal fato perturba os dois pesquisadores pois ambos temem buscas dos policiais na floresta, além disso, West ainda foi chamado até a casa da mulher em meio a seu frenesi, mas quando ela morre, seu marido tenta matar West, “a quem ele culpava loucamente por não ter salvado a vida dela” (LOVECRAFT, 2017, p. 69)⁵⁴. Depois de fugir da casa da falecida e voltar para seu lar, West e o narrador, abalados por todos os acontecimentos do dia, vão dormir.

Depois que o relógio bateu as três da madrugada, a lua brilhou em meus olhos, mas me virei sem levantar para baixar as cortinas. Então ouvi uma batida insistente na porta dos fundos.

Fiquei parado e um tanto confuso, mas logo ouvi West batendo na minha porta. Ele estava enrolado em um roupão e de chinelos, trazendo nas mãos um revólver e uma lanterna elétrica. [...]

Então descemos as escadas, pé ante pé, com um medo em parte justificado e em parte oriundo tão somente da alma daquela estranha madrugada. As pancadas na porta continuavam, de alguma forma se tornando mais altas (LOVECRAFT, 2017, p. 69)⁵⁵

O relógio bate as três da madrugada, horário conhecido como “a hora do Diabo”. É comum ouvirmos que nesse horário os espíritos malignos estão soltos, que as bruxas voam livres para efetivar suas maldades, que os monstros saem de seus esconderijos para causar o terror em crianças sonolentas, sendo a hora em que o horror se concretiza. Em filmes e livros de terror é comum vermos tal horário de forma muito recorrente. Juntamente com o bater do relógio, o brilho do luar incomoda os olhos do narrador. Seria

our dark lanterns we carefully covered it with leaves and dead vines, fairly certain that the police would never find it in a forest so dim and dense” (LOVECRAFT, 2008, p. 192)

⁵⁴ “whom he wildly blamed for not saving her life” (LOVECRAFT, 2008, p. 192)

⁵⁵ “After the clock had struck three the moon shone in my eyes, but I turned over without rising to pull down the shade. Then came the steady rattling at the back door. I lay still and somewhat dazed, but before long heard West’s rap on my door. He was clad in dressing-gown and slippers, and had in his hands a revolver and an electric flashlight [...] So we both went down the stairs on tiptoe, with a fear partly justified and partly that which comes only from the soul of the weird small hours. The rattling continued, growing somewhat louder” (LOVECRAFT, 2008, p. 192-193)

esse somente um brilho natural da lua, ou o brilho pavoroso das três da madrugada, revelando que em breve segredos obscuros do universo se revelariam? Independente do lado que escolhermos acreditar, algo bate na porta. West e o narrador vão até ela, com medo, e neste ponto o próprio narrador afirma que o medo possui dois lados: o estranho batendo na porta no meio da madrugada, e da “alma daquela estranha madrugada”.

Quando alcançamos a porta eu a destranquei cautelosamente e a abri, e enquanto o luar fluía revelador sobre a silhueta ali paradas, West fez algo peculiar [...] meu amigo repentina, excitada e desnecessariamente esvaziou todas as seis câmaras do tambor de seu revólver no visitante noturno. [...] Surgindo hediondamente contra a lua espectral estava uma gigantesca coisa deformada, completamente inimaginável, exceto em pesadelos – uma aparição de olhos vítreos e retinta, quase de quatro, coberta de sangue coagulado e que trazia entre os dentes brilhantes um objeto branco como a neve, terrível e cilíndrico que terminava em uma pequena mão (LOVECRAFT, 2017, p. 70)⁵⁶

A descrição de toda essa cena, unida à descrição anterior, no momento em que o narrador ouve a batida do relógio, são inundadas de ansiedade e de uma atmosfera gótica de horror, intensificada pela aparição da “gigantesca coisa deformada”, com “olhos vítreos”, coberta de sangue, segurando nos dentes uma pequena mão. Com o ápice do horror dessa parte do conto, o *locus horribilis* faz o seu papel na narrativa, com o horrífico sendo trazido à tona, sendo desencadeado. Com essa descrição, termina a terceira parte do conto. A partir dessa narração, percebemos que a experiência dos médicos tomou vida e foi quem sequestrou e assassinou a criança que havia desaparecido, indo então até a casa dos cientistas no meio da madrugada.

A quarta parte do conto inicia-se com um trecho curioso:

O grito do morto me fez sentir o horror agudo e crescente pelo dr. Herbert West que afetou os últimos anos de nosso companheirismo. É natural que uma coisa tal como o berro de um morto cause horror, pois,

⁵⁶ “When we reached the door I cautiously unbolted it and threw it open, and as the moon streamed revealingly down on the form silhouetted there, West did a peculiar thing [...] my friend suddenly, excitedly, and unnecessarily emptied all six chambers of his revolver into the nocturnal visitor [...] Looming hideously against the spectral moon was a gigantic misshapen thing not to be imagined save in nightmares—a glassy-eyed, ink-black apparition nearly on all fours, covered with bits of mould, leaves, and vines, foul with caked blood, and having between its glistening teeth a snow-white, terrible, cylindrical object terminating in a tiny hand” (LOVECRAFT, 2008, p. 193)

obviamente, não se trata de uma ocorrência prazerosa ou ordinária; mas eu estava acostumado com experiências similares, então sofri nessa ocasião apenas por causa de uma circunstância em particular. E, como afirmei, não foi o morto em si que me apavorou (LOVECRAFT, 2017, p. 70)⁵⁷

O narrador começa afirmando que sentiu um “horror agudo e crescente”, mas que tal horror não seria advindo do “grito do morto”, já que afirma não se sentir mais afetado pelos resultados das experiências, estando acostumado. O horror é suscitado pelo seu amigo pesquisador: “West era mais ávido que eu, então ele quase me dava a impressão de olhar cobiçosamente para qualquer físico vivo e saudável” (LOVECRAFT, 2017, p. 72)⁵⁸. Sobre esse medo que West começa a causar no narrador veremos mais adiante.

Continuando a narrativa, após rever os acontecimentos da parte anterior do conto, sabemos que o narrador ficou distante de West por um tempo e, ao retornar, o médico dizia ter uma solução para o problema do frescor nos cadáveres, pois qualquer sinal de algum tipo de decomposição fazia com que o soro não funcionasse: “a preservação artificial. Soube que ele estava trabalhando em um novo e bastante incomum composto de embalsamamento, e não me surpreendi que tenha obtido sucesso” (LOVECRAFT, 2017, p. 72)⁵⁹. West inclusive já tinha um cadáver escondido no porão do laboratório secreto dos médicos, e conta ao narrador que tal cadáver fora um homem desconhecido que, ao parar na casa deles para pedir informações, caiu morto, pois seu coração não havia suportado o cansaço de andar pela cidade. O médico havia então inserido nas veias do falecido o seu novo soro de preservação artificial, para poderem realizar os experimentos quando o narrador voltasse, dizendo que, “se o homem não pudesse ser trazido de volta à vida, ninguém saberia de nosso experimento [...] Se, por outro lado, sua vida pudesse ser restaurada, nossa fama seria brilhante e perpetuamente estabelecida.” (LOVECRAFT, 2017, p. 73)⁶⁰. Com esse trecho, entendemos uma das motivações dos cientistas em

⁵⁷ “The scream of a dead man gave to me that acute and added horror of Dr. Herbert West which harassed the latter years of our companionship. It is natural that such a thing as a dead man’s scream should give horror, for it is obviously not a pleasing or ordinary occurrence; but I was used to similar experiences, hence suffered on this occasion only because of a particular circumstance. And, as I have implied, it was not of the dead man himself that I became afraid” (LOVECRAFT, 2008, p. 193)

⁵⁸ “West was more avid than I, so that it almost seemed to me that he looked half-covetously at any very healthy living physique” (LOVECRAFT, 2008, p. 194)

⁵⁹ “that of artificial preservation. I had known that he was working on a new and highly unusual embalming compound, and was not surprised that it had turned out well” (LOVECRAFT, 2008, p. 194)

⁶⁰ “If this man could not be restored to life, no one would know of our experiment [...] If, on the other hand, he could be restored, our fame would be brilliantly and perpetually established” (LOVECRAFT, 2008, p. 195)

realizarem tais experimentos: a fama. Buscando o reconhecimento da sociedade, a ideia da fama “brilhante”, mexe com a mente dos personagens, auxiliando, ao nosso ver, a alterar as noções de ética profissional e humana, já que ambos deixaram de ver os corpos que utilizam para seus estudos como seres que já possuíram vida, vendo-os apenas como objetos para conseguir alcançar a fama e sucesso que desejam.

O cadáver parecia tão bem conservado que o narrador começa a suspeitar se realmente estava morto, porém West garante que o soro embalsamador não funcionaria se qualquer vitalidade ainda estivesse ali, proibindo o narrador de tocar o corpo. Após injetar uma droga no pulso do cadáver, uma mudança acontece, e os pesquisadores começam então o experimento:

Pouco depois, quando uma mudança e um tremor gentil aparentemente afetaram os membros mortos, West pressionou um objeto semelhante a um travesseiro contra a face que se contorcia, não retirando até que o cadáver parecesse quieto e pronto para nossa tentativa de reanimação [...] Não sou capaz de expressar o suspense louco e sufocante com o qual esperamos os resultados que seriam obtidos com esse primeiro espécime realmente fresco [...] Muito pouco tempo se passou antes que eu pudesse perceber que a tentativa não fora um fracasso total. Um toque rubro sobreveio às bochechas até então cor de gesso, espalhando-se sobre os restos curiosamente amplos de uma barba arenosa. West, que mantinha sua mão sobre o punho esquerdo para checar o pulso, subitamente acenou de forma significativa; e quase que simultaneamente se inclinou sobre a boca do cadáver. Seguiram-se alguns movimentos musculares espasmódicos e então uma respiração audível e o movimento visível do peito. Olhei as pálpebras fechadas e pensei ter visto uma piscadela. Então elas se abriram, revelando olhos cinza, calmos e vivos, mas ainda assim não inteligentes e nem mesmo curiosos [...] No momento seguinte não havia dúvidas a respeito do triunfo; dúvida alguma de que o soro cumprira, ainda que temporariamente, sua missão completa de devolver ao morto uma vida racional e articulada. Mas aquele triunfo sobreveio até mim o maior de todos os horrores [...] Pois aquele cadáver fresco, convulsionando finalmente em completa e aterrorizante consciência, cujos olhos estavam dilatados pela memória de sua última cena na terra, lançou suas mãos frenéticas em uma luta de vida ou morte com o ar; e, colapsando subitamente em uma segunda e final dissolução da qual não haveria mais volta, emitiu os gritos que soariam eternamente em meu cérebro dolorido: “Ajudem-me! Afaste-se, seu pequeno demônio maldito de cabeça amarela — mantenha essa maldita agulha longe de mim!” (LOVECRAFT, 2017, p. 75)⁶¹

⁶¹ “Slightly later, when a change and a gentle tremor seemed to affect the dead limbs, West stuffed a pillow-like object violently over the twitching face, not withdrawing it until the corpse appeared quiet and ready for our attempt at reanimation [...] I cannot express the wild, breathless suspense with which we waited for results on this first really fresh specimen [...] Very little time had elapsed before I saw the attempt was not

A descrição do narrador dessa cena é um pouco diferente das anteriores, pois aqui ele não descreve o ambiente, mas sim as reações do cadáver. Independente da falta de descrição do local, a narração ainda é absorta de elementos góticos que ocasionam o horror. O cadáver que, aos poucos, recobra os movimentos do corpo, os olhos vivos, porém desprovidos de inteligência, a convulsão, a “aterrorizante consciência” do cadáver, os olhos dilatados, a luta frenética com o ar, com as memórias de sua morte, os gritos que o morto-vivo solta, e sua “final dissolução”, a morte final. Uma cena que demonstra a ansiedade do narrador transformando-se em horror, ao constatar que o “demônio maldito de cabeça amarela”, que o cadáver recém animado cita, é o próprio Herbert West, que possuía cabelos loiros.

A quarta parte do conto termina assim, com o narrador, e também o leitor, percebendo que West havia aplicado alguma substância no homem enquanto ele ainda estava vivo, e após recordá-lo antes de colocar o soro reanimador, o sufocou até a morte com o travesseiro. É esse o horror que o narrador cita no começo do conto: ao perceber que West rompe com os limites da ética médica e humana, assassinando um homem para poder realizar seus experimentos.

Começa então a quinta e penúltima parte da narrativa. Essa parte do conto se passa em 1915, durante a chamada “Grande Guerra”, a Primeira Guerra Mundial, na região de Flandres, na Bélgica, em que ambos os cientistas fizeram parte do time de médicos que foram para a guerra. Porém, o narrador deixa claro que não estava lá por vontade própria, mas porque deixou-se ser convencido por West:

to be a total failure. A touch of colour came to cheeks hitherto chalk-white, and spread out under the curiously ample stubble of sandy beard. West, who had his hand on the pulse of the left wrist, suddenly nodded significantly; and almost simultaneously a mist appeared on the mirror inclined above the body's mouth. There followed a few spasmodic muscular motions, and then an audible breathing and visible motion of the chest. I looked at the closed eyelids, and thought I detected a quivering. Then the lids opened, shewing eyes which were grey, calm, and alive, but still unintelligent and not even curious [...] In the next moment there was no doubt about the triumph; no doubt that the solution had truly accomplished, at least temporarily, its full mission of restoring rational and articulate life to the dead. But in that triumph there came to me the greatest of all horrors [...] For that very fresh body, at last writhing into full and terrifying consciousness with eyes dilated at the memory of its last scene on earth, threw out its frantic hands in a life and death struggle with the air; and suddenly collapsing into a second and final dissolution from which there could be no return, screamed out the cry that will ring eternally in my aching brain: 'Help! Keep off, you cursed little tow-head fiend — keep that damned needle away from me!'" (LOVECRAFT, 2008, p. 196-197)

O dr. West estava ávido por uma chance de servir como cirurgião na Grande Guerra, e quando a chance chegou ele me carregou consigo quase contra minha vontade. Havia razões pelas quais eu ficaria feliz se a guerra pudesse nos separar; por essas mesmas razões a prática da medicina e a companhia de West me pareciam cada vez mais irritantes [...] Quando digo que dr. West estava ávido para servir em batalha, não quero dizer que ele era naturalmente belicoso ou que se preocupava com a segurança da civilização [...] Era, de fato, nem mais nem menos do que um suprimento abundante de homens recém-mortos em todos os estágios de desmembramento (LOVECRAFT, 2017, p. 76-77)⁶²

O desconforto do narrador com West fica evidente na narrativa, afirmando que ficaria feliz em ficar longe de West. Tal desconforto vem do fato que o cientista não mais se importava com as pessoas que poderia salvar e ajudar, garantindo a segurança dos soldados e da sociedade, mas importava-se apenas com a quantidade de corpos frescos que poderia conseguir em um contexto como uma guerra. O narrador, percebemos então, já não quer mais participar dos experimentos, porém é influenciado por West. A admiração que o narrador possuía por seu amigo cientista já não existia mais, e vemos isso acontecer durante a narrativa.

O terror o perseguia quando ele refletia a respeito de seus fracassos pessoais; coisas inomináveis resultaram dos soros imperfeitos ou de corpos insuficientemente frescos. Algumas dessas falhas permaneceram vivas – uma estava no manicômio e a outra desapareceu –, e, ao pensar nas eventualidades concebíveis, ainda que impossíveis, ele frequentemente se arrepiava sob sua costumaz placidez (LOVECRAFT, 2017, p. 77)⁶³

Sabemos então que o terror das criaturas que criou persegue West, não apenas por serem seres monstruosos, sem conexão alguma com a empatia e o lado racional do cérebro, mas também por serem considerados fracassos. Em nenhuma das experiências

⁶² “Dr. West had been avid for a chance to serve as surgeon in a great war, and when the chance had come he carried me with him almost against my will. There were reasons why I would have been glad to let the war separate us; reasons why I found the practice of medicine and the companionship of West more and more irritating [...] When I say that Dr. West was avid to serve in battle, I do not mean to imply that he was either naturally warlike or anxious for the safety of civilization [...] It was, in fact, nothing more or less than an abundant supply of freshly killed men in every stage of dismemberment” (LOVECRAFT, 2008, p.197-198)

⁶³ “Terror stalked him when he reflected on his partial failures; nameless things resulting from imperfect solutions or from bodies insufficiently fresh. A certain number of these failures had remained alive — one was in an asylum while others had vanished — and as he thought of conceivable yet virtually impossible eventualities he often shivered beneath his usual stolidity” (LOVECRAFT, 2008, p. 198)

realizadas até agora West conquistou um sucesso verdadeiro. Todos os experimentos obtiveram resultados imperfeitos, o que deixava o cientista transtornado, não apenas tendo que lidar com as monstruosidades que foram resultado de seus testes, mas também enfrentando diretamente as suas falhas. O narrador, mais uma vez, deixa claro o seu ponto de vista sobre seu amigo:

minha atitude em relação a ele fora amplamente uma admiração fascinada; mas à medida que sua ousadia em relação aos métodos crescia, comecei a desenvolver um medo persistente. Não gostava da forma que ele olhava para corpos vivos e saudáveis; e então sobreveio um episódio de pesadelos no porão do laboratório quando descobri que certo espécime estava vivo quando ele o obteve [...] Estava preso a ele pela força do medo e testemunhei visões que língua humana alguma poderia repetir. Gradualmente comecei a achar o próprio Herbert West mais horrível do que qualquer coisa que ele fizera – foi quando me dei conta de que seu zelo científico no prolongamento da vida, uma vez normal, se degenerou sutilmente em uma simples curiosidade mórbida e carniceira e em um senso secreto de imagética sepulcral. Seu interesse se converteu em um vício infernal e perverso na anormalidade repelente e demoníaca [...] Ele enfrentava perigos sem hesitação; cometia crimes sem se abalar (LOVECRAFT, 2017, p. 77-78)⁶⁴

O medo inundava o narrador, e não era medo das aberrações, mas sim do criador delas. Há então o que o narrador chama de degeneração de suas ideias e desejos originais, pelo prolongamento da vida, tornando-se uma “simples curiosidade mórbida e carniceira”. O medo do narrador era tamanho que se sentia obrigado a participar das experiências junto a West, com medo de que seu colega poderia fazer algo com ele se não participasse. Não apenas o narrador passa a sentir tais questões, mas os leitores também podem se sentir assim, estando frente a um cientista-assassino, que não sabe mais diferenciar os limites e fronteiras entre o que pode ou não fazer. Voltaremos nesse assunto mais para frente.

⁶⁴ “my attitude toward him had been largely one of fascinated admiration; but as his boldness in methods grew, I began to develop a gnawing fear. I did not like the way he looked at healthy living bodies; and then there came a nightmarish session in the cellar laboratory when I learned that a certain specimen had been a living body when he secured it [...] I was held to him by sheer force of fear, and witnessed sights that no human tongue could repeat. Gradually I came to find Herbert West himself more horrible than anything he did—that was when it dawned on me that his once normal scientific zeal for prolonging life had subtly degenerated into a mere morbid and ghoulissh curiosity and secret sense of charnel picturesqueness. His interest became a hellish and perverse addiction to the repellently and fiendishly abnormal [...] Dangers he met unflinchingly; crimes he committed unmoved” (LOVECRAFT, 2008, p. 198-199)

West não descansou em seus estudos, e agora queria provar duas ideias: a primeira, de que as células orgânicas poderiam criar vida na ausência de um cérebro, a partir da medula espinhal; e a segunda, se existia algum tipo de relação intangível capaz de ligar partes removidas de um corpo. O cenário da guerra tornou-se perfeito para estes estudos de West, que criou também um meio de manter os tecidos nutridos com uma substância coletada de ovos de algum réptil local, trabalhando como “um açougueiro em meio a seus instrumentos grotescos” (LOVECRAFT, 2017, p. 79)⁶⁵.

Os espécimes reanimados do dr. West não eram destinados a uma longa existência nem a uma ampla audiência. Além de tecidos humanos, West empregava muito do tecido do embrião réptil que ele cultivara com resultados tão singulares. Era mais adequado que material humano para manter a vida em fragmentos sem órgãos [...] Em um canto escuro do laboratório, sobre uma estranha incubadora, ele mantinha um grande tanque coberto, repleto da célula-mãe reptiliana que se multiplicava e crescia, inchada e hedionda (LOVECRAFT, 2017, p. 79)⁶⁶

O tanque com célula-mãe reptiliana é um elemento novo que surge na narrativa de forma macabra. West havia conseguido criar um novo instrumento para suas experiências, que multiplicava, crescia, modificando-se e expandindo. A descrição que temos desse material réptil emana o macabro: algo que cresce e se desenvolve, inchado, mantendo a vida em pedaços humanos. O *locus horribilis* criado na cena começa a se desenvolver de uma forma intensa, se amplificando a cada trecho.

Uma nova cobaia chega, então, para os pesquisadores: era o maior cirurgião da divisão deles, que havia sido machucado no meio da guerra. Porém, ao estar perto de seu destino, onde receberia os cuidados necessários, o helicóptero que o trazia foi derrubado, e o que sobrou do dr. Clapham-Lee foi um corpo quase decapitado.

West se apossou cobiçosamente da coisa sem vida que um dia fora seu amigo e companheiro de estudos; e eu tremi quando ele terminou de decepar a cabeça, alocou-a em seu infernal tanque de tecido reptiliano

⁶⁵ “There he worked like a butcher in the midst of his gory wares” (LOVECRAFT, 2008, p. 199)

⁶⁶ “Dr. West’s reanimated specimens were not meant for long existence or a large audience. Besides human tissue, West employed much of the reptile embryo tissue which he had cultivated with such singular results. It was better than human material for maintaining life in organless fragments [...] activity. In a dark corner of the laboratory, over a queer incubating burner, he kept a large covered vat full of this reptilian cell-matter; which multiplied and grew puffily and hideously” (LOVECRAFT, 2008, p. 199)

polpudo a fim de preservá-la para futuros experimentos e começou a tratar o corpo decapitado na mesa de operações. Ele injetou sangue novo, ligou certas veias, artérias e nervos no pescoço sem cabeça, e fechou a pavorosa abertura com pele enxertada de um espécime não identificado que portava um uniforme de oficial. Eu sabia o que ele queria – verificar se esse corpo altamente organizado poderia exibir, sem sua cabeça, alguns dos sinais de vida mental [...] Outrora um estudante de reanimação, seu tronco silencioso agora era escolhido repulsivamente para exemplificá-la.

Ainda posso ver Herbert West sob a sinistra luz elétrica enquanto injetava seu soro reanimador no braço do corpo decapitado. Não consigo descrever a cena – eu desmaiaria se tentasse, pois só pode haver loucura em uma sala repleta de coisas sepulcrais classificadas, com sangue e menores detritos humanos quase à altura dos calcanhares sobre o chão lamacento, além das hediondas anormalidades reptilianas brotando, borbulhando e incubando através do espectro obscuro de uma bruxuleante chama azul-esverdeada em um canto distante em meio às negras sombras. (LOVECRAFT, 2017, p.80)⁶⁷

West não hesita em momento algum ao realizar as ações descritas nesse trecho. Termina de decapitar seu ex colega de profissão, a sangue frio, em seguida realizando todos os processos necessários para sua experiência. O narrador fica horrorizado ao presenciar tal cena, percebemos tal fato com ainda mais ênfase no momento em que o narrador diz que o médico falecido era um antigo estudante de reanimação, e agora havia sido escolhido “repulsivamente” para exemplificar tais estudos. As adjetivações que Lovecraft usa nas descrições ficam aparentes, fazendo com que a atmosfera de horror emerja na narrativa: detritos humanos no chão lamacento, coisas sepulcrais na sala, as “hediondas anormalidades reptilianas”, que brotavam, borbulhavam, a “bruxuleante chama azul-esverdeada”, o cadáver sendo remendado, preparado. Neste ponto da narrativa o leitor pode sentir a tensão e ansiedade nas linhas que lê, além de poder sentir os efeitos que a descrição do ambiente pode trazer, como o próprio horror. O *locus horribilis* é construído de forma a passar o horror da situação, as descrições da

⁶⁷ “West had greedily seized the lifeless thing which had once been his friend and fellow-scholar; and I shuddered when he finished severing the head, placed it in his hellish vat of pulpy reptile-tissue to preserve it for future experiments, and proceeded to treat the decapitated body on the operating table. He injected new blood, joined certain veins, arteries, and nerves at the headless neck, and closed the ghastly aperture with engrafted skin from an unidentified specimen which had borne an officer’s uniform. I knew what he wanted—to see if this highly organised body could exhibit, without its head, any of the signs of mental life [...] Once a student of reanimation, this silent trunk was now gruesomely called upon to exemplify it. I can still see Herbert West under the sinister electric light as he injected his reanimating solution into the arm of the headless body. The scene I cannot describe — I should faint if I tried it, for there is madness in a room full of classified charnel things, with blood and lesser human debris almost ankle-deep on the slimy floor, and with hideous reptilian abnormalities sprouting, bubbling, and baking over a winking bluish-green spectre of dim flame in a far corner of black shadows” (LOVECRAFT, 2008, p. 200)

ambientação emanam a atmosfera horrífica, que toma conta dos personagens, podendo chegar até os leitores.

assim que alguns movimentos convulsivos começaram a aparecer, percebi o febril interesse no rosto de West [...] O corpo agora se contorcia mais vigorosamente e, sob nossos olhares ávidos, começou a se sacudir de maneira pavorosa. Os braços se estiravam irrequietos, as pernas se elevaram e vários músculos se retesaram em uma forma repulsiva de contração. Então a coisa sem cabeça jogou seus braços num gesto inequívoco de desespero – um desespero inteligente, a princípio o suficiente para provar cada teoria de Herbert West. [...] O que se seguiu, eu nunca saberei com clareza. Pode ter sido uma completa alucinação causada pelo choque daquele instante diante da súbita e total destruição do prédio em um cataclismo de fogo alemão [...] era estranho que ambos tivéssemos a mesma alucinação [...] O corpo na mesa se ergueu num tatear cego e terrível, e então ouvimos um som. Não deveria chamar esse som de voz, pois era horrível demais. E ainda assim seu timbre não era a coisa mais horrenda a seu respeito [...] A coisa mais horrenda era sua origem.

Pois o grito vinha do enorme tanque encoberto naquele canto assombrado por rastejantes sombras negras (LOVECRAFT, 2017, p. 81)⁶⁸

É com tal cena que termina mais uma parte do conto. A cena que nos é descrita emana o horror puro: o cadáver, além de restaurar seus movimentos, ainda é capaz de gritar, com o grito vindo de sua cabeça decapitada. Com uma descrição frenética, o narrador tenta descrever os momentos que viveu, porém o choque e a confusão do momento o confundem. Sabemos também que o prédio em que estavam sofreu um ataque de fogo alemão, deixando apenas dois sobreviventes: West e o narrador. A partir dessa descrição frenética e cheia de horror, começa a última parte do conto.

⁶⁸ “and as a few twitching motions began to appear, I could see the feverish interest on West’s face [...] The body now twitched more vigorously, and beneath our avid eyes commenced to heave in a frightful way. The arms stirred disquietingly, the legs drew up, and various muscles contracted in a repulsive kind of writhing. Then the headless thing threw out its arms in a gesture which was unmistakably one of desperation — an intelligent desperation apparently sufficient to prove every theory of Herbert West [...] What followed, I shall never positively know. It may have been wholly an hallucination from the shock caused at that instant by the sudden and complete destruction of the building in a cataclysm of German shell-fire [...] for it was queer that we both had the same hallucination [...] The body on the table had risen with a blind and terrible groping, and we had heard a sound. I should not call that sound a voice, for it was too awful. And yet its timbre was not the most awful thing about it [...] The awful thing was its source. For it had come from the large covered vat in that ghoulish corner of crawling black shadows” (LOVECRAFT, 2008, p. 200-201)

No início da narração, sabemos que o narrador nos conta essas histórias um ano após o sumiço de Herbert West, que acontecerá nessa sexta parte. Após todos as inúmeras experiências, o narrador afirma que West estava com a moral corrompida, desfeita, e que agora olhava para pessoas saudáveis com olhos ambiciosos: “perto do fim, desenvolvi um medo agudo de West, pois ele começou a me olhar dessa forma” (LOVECRAFT, 2017, p. 83)⁶⁹. O medo do narrador havia atingido um grau altíssimo, pois agora temia por sua própria vida, estando na companhia de West. Porém, afirma que West ainda sentia mais medo que ele:

West, na verdade, sentia mais medo do que eu; pois suas buscas abomináveis resultaram em uma vida de medo furtivo e pavor de cada sombra [...] às vezes seu nervosismo era mais profundo e mais nebuloso, tocando em certas coisas indescritíveis nas quais injetara uma vida mórbida e cujo esgotamento da existência ele não pôde testemunhar (LOVECRAFT, 2017, p. 83)⁷⁰

West temia as sombras, temia suas criações, as quais ele não sabia se haviam sucumbido ou se ainda caminhavam pela terra com sua semivida. Tal questão fazia com que West temesse o tempo todo, e o horror tomou conta de sua vida. Esse medo que o cientista sentia nos faz refletir sobre a racionalidade por trás de seus atos. Sabemos que ele inicia sua jornada apenas como um estudante curioso sobre os segredos do além-vida, desejando entender o que aconteceria com o corpo após a morte, ambicionando poder realizar os experimentos que tanto almejava. Porém, no decorrer dos acontecimentos, percebemos que West vai se transformando, desvinculando-se da moral humana, esquecendo de sua curiosidade inicial, passando a transformá-la em uma ambição assassina, em busca das respostas que consumiam sua mente. Aos poucos West transforma-se em um monstro, um monstro diferente daqueles que ele mesmo criou, até mesmo pior que esses, de acordo com o narrador. Mesmo sendo levado por sua curiosidade mórbida, West não enlouquece, perdendo as capacidades mentais, sendo levado a cometer os atos que comete por surtos de loucura. Durante toda a narrativa,

⁶⁹ “Toward the last I became acutely afraid of West, for he began to look at me that way” (LOVECRAFT, 2008, p. 201)

⁷⁰ “West, in reality, was more afraid than I; for his abominable pursuits entailed a life of furtiveness and dread of every shadow [...] but sometimes his nervousness was deeper and more nebulous, touching on certain indescribable things into which he had injected a morbid life, and from which he had not seen that life depart” (LOVECRAFT, 2008, p. 202)

vemos West sempre muito racional, refletindo e pensando em todas as possibilidades, arquitetando os melhores jeitos de realizar suas experiências, sabendo das consequências daquilo, buscando sempre permanecer longe da polícia e dos olhos julgadores da sociedade. West racionaliza tudo o que faz, sempre muito metódico, com seus planos já prescritos antes mesmo de realizar seus atos, buscando a melhor localização para morar, o melhor jeito de efetivar suas experimentações. Tal racionalização nos demonstra que West estava ciente de seus atos, sabendo que estava ultrapassando as fronteiras da ética e moral, portanto não possuía a mente quebrada e incapaz de compreender aquilo que faz.

Porém mesmo realizando tais atos macabros sem hesitar, West tenta, em uma ocasião, parar com suas pesquisas, mas é levado pelos braços da curiosidade e é engolido por ela, sem conseguir ficar longe de suas experimentações. West também teme, o que nos parece estranho ao considerarmos todas as atitudes escabrosas que o cientista comete. O medo que sente nos faz perceber que, mesmo com a moral estilhaçada, com a curiosidade o levando a reinos macabros e obscuros, o médico ainda possui algum resquício de humanidade dentro de si.

Sabemos que a nova residência de West era uma casa muito elegante, com vista ao mais antigo cemitério de Boston, em que “escolhera o local por razões puramente simbólicas e fantasticamente estéticas, já que a maior parte dos enterrados era oriunda do período colonial e, portanto, de pouca serventia para um cientista em busca de corpos realmente frescos” (LOVECRAFT, 2017, p. 84)⁷¹. Nessa casa, o laboratório ficava no porão, contendo um enorme incinerador. Na construção desse porão, os trabalhadores encontraram “uma alvenaria excessivamente antiga; sem dúvida conectada ao antigo cemitério, embora profunda demais para corresponder a qualquer sepulcro” (LOVECRAFT, 2017, p. 84)⁷². Tal alvenaria antiga, conectada ao cemitério, estava lá há muito anos, e trazia a sensação de algo tenebroso, antigo, que guarda segredos obscuros, elencando os sentimentos que o gótico traz. Tal sensação é confirmada pelo narrador ao dizer que “Eu estava em sua companhia quando ele estudou as paredes mofadas e infiltradas desnudadas pelas pás e enxadas dos homens, e me encontrava preparado para a sensação repulsiva que se apresentaria com a descoberta dos segredos de uma cova

⁷¹ “He had chosen the place for purely symbolic and fantastically aesthetic reasons, since most of the interments were of the colonial period and therefore of little use to a scientist seeking very fresh bodies” (LOVECRAFT, 2008, p. 202-203)

⁷² “had struck some exceedingly ancient masonry; undoubtedly connected with the old burying-ground, yet far too deep to correspond with any known sepulchre therein” (LOVECRAFT, 2008, p. 203)

centenária” (LOVECRAFT, 2017, p. 84)⁷³. Porém West decide deixar a alvenaria intocada. O sentimento que a alvenaria traz aos personagens é essencial para a narrativa, pois mesmo West possuindo uma enorme curiosidade acerca os segredos do mundo, ele se sentiu temeroso em violar a construção. A construção que coloca medo no cientista é importante para o *locus horribilis* criado nessa parte do conto. O antigo e arcaico emana um sentimento de ancestralidade, de algo misterioso que aterroriza os personagens, que trazem um sentimento de um horror antigo, inexplorado. Essa sensação criada pelo *locus horribilis* se intensifica nos próximos trechos.

O fim de Herbert West começou numa noite, em nosso estúdio conjunto, quando ele dividia seu olhar curioso entre mim e o jornal. [...] Algo temível e incrível ocorrera no manicômio de Sefton [...] Na madrugada, um grupo de homens silenciosos invadiu o terreno e seu líder acordou os atendentes. Era uma figura militar ameaçadora que falava sem mover os lábios e cuja voz parecia conectada a um imenso estojo negro que ele carregava. Seu rosto sem expressão era belo [...] mas chocou o superintendente quando a luz do salão recaiu sobre ele – pois era um rosto de cera com olhos de vidro pintado. Algum acidente inominável ocorrera com aquele homem. Um homem maior guiava seus passos; uma massa repelente cuja face azulada parecia meio carcomida por alguma doença desconhecida. O orador solicitou a custódia do monstro canibal capturado em Arkham havia dezesseis anos; e quando esta lhe foi negada [...] os demônios espancaram, agrediram e morderam cada um dos atendentes que não fugiram; mataram quatro deles e conseguiram finalmente a liberação do monstro (LOVECRAFT, 2017, p. 85)⁷⁴

O leitor pode perceber, nessa passagem, que as pessoas reanimadas por West e o narrador estavam de volta. Os pesadelos de West então se concretizam. Esse momento no conto é permeado por uma atmosfera macabra, pois as figuras monstruosas se juntam para

⁷³ “I was with him when he studied the nitrous, dripping walls laid bare by the spades and mattocks of the men, and was prepared for the gruesome thrill which would attend the uncovering of centuried grave-secrets” (LOVECRAFT, 2008, p. 203)

⁷⁴ “The end of Herbert West began one evening in our joint study when he was dividing his curious glance between the newspaper and me [...] Something fearsome and incredible had happened at Sefton Asylum [...] In the small hours of the morning a body of silent men had entered the grounds and their leader had aroused the attendants. He was a menacing military figure who talked without moving his lips and whose voice seemed almost ventriloquially connected with an immense black case he carried. His expressionless face was handsome [...] but had shocked the superintendent when the hall light fell on it — for it was a wax face with eyes of painted glass. Some nameless accident had befallen this man. A larger man guided his steps; a repellent hulk whose bluish face seemed half eaten away by some unknown malady. The speaker had asked for the custody of the cannibal monster committed from Arkham sixteen years before; and upon being refused [...] The fiends had beaten, trampled, and bitten every attendant who did not flee; killing four and finally succeeding in the liberation of the monster” (LOVECRAFT, 2008, p. 203)

resgatar aquele que estava preso no manicômio. A “figura ameaçadora”, a voz que sai do estojo e não da boca, o rosto de cera com olhos de vidro, a imagem do homem que guia o outro, o termo “demônios” para descrever o que aqueles seres fizeram com os atendentes, todos esses termos e expressões fazem com que a tensão na narrativa aumente, emanando mais uma vez os elementos do gótico, que trazem o macabro consigo. Sabemos que os monstros estão se reunindo, e a próxima parte do conto confirmará de fato os pesadelos de West.

Do momento em eu leu essa matéria até a meia-noite, West ficou sentado quase paralisado. À meia-noite a campainha soou [...] então atendi a porta. Conforme declarei à polícia, não havia carro algum na rua; apenas um grupo de figuras de aparência estranha carregando uma enorme caixa quadrada que eles colocaram no corredor após um deles ter urrado em uma voz altamente inatural: “Encomenda! Pré-paga!”. Eles encheram a casa espalhafatosamente, e enquanto eu os observava entrando tive a estranha ideia de que estavam indo em direção ao antigo cemitério localizado nos fundos da residência” (LOVECRAFT, 2017, p. 86)⁷⁵

West desce então, e ao ver seu nome e endereço escrito na caixa, percebe que o nome do remetente lhe era conhecido: dr. Clapham-Lee, o médico que, no meio da guerra, teve a cabeça decepada em um acidente, cujo corpo foi reanimado e cuja cabeça parecia ter emitido sons, mesmo longe de seu corpo.

West não estava nem mesmo abalado agora. Sua condição era mais assombrosa. Rapidamente ele disse: ‘É o fim... mas vamos incinerar... isso’. Carregamos a coisa até o laboratório – escutando. Não me recordo de muitas particularidades – você pode imaginar meu estado mental –, mas é uma mentira vil dizer que foi o corpo de Herbert West que eu coloquei no incinerador. Ambos inserimos a caixa de madeira ainda lacrada, fechamos a porta e ligamos a eletricidade. Nenhum som veio da caixa, no fim das contas. (LOVECRAFT, 2017, p. 86)⁷⁶

⁷⁵ “From the hour of reading this item until midnight, West sat almost paralysed. At midnight the doorbell rang [...] so I answered the bell. As I have told the police, there was no wagon in the street; but only a group of strange-looking figures bearing a large square box which they deposited in the hallway after one of them had grunted in a highly unnatural voice, “Express — prepaid.” They filed out of the house with a jerky tread, and as I watched them go I had an odd idea that they were turning toward the ancient cemetery on which the back of the house abutted” (LOVECRAFT, 2008, p. 204)

⁷⁶ “West was not even excited now. His condition was more ghastly. Quickly he said, ‘It’s the finish — but let’s incinerate — this.’ We carried the thing down to the laboratory — listening. I do not remember many particulars — you can imagine my state of mind — but it is a vicious lie to say it was Herbert West’s body

Nessa parte da descrição do narrador, vemos um West diferente, quase como se tivesse aceitado o seu fim. O narrador, por outro lado, admite que seu estado mental não era dos melhores, inclusive se defende para as informações que veremos em seguida.

Foi West quem primeiro notou o reboco caindo daquela parte da parede onde a antiga tumba de alvenaria fora recoberta. Eu ia correr, mas ele me deteve. Então presenciei uma pequena abertura, senti um gélido vento macabro e o fedor das entranhas sepulcrais da terra pútrida. Não havia som, mas então as luzes elétricas se apagaram e eu vi, delineada contra alguma fosforescência de outro mundo, uma horda de coisas enrijecidas que apenas a insanidade – ou algo pior – poderia criar. Seus contornos eram humanos, semi-humanos fracionadamente humanos e totalmente não humanos – uma horda grotescamente heterogênea. (LOVECRAFT, 2017, p. 86-87)⁷⁷

Inicia-se então o ápice da sexta parte do conto: o momento em que os monstros reanimados retornam, entrando pela tumba antiga, quebrando a parede com as próprias mãos. O *locus horribilis* torna-se extremamente forte, com a ambientação e a atmosfera emanando o horror: o vento gélido e “macabro”, o fedor “das entranhas sepulcrais”, a ausência de sons, o escuro que toma o lugar e a “fosforescência de outro mundo”, iluminando a horda dos seres horrendos. Permeada pelo horror, a atmosfera torna-se densa, trazendo consigo a ansiedade e o medo, que é confirmada pela falta de ações dos personagens, que estavam paralisados, assistindo a tudo aquilo. A construção antiga que ali existia tornou-se a porta de entrada para os horrores das monstruosidades criadas pelo cientista entrarem:

à medida que a fissura se tornava ampla o bastante, eles entravam no laboratório em fila única; guiados por uma coisa desengonçada com

which I put into the incinerator. We both inserted the whole unopened wooden box, closed the door, and started the electricity. Nor did any sound come from the box, after all” (LOVECRAFT, 2008, p. 204)

⁷⁷ “It was West who first noticed the falling plaster on that part of the wall where the ancient tomb masonry had been covered up. I was going to run, but he stopped me. Then I saw a small black aperture, felt a ghoulish wind of ice, and smelled the charnel bowels of a putrescent earth. There was no sound, but just then the electric lights went out and I saw outlined against some phosphorescence of the nether world a horde of silent toiling things which only insanity — or worse — could create. Their outlines were human, semi-human, fractionally human, and not human at all — the horde was grotesquely heterogeneous” (LOVECRAFT, 2008, p. 204)

uma linda cabeça feita de cera. Uma espécie de monstruosidade de olhar louco atrás do líder dominou Herbert West. West não resistiu nem emitiu som algum. Então todos caíram sobre ele e o fizeram em pedaços diante de meus olhos, carregando os fragmentos para aquela câmara subterrânea de abominações fabulosas. A cabeça de West foi carregada pelo líder de cabeça de cera [...] Enquanto ele desaparecia, vi que aqueles olhos azuis por trás dos óculos brilhavam hediondamente com seu primeiro toque de emoção frenética e visível. (LOVECRAFT, 2017, p. 87)⁷⁸

West é levado, aos pedaços, por aqueles que foram antes reanimados pelo cientista. As últimas linhas desse trecho mostram o ponto de vista do narrador sobre West, cujos olhos finalmente demonstraram emoções. Uma passagem forte, permeada pelo horror, que brilha nos olhos de West. A ambientação destaca elementos do gótico, trazendo o macabro e ativando a atmosfera de horror, que invade os personagens, principalmente West, que é capaz de, finalmente, expressar emoções. *O locus horribilis* chega em um novo ápice, com as monstruosidades saindo do espaço desconhecido e antigo, de forma muito simbólica, para enfrentarem de uma vez por todas seu criador.

No último parágrafo do conto, sabemos que o narrador foi encontrado inconsciente no dia seguinte, sem West por perto. Ao relatar os acontecimentos, os policiais não conseguiam acreditar nas palavras do narrador.

Contei-lhes sobre a câmara, e eles apontaram para o reboco incólume da parede e riram. Então não falei mais nada. Eles deduziram que eu era um louco ou um assassino – provavelmente eu seja louco. Mas eu poderia não ter enlouquecido se aquelas malditas legiões das tumbas não fossem tão silenciosas (LOVECRAFT, 2017, p. 87)⁷⁹

⁷⁸ “as the breach became large enough, they came out into the laboratory in single file; led by a stalking thing with a beautiful head made of wax. A sort of mad-eyed monstrosity behind the leader seized on Herbert West. West did not resist or utter a sound. Then they all sprang at him and tore him to pieces before my eyes, bearing the fragments away into that subterranean vault of fabulous abominations. West’s head was carried off by the wax-headed leader [...] As it disappeared I saw that the blue eyes behind the spectacles were hideously blazing with their first touch of frantic, visible emotion” (LOVECRAFT, 2008, p. 204)

⁷⁹ “I told them of the vault, and they pointed to the unbroken plaster wall and laughed. So I told them no more. They imply that I am a madman or a murderer — probably I am mad. But I might not be mad if those accursed tomb-legions had not been so silent” (LOVECRAFT, 2008, p. 205)

A parede estava intocada, inteira, sem marcas da destruição feita pelos seres. O narrador, então, afirma que talvez esteja louco, e culpa as legiões das tumbas, que vieram buscar West. Ao final do conto, podemos interpretar de duas formas: a primeira, em que tudo que o narrador conta realmente aconteceu, e a horda de seres terríveis voltou para levar West. E a segunda, de que talvez tudo aquilo tenha sido criação de sua mente perturbada. Temos as duas visões pois, baseando-nos em trechos específicos da narrativa, podemos perceber indícios de que poderia ser a loucura tomando conta: a parede estava inteira, como os policiais citaram, e antes de narrar o que havia acontecido, o narrador se defende dizendo que não jogou West no incinerador — que, no fim do conto, tinham cinzas inidentificáveis dentro. Porém, a visão que temos durante todo o conto é a desse narrador, que nos relata a história de West desde que estudaram juntos, e desde o começo narra as atrocidades realizadas pelo cientista. Tudo o que sabemos é o que o narrador nos relata: as coisas vieram buscar West, em sua vingança inundada pelo horror.

Não conseguimos afirmar com toda a certeza se o narrador realmente estava louco, se essa loucura surgiu após anos trabalhando com coisas horríveis ao lado de West, se ela teria surgido graças à visão da horda de monstruosidades que levaram seu amigo cientista, ou se a loucura nunca esteve ali. Nos contos de Lovecraft, é muito comum o leitor ficar inseguro com os fatos narrados, sem saber afirmar com toda a certeza se aquilo que está sendo relatado realmente aconteceu. Essa é uma das características dos contos do autor, que deixa em aberto muitas questões, sempre decaindo na mesma reflexão: o narrador, o personagem, a desenvolveu ou já tinha em si a loucura? Esse questionamento em aberto é também o que ajuda muitas vezes na construção da atmosfera de horror, de paranoia e de confusão, já que não apenas os personagens, mas também o leitor, podem se questionar da veracidade dos fatos ali relatados. O narrador em primeira pessoa é algo que também pode emanar o sentimento de dúvida no leitor, já que temos apenas um ponto de vista da história, sem mais ninguém para relatar e confirmar os fatos. Nos contos de Lovecraft, temos sempre um narrador que começa parecendo mentalmente saudável, por serem pessoas estudadas, médicos, cientistas, pesquisadores, e nós, os leitores, nos inclinamos a confiar na veracidade de suas falas. Porém, no decorrer das narrativas, podemos ter outro ponto de vista sobre os narradores, que podem começar a nos dar sinais de que algo está estranho, seja em sua narrativa ou em sua saúde mental. Tal técnica de escrita Lovecraft sempre utiliza, e constantemente ocasiona tal sentimento com seus contos. Além de termos um narrador em primeira pessoa, possuindo apenas uma versão da

história narrada, também temos a questão da sanidade, que aos poucos é perdida. Os personagens de Lovecraft sempre terminam com uma das duas opções: ou enlouquecem, perdidos no horror que presenciaram, ou acabam morrendo (seja porque o monstruoso os busca, seja porque não aguentam todos os fatos que viveram e rendem-se para a loucura e a morte).

Neste conto, temos uma espacialidade delimitada, com muitas localidades fechadas. Os espaços fechados do conto geralmente se dão como laboratórios, os espaços internos das casas que os personagens moram no decorrer dos anos, dentro da universidade, ou em um laboratório improvisado no meio da guerra. Além desses espaços fechados, temos uma delimitação nas demais áreas do conto, que acontece dentro de cidades específicas, ou nas redondezas de cemitérios. Embora os personagens transitem entre esses espaços, as espacialidades presentes no conto são delimitadas, e tudo acontece dentro desses ambientes.

O local fechado e/ou delimitado é comumente utilizado por escritores de horror em suas obras, pois suas características ajudam a emanar os sentimentos de horror, de medo, de ansiedade, por ser um espaço limitado, muitas vezes até claustrofóbico, como locais em baixo da terra, em porões, em tumbas em um cemitério. As histórias comumente se passam em uma cidade, em uma casa assombrada, em um hotel ou cabana no meio do nada, em uma floresta fechada, em um castelo antigo, em um quarto escuro, entre muitos outros. Tais espacialidades colaboram com o *locus horribilis* criado no conto, pois o espaço delimitado e fechado já traz consigo uma sensação, um fechamento, uma inquietude. No espaço fechado sentimos os personagens mais próximos, e assim conseguimos acessar suas individualidades e sentimentos mais facilmente, já que o espaço interno e fechado é considerado um espaço mais íntimo e psicológico, em que os personagens geralmente sentem-se mais seguros em expressar todos os seus lados. Nesse conto, por exemplo, é dentro dos laboratórios e das casas em que moram que podemos compreender todas as facetas dos cientistas. É dentro de seu laboratório que West se permite deixar a máscara que usava em sociedade de lado, deixando a atitude de um médico solícito para trazer à tona a sua verdadeira faceta: o pesquisador curioso, que tenta de tudo para atingir seus objetivos em reanimar, com sucesso, corpos já sem vida.

As espacialidades presentes colaboram para os acontecimentos do conto, juntamente com as ambientações criadas na narrativa, trazendo à tona a atmosfera de

horror, independentemente do local em que os personagens estejam no momento. Seja no cemitério à noite, cavando tumbas recém fechadas, seja no laboratório realizando os processos de reanimação, seja no meio de uma guerra, ou dentro das salas da universidade. A atmosfera de horror é sempre invocada na narrativa, apoiada nas espacialidades e nas ambientações ali presentes.

Uma questão interessante que gostaríamos de refletir aqui é a mente de West. No começo do conto, tínhamos um estudante curioso, que ambicionava criar um soro da reanimação e, assim, revolucionar o mundo. No decorrer do conto, nessa busca do cientista em comprovar seus estudos, percebemos que sua mente começa a colapsar, sendo levada pela curiosidade e ambição, perdendo o senso de realidade. West começa a se tornar um monstro pior do que aqueles que ele mesmo criara. Ao final do conto, o leitor pode se sentir, de certa forma, aliviado com o fim de West. Já que as “coisas” criadas por ele voltam para levá-lo, como vingança, e sabemos que, com isso, não haverá mais experimentações como as que West fazia, imerso em sua curiosidade mórbida. Nesse conto, Lovecraft nos apresenta esse outro lado da monstruosidade, que difere um pouco dos outros contos do autor, principalmente os textos presentes nos chamados *Cthulhu Mythos*, termo usado por pesquisadores para definir os contos que são entrelaçados de alguma forma. Tais contos apresentam sempre seres abismais, indescritíveis, que habitam a Terra e o Universo, guardando segredos que a humanidade não seria capaz de compreender. West não é um ser alienígena, não possui poderes sobrenaturais: ele é humano, cuja curiosidade acerca dos segredos após vida fez com que sua sanidade fosse levada à decadência.

“Herbert West — Reanimator” nos traz a temática da monstruosidade na mente humana, o cientista que enlouquece, preso em suas convicções. Noël Carroll, em seu livro “A filosofia do horror ou os paradoxos do coração”, ao falar sobre os tipos de enredos de horror, fala sobre o *enredo do extrapolador*, enredo esse que possui um cientista louco ou um necromante. O autor diz que “o enredo do extrapolador trata de conhecimento proibido — de tipo científico ou mágico. Esse conhecimento é testado ou numa experiência ou num encantamento das forças do mal” (CARROLL, 1999, p. 173). Carroll também diz que tal tipo de enredo conta com quatro movimentos: o de preparação, em que o personagem se prepara para a experiência, tendo geralmente um colega ou assistente para auxiliá-lo; o próximo movimento é a realização da experiência, de fato;

sendo seguido de acúmulos de provas que a experiência deu errado; para enfim ter o confronto com o monstro.

Em muitas versões do enredo do extrapolador, a morte e a destruição desencadeadas pelo monstro [...] é que fazem o extrapolador cair em si e o forçam a destruir sua criação. Isso leva ao último movimento do enredo do extrapolador, a saber, o confronto. Não é preciso dizer que nem todos os extrapoladores vêem o erro de seus métodos. Alguns estão prontos a defender até a morte sua experiência e sua criação. Esses são cientistas loucos; muitas vezes, nessa variante, a fase de confronto do enredo envolverá não só a destruição da criação monstruosa, mas também a do extrapolador impenitente que a gerou (CARROLL, 1999, p. 175)

No caso de Herbert West o conto segue esse enredo, e o confronto com os monstros criados, ao fim, acaba de forma terrível para o cientista. West, mesmo sabendo das consequências de suas experiências, não assume que seria perigoso continuar, e permanece realizando incontáveis testes até o dia em que suas criações voltam para receber a vingança que desejam.

A temática desse conto ainda permeia as maiores temáticas que Lovecraft trouxe em seus contos, como a curiosidade inexplicável dos seres humanos com os segredos do universo, que não podem ser acessados por esses ou a loucura e a morte os encontrarão. Mesmo que não exista um monstro sobrenatural, o monstruoso vem através do cientista fissurado com suas experiências. Durante todo o conto, o *locus horribilis* vai sendo estruturado, chegando a um ápice de horror em cada parte da narrativa. As espacialidades delimitadas e fechadas presentes na história auxiliam também na construção da atmosfera de horror, pois emanam os sentimentos dos personagens no decorrer da história. “Herbert West — Reanimator” é um conto do início da carreira de Lovecraft, mas não deixa a desejar em relação ao horror criado na narrativa, frente aos dois próximos contos que analisaremos.

3. A COR DESCONHECIDA

“A Cor que veio do Espaço” é um conto lançado em 1927 na revista de ficção científica *Amazing Stories*. O conto se passa em um local a oeste de Arkham, e é narrado por um agrimensor de Boston que vai até o local para medir o terreno, já que a empresa em que trabalha irá construir uma represa ali. O narrador começa a contar a história em primeira pessoa e nunca é nomeado. Ao chegar no local, o narrador estranha as terras que vê, e ouve muitas histórias sobre o chamado “descampado maldito”, um local abandonado e que parecia ter sido destruído pelo fogo. Também ouve histórias sobre coisas sobrenaturais que aconteciam por ali, e sobre o medo das pessoas que moravam próximas ao descampado.

O narrador procura um senhor chamado Ammi Pierce, sobre o qual a população dos arredores diz ser louco em razão das histórias por ele contadas, para saber um pouco mais sobre o local medonho que visitava. Sabemos que, após conversar com esse antigo morador do local, o narrador volta para Boston para pedir demissão de seu cargo, afirmando que nunca mais voltará para aquele lugar amaldiçoado. O narrador começa, então, a nos relatar o que o velho Ammi tinha lhe contado. Tudo havia começado com o meteoro que caíra nas terras da fazenda da família de Nahum Gardner, pai de três filhos e grande amigo de Ammi. A história se passa em torno de 1880, e nessa época o local não era conhecido como amaldiçoado, pelo contrário, era um local de grande beleza, com jardins e plantações saudáveis. Com a queda do meteoro, professores da Universidade Miskatonic foram até a fazenda para analisar a pedra que havia caído do espaço e percebem algumas propriedades diferentes de tudo o que existe na Terra, assim como uma cor com um matiz distinto de todo o espectro de cores conhecido pelos humanos. Em seguida chegou a época de colheita, e as plantações e árvores frutíferas da fazenda dos Gardner estavam impressionantemente grandes, brilhantes, bonitas. Porém, ao amadurecerem, eram impossíveis de se comer, pois um sabor e um cheiro horríveis emanavam de toda a colheita.

Após esse episódio, o inverno chegou e a família Gardner estava ficando cada vez mais isolada, inquieta, com a saúde debilitada. Coisas estranhas começaram a acontecer e a aparecer nos arredores da fazenda, como pegadas imensas, animais deformados, gigantes, e as plantas que, além de crescerem absurdamente, também emanavam um leve brilho com matizes desconhecidos, assim como as cores que apareceram no meteoro, os

insetos estranhos que chegaram na fazenda e as árvores que balançavam sozinhas mesmo sem o vento. Com o tempo, toda a vegetação da fazenda, as árvores e as plantações exibiam o mesmo brilho doentio e desconhecido. As pessoas já não se aproximavam mais da fazenda, e a família sofria cada vez mais. Após um ano da queda do meteoro, a Senhora Gardner enlouqueceu. Nahum viu-se forçado a trancá-la no sótão, pois os seus filhos começaram a temer a própria mãe. Um mês depois, ela havia parado de falar e andava apenas de quatro. Os animais da fazenda começaram todos a fugir e a vegetação passou a ficar cinzenta e quebradiça, desfazendo-se em poeira. Ammi, que continuava visitando o seu amigo, foi quem percebeu que a água do poço estava envenenada, mas Nahum o ignorou. Thaddeus, o filho do meio da família, foi o segundo a enlouquecer, após realizar uma visita ao poço. Nahum também o trancou em um segundo aposento no sótão, em frente ao de sua mulher. Na mesma época, os animais começaram a morrer. Ficavam cinzas, sofriam transformações horrendas, a carne ficava imprestável, o odor que emanavam era nauseante e logo ficavam quebradiços, desmanchando-se antes de morrerem. Até que a primeira tragédia aconteceu na família Gardner: o filho Thaddeus havia morrido de maneira indescritível. Três dias depois, Nahum relatou o desaparecimento de seu filho mais novo, dizendo que ele havia saído para buscar água no poço e não mais voltou.

Duas semanas se passam sem Ammi ter notícias de seu amigo, então decidiu ir visitá-lo. Encontrou-o em um sofá, falando com Zenas, seu filho mais velho, que não estava ali. Ammi percebeu que seu amigo, enfim, havia enlouquecido. Ammi lembrou-se da Senhora Gardner e foi até o sótão para verificar se ela estava bem. Ao entrar no quarto, viu em um canto uma coisa escura, que ainda se mexia enquanto esfarelava — era a pobre mulher. Ao mesmo tempo, Ammi viu um lampejo de luz na janela, como uma fumaça que saía do quarto, com as mesmas cores que cintilavam pela fazenda. Enquanto descia as escadas aterrorizado com o que viu no quarto, Ammi ouviu um barulho no térreo, onde seu amigo se encontrava, junto com um som pegajoso, que o fez paralisar. Tudo brilhava com o espectro de cores doentio, e logo depois ouviu um barulho da água do poço. Ao descer, Ammi se deparou com algo rastejando, indo ao seu encontro. Uma massa cinzenta, se desfazendo no mesmo pó cinza que a tudo tomava na fazenda, era Nahum. Após uma breve conversa com o que antes foi seu amigo, Ammi o vê morrer, desmanchando-se. Ammi correu então para longe da fazenda, indo para Arkham, para relatar às autoridades o que havia acontecido com a família Gardner. Seis autoridades policiais foram até a fazenda para verificar. Começaram a analisar e, vendo o medo que Ammi tinha do poço,

decidiram esvaziá-lo. No poço encontraram vestígios de dois esqueletos humanos — eram Merwin e Zenas, filhos de Nahum, junto com diferentes ossos de animais.

Já dentro da casa, onde os homens se juntaram para conversar sobre aquilo tudo, perceberam uma luminosidade ao redor do poço, como um facho de lanterna indo em direção ao céu. As cores sobrenaturais e inumanas estavam lá, cintilando, enquanto a luz ficava cada vez mais forte. Não havia vento, no entanto, as árvores retorciam-se, movimentando-se, esticando seus galhos como se quisessem alcançar o céu. Nesse momento, uma nuvem pesada cobriu a luz da lua, e os homens perceberam que nas copas das árvores havia milhões de pontos de luz, como se fossem vagalumes, todos brilhando com o espectro de cor incomum. A luz que saía do poço ia em direção ao céu. Em um breve período de tempo, tudo na fazenda brilhava, vibrando junto com a cor que saía do poço. Ao mesmo tempo, os homens perceberam que havia algo na sala, se movimentando pelo cômodo, brilhando com o tom espectral. Nesse momento, correram para longe da fazenda, distanciando-se o mais rápido possível do local. De longe, viram o brilho por toda a extensão do local, e algo disparou verticalmente para céu, a cor desconhecida. Ouviram um estalo de madeira quebrando, e sem mais som algum, toda a fazenda explodiu, deixando apenas poucos vestígios e um grande descampado negro em seu local. No dia seguinte, constataram que o lugar agora era apenas um deserto cinzento, onde nunca mais nada cresceria. Ammi contou ao narrador que até os dias atuais os habitantes da região dizem que o cinza toma mais espaço aos poucos, e que o brilho que as vegetações próximas à região possuem é diferente de tudo que já viram, assim como algumas árvores que se movem mesmo sem vento.

Da mesma forma que em “Herbert West – Reanimator”, o espaço que temos em “A cor que veio do Espaço” é um local de isolamento. Esse local de isolamento é uma das possíveis variações do espaço fechado, pois mesmo que a narrativa possua espaços mistos (abertos e fechados), o isolamento presente traz o fechamento, que se concentra todo em um único local: a fazenda da família Gardner. Porém, diferentemente do que vimos em “Herbert West – Reanimator”, além do espaço físico de isolamento, temos a presença de um isolamento psicológico, que afeta a mente dos personagens no decorrer da narrativa. Sobre esse tema, adentraremos a seguir.

Para entendermos melhor o espaço de isolamento, precisamos compreender os efeitos do *locus horribilis* no conto, em que essa espacialidade serve para intensificar a atmosfera criada na narrativa. O conto começa com a seguinte descrição espacial, feita pelo narrador ao chegar na região pela primeira vez:

A oeste de Arkham as colinas se erguem selvagens, e existem vales de raízes profundas que nenhum machado jamais cortou. Existem desfiladeiros sombrios e estreitos onde as árvores se inclinam de maneira fantástica e onde pequenos riachos correm sem jamais ter refletido a luz do sol. [...] O lugar não faz bem para a imaginação e não traz sonhos tranquilos à noite. [...] Era manhã, mas nos vales sempre havia sombras à espreita. As árvores cresciam muito próximas umas das outras, e os troncos eram grandes demais em relação às espécies típicas da Nova Inglaterra. Havia um silêncio profundo demais nas veredas entre as árvores, e o chão era macio demais por conta do musgo úmido e da camada formada por incontáveis anos de putrescência. [...] Uma névoa de inquietude e opressão pairava sobre tudo; um toque irreal e grotesco, como se algum elemento vital de perspectiva ou de chiaroscuro não estivesse correto. Não me admirei ao saber que os estrangeiros não haviam ficado por lá, pois aquela não era uma região propícia ao sono. O cenário lembrava uma paisagem de Salvator Rosa; uma xilogravura proibida em uma história de terror⁸⁰ (LOVECRAFT, 2014, p. 107-108)

Em meio à descrição do narrador, sabemos logo de início que o local não é saudável para a imaginação e sonhos, e percebemos que a região por si só já era medonha, com sombras que estavam sempre ali mesmo sendo manhã, as árvores grossas e enormes demais, o silêncio, a névoa de inquietude. Era um lugar selvagem, quase totalmente intocado pela mão humana, e isso já nos traz uma sensação de um ambiente indômito, desconhecido. Além disso, temos a informação trazida pelo narrador de que diversos estrangeiros tentaram habitar aquela área, mas os sentimentos que afloravam ali os espantavam. Já no começo do conto contamos com todos esses elementos do gótico, que ajudam a compor o *locus horribilis*.

Como elementos da espacialidade, temos a descrição física do local, um vale com colinas e árvores enormes, antigas. A ambientação é trazida por meio das sombras que rondam o local mesmo durante o dia, o silêncio profundo da floresta, que geralmente é cheia de barulho e vida, o musgo de “incontáveis anos de putrescência”, a névoa de inquietude. A partir de tais descrições, a atmosfera macabra, de medo, surge, através dos

⁸⁰ “West of Arkham the hills rise wild, and there are valleys with deep woods that no axe has ever cut. There are dark narrow glens where the trees slope fantastically, and where thin brooklets trickle without ever having caught the glint of sunlight [...] The place is not good for the imagination, and does not bring restful dreams at night. [...] It was morning when I saw it, but shadow lurked always there. The trees grew too thickly, and their trunks were too big for any healthy New England wood. There was too much silence in the dim alleys between them, and the floor was too soft with the dank moss and matings of infinite years of decay [...] Upon everything was a haze of restlessness and oppression; a touch of the unreal and the grotesque, as if some vital element of perspective or chiaroscuro were awry [...] It was too much like a landscape of Salvator Rosa⁸⁰; too much like some forbidden woodcut in a tale of terror.” (LOVECRAFT, 2008, p. 594-595)

elementos clássicos do gótico, como a floresta antiga, o silêncio perturbador, sombras e musgo. Enquanto o próprio narrador descreve a paisagem como uma xilogravura em um conto de terror, nós vemos a descrição e realmente a imaginamos dessa maneira.

Mas nada era tão assustador quanto o descampado maldito. [...] Logo que a avistei, pensei que devia ser resultado de um incêndio; mas por que nada mais havia crescido naqueles cinco acres de desolação cinzenta que se estendiam sob o céu como uma grande mancha corroída por ácido em meio aos campos e bosques? [...] Não havia vegetação de nenhum tipo em toda aquela extensão de terra — apenas um fino pó cinzento que nenhum vento parecia espalhar. As árvores próximas eram doentes e retorcidas, e muitos troncos mortos apodreciam ao redor. Enquanto caminhava às pressas, percebi as pedras e os tijolos desabados de uma velha chaminé e de um porão à minha direita, bem como a bocarra escancarada de um poço abandonado cujas emanções pútridas criavam reflexos singulares quando iluminadas pelos raios de sol⁸¹ (LOVECRAFT, 2014, p. 108-109)

Mas mesmo com o local já sendo extremamente medonho, o descampado maldito conseguia ser ainda mais. Uma imensa área que parecia ter sido afetada por um incêndio, pois cinzas tomavam conta de toda a extensão, além de não haver nenhuma vegetação crescendo ali, enquanto ao redor as plantações eram distorcidas e adoeciam. A descrição que temos do espaço pelo narrador nos traz também o efeito de *locus horribilis*, pois ali existem as ruínas de uma antiga casa, a degradação cinzenta presente no solo e em todo o descampado, a morte incrustada no solo, na vegetação ao redor, a doença presente nas árvores. Ao reparar em tudo isso, o narrador sente-se relutante em aproximar-se do local, ele ainda “caminhava às pressas”, buscando se distanciar o mais rápido possível dali. Percebemos com a descrição do narrador que ele se sente afetado pelo descampado, deixando-se levar pelos sentimentos e sensações que o ambiente lhe causou. Sabemos também que o narrador já sabia que o local era considerado amaldiçoado, pois existiam histórias em Arkham sobre o descampado maldito, mas no começo de tudo ele não acreditava em nada disso, e foi em sua visita ao local que passou a sentir o medo e a acreditar nas histórias. Essa incredulidade no início é um marco forte e recorrente entre

⁸¹ “But even all this was not so bad as the blasted heath. I knew it the moment I came upon it at the bottom of a spacious valley [...] It must, I thought as I viewed it, be the outcome of a fire; but why had nothing new ever grown over those five acres of grey desolation that sprawled open to the sky like a great spot eaten by acid in the woods and fields? [...] There was no vegetation of any kind on that broad expanse, but only a fine grey dust or ash which no wind seemed ever to blow about. The trees near it were sickly and stunted, and many dead trunks stood or lay rotting at the rim. As I walked hurriedly by I saw the tumbled bricks and stones of an old chimney and cellar on my right, and the yawning black maw of an abandoned well whose stagnant vapours played strange tricks with the hues of the sunlight.” (LOVECRAFT, 2008, p. 595)

os narradores de Lovecraft, que geralmente são pesquisadores, homens de negócio, estudiosos, médicos, cientistas, arqueólogos etc., sempre respeitados de alguma forma na sociedade, com certo grau alto de seriedade e polidez. Comumente céticos a princípio, vivenciam uma experiência sobrenatural e a partir dela ou passam a acreditar, ou enlouquecem, ou morrem. Não é diferente com o narrador desse conto, que inicia incrédulo, e no fim encontra-se perdido em um medo que o consome, a ponto de desistir de seu emprego para nunca mais voltar àquele local.

Buscando entender mais sobre o descampado, o narrador procura Ammi Pierce, considerado um velho louco. Ammi então conta para o narrador os acontecidos, não sendo apenas um interlocutor de uma história, mas uma pessoa que sobreviveu e viveu a história, pois ele estava lá quando tudo aconteceu, de modo que há dois narradores na obra: o pesquisador vindo de Boston, que é quem conta para nós toda a história, e Pierce, o segundo narrador, que está inserido dentro da narrativa do primeiro. Existe então uma narrativa dentro de outra narrativa, o que ajuda a enfatizar o mistério, as incertezas, o suspense, a ansiedade e o medo.

Embora o velho Pierce seja considerado louco pela população, o narrador acredita nas suas palavras. Ammi conta que tudo começou após o meteoro que caiu da fazenda de Nahum Gardner e sua família. Antes do meteoro, aquele local era comum, como outro qualquer; foi somente após a queda da pedra espacial que coisas estranhas começaram a acontecer.

Mas então vieram a nuvem branca ao meio-dia, a sequência de explosões no ar e o pilar de fumaça em um vale longínquo no bosque. À noite, todos em Arkham tinham ouvido falar a respeito da enorme rocha que caiu do céu e encravou-se ao lado do poço na propriedade de Nahum Gardner⁸² (LOVECRAFT, 2014, p. 110-111)

Após a queda, três professores da Universidade Miskatonic foram conferir o meteoro, e ao chegarem lá perceberam que era macio e maleável. Ocorrência muito anormal, já que meteoros são comumente feitos de pedras, metais e minerais, e tal questão auxilia na construção da atmosfera bizarra que temos no conto. Além dessas duas características incomuns, os professores pegaram amostras para analisarem no laboratório

⁸² “Then there had come that white noontide cloud, that string of explosions in the air, and that pillar of smoke from the valley far in the wood. And by night all Arkham had heard of the great rock that fell out of the sky and bedded itself in the ground beside the well at the Nahum Gardner place.” (LOVECRAFT, 2008, p. 597)

e lá constataram que a pedra apresentava outras características estranhas: não reagia com químicos ou água, era muito maleável, encolhia com o tempo e tinha propriedades metálicas. E o fator mais incrível: ela cintilava e brilhava em cores diferentes de todas as cores conhecidas no espectro visível pelos seres humanos.

As cores que a raça humana é capaz de enxergar compõem-se de vermelho, laranja, amarelo, verde, ciano, azul e violeta, e as variações dessas dentro da frequência que os olhos humanos conseguem captar. A luz visível aos humanos é formada por ondas eletromagnéticas com o comprimento entre 400nm e 700nm⁸³, e tudo que está abaixo ou acima disso não é visível aos olhos humanos (cf. HELERBROCK, 2020). Temos então mais um dos mistérios trazidos por Lovecraft: como pode uma cor que não pode ser descrita, que possivelmente se encontra fora do espectro visível aos humanos, ser vista? Qual seria o aspecto dessa cor? Lovecraft nunca nos traduz isso, e a descrição que temos no conto é de que a *cor* apenas foi chamada assim por assimilação, pois era indescritível. A recente adaptação cinematográfica *Colour out of Space* (com título em português “A cor que caiu do espaço”, 2019), dirigida por Richard Stanley, apresenta-a com o tom de rosa neon. Já o filme *Die farbe* (*The colour out of space*, 2010), dirigido por Huan Vu, é gravado todo em preto e branco, com exceção da cor, que é representada com uma luz magenta. Neste caso, a ausência de cores ajuda a trazer a atmosfera representada no conto para o filme, mas a cor desconhecida apresenta-se no magenta neon, muito parecido com o filme de 2019. Em nossa concepção, a cor poderia ter diversos tons, pois no conto, em alguns pontos, diz haver mais de um tom no espectro emanado pelo meteoro. Na descrição do glóbulo que veremos a seguir, o narrador diz que o mesmo era colorido. Dessa forma, percebemos que, na verdade, não se trata apenas de uma única cor, mas de todo um espectro de cores desconhecido.

Encontraram o que parecia ser a lateral de um glóbulo colorido incrustado na substância. A cor, que lembrava alguma das faixas no singular espectro do meteoro, era quase impossível de descrever; e foi apenas por analogia que puderam designá-la como tal. A textura era brilhosa, e leves batidas deram sinais do que parecia ser uma textura quebradiça e um interior oco⁸⁴ (LOVECRAFT, 2014, p. 112-113)

⁸³ nm é a abreviação de nanômetro, que é uma unidade de medida de comprimento do sistema métrico. Tal medida é usada para a medição da onda de luz visível, entre outras ondas de luzes, como a radiação ultravioleta, a infravermelha e a gama.

⁸⁴ “They had uncovered what seemed to be the side of a large coloured globule imbedded in the substance. The colour, which resembled some of the bands in the meteor’s strange spectrum, was almost impossible to describe; and it was only by analogy that they called it colour at all. Its texture was glossy, and upon tapping it appeared to promise both brittleness and hollowness.” (LOVECRAFT, 2008, p. 598)

O glóbulo colorido com tais cores indescritíveis traz um dos recursos que Lovecraft utiliza na construção de seus contos. Para a descrição de monstros, objetos e coisas do Além, o autor usa de palavras como “indescritível” e “inenarrável”. Com o uso dessas palavras o autor nos *mostra* sem realmente *dizer* ou *explicar* o que está havendo no conto. Dessa forma, o leitor fica em suspenso, sem conseguir uma visualização exata do que está acontecendo de fato, pois nunca se sabe exatamente como é a *coisa* que assusta a todos. Esse recurso que o autor utiliza em seus contos faz com que o monstro adquira um caráter nebuloso, o que dá a ele uma maior capacidade de atingir o leitor, já que o monstro na sombra é mais assustador, mais terrível, por manter seu caráter desconhecido, de incerteza. Geralmente, nas narrativas, autores de horror acabam por descrever o monstro para o leitor, e Lovecraft vai contra esse movimento, fazendo com que o leitor quase sempre não saiba o que está, de fato, acontecendo na história narrada. Tais palavras utilizadas por Lovecraft na descrição de seus monstros ajudam na construção da atmosfera, a partir do ponto em que colaboram com o suspense da trama: a *coisa* é tão além desse mundo que não existem palavras para descrevê-la, de modo que o leitor, ao se deparar com essa “descrição”, acaba por participar do jogo de velar/desvelar, de narrar para esconder, que acontece na história.

Os cientistas então decidem abrir o glóbulo, que simplesmente some, rompendo-se com “um pequeno estouro nervoso” (LOVECRAFT, 2014, p. 113), deixando para trás apenas as cores do espectro desconhecido. Voltam para a universidade sem nunca descobrirem de qual material o meteoro era feito. E tiveram que aceitar que jamais entenderiam aquela rocha, já que “não era nada que se pudesse encontrar na Terra, mas um fragmento do vasto espaço sideral; e portanto dotado de propriedades desconhecidas e sujeito a leis desconhecidas”⁸⁵ (LOVECRAFT, 2014, p. 113). As pessoas estavam lidando, portanto, com algo que não era terreno, mas alienígena, algo que era vindo do Além, do espaço desconhecido.

Após o sumiço do meteoro, o solo começou a ficar extremamente fértil; as árvores, plantas e flores cresceram muito, e “as frutas apresentavam um tamanho impressionante e um brilho extraordinário” (LOVECRAFT, 2014, p. 114)⁸⁶. Porém, ao serem colhidas, o desapontamento surgiu, pois nenhuma daquelas frutas poderiam ser comidas. “No sabor

⁸⁵ “It was nothing of this earth, but a piece of the great outside; and as such dowered with outside properties and obedient to outside laws” (LOVECRAFT, 2008, p. 599)

⁸⁶ “The fruit was growing to phenomenal size and unwonted gloss” (LOVECRAFT, 2008, p. 599)

delicioso das peras e das maçãs haviam se insinuado o amargor e a doença, de modo que até uma pequena mordida suscitava um asco duradouro”⁸⁷ (LOVECRAFT, 2014, p. 114). E Nahum concluiu que o meteoro havia, de alguma forma, envenenado o solo. A descrição que temos do sabor das frutas nos traz, novamente, os elementos do gótico: a doença, o amargor, o asco. Tais elementos vão criando, juntamente com a espacialidade e a ambientação que são construídas aos poucos, uma atmosfera permeada pelo horror, sendo instaurada, incrementada e ampliada durante todo o conto.

O inverno chegou mais cedo, a família de Nahum começou a ficar estranha, mais calados, quietos, tristonhos, nervosos e uma melancolia os cercou, atingindo até os cachorros, que pareciam mais medrosos e, com o tempo, pararam de latir. A preocupação tomou o lugar da felicidade de antes. Pegadas na neve começaram a ser vistas, e Nahum sentiu-se apreensivo, pois as pegadas possuíam uma anatomia diferente da anatomia dos animais comuns. Ammi chegou a ver tais pegadas também, e passou a acreditar em Nahum. Os animais perto da fazenda começaram a adquirir proporções absurdas e não naturais, e os habitantes da região começaram a temer o local. Flores e frutos começaram a nascer com imensas proporções, e tudo que ali crescia possuía um brilho de cores estranhas impossível de se descrever: “não se via nenhuma cor sã ou saudável a não ser pela grama e pela relva verdejantes; apenas, por toda a parte, os matizes prismáticos e berrantes de uma doentia cor primária subjacente que não tinha lugar entre os matizes terrestres conhecidos”⁸⁸ (LOVECRAFT, 2014, p. 117).

Eventos estranhos começam a ocorrer, e a ambientação é cada vez mais desenvolvida, com diferentes elementos sendo acrescentados conforme a narrativa progride: pegadas estranhas, os animais e plantas que se transfiguram, a cor doentia que tomava cada vez mais o local, a doença, a inquietude, a melancolia que sonda todos os seres vivos. Lovecraft elabora a narrativa com os elementos góticos e de horror, que fazem com que a ambientação do conto continue mudando, tornando-se cada vez mais horrível, degradada, doentia, e a atmosfera gótica se acentua a cada parágrafo.

A família de Nahum começa a acreditar que as árvores se moviam mesmo sem ventos, e todos ficavam muito quietos tentando ouvir sons que não sabiam descrever, até que a população local se afastou da família. Aos poucos, toda a vegetação da fazenda dos

⁸⁷ “Into the fine flavour of the pears and apples had crept as stealthy bitterness and sickishness, so that even the smallest of bites induced a lasting disgust” (LOVECRAFT, 2008, p. 600)

⁸⁸ “No sane wholesome colours were anywhere to be seen except in the green grass and leafage; but everywhere those hectic and prismatic variants of some diseased, underlying primary tone without a place among the known tints of earth.” (LOVECRAFT, 2008, p. 602)

Gardner brilhava com uma fosforescência e luminosidade constante, e logo a grama e toda a região passou a ficar cinzenta e quebradiça, além de estranhos insetos invadirem a fazenda. Árvores que se movem sozinhas, sons que aparecem com o vento, a luminosidade inumana, o cinza que tomava conta do local. Todos elementos que são acrescentados para compor a ambientação, impulsionando cada vez mais a atmosfera gótica e macabra criada na obra. Veremos que tal atmosfera começa a ficar cada vez mais doentia, insana, permeada por elementos do gótico, do medo, do terror e do horror, trazendo não apenas tais sensações, mas também a ideia de que a loucura e a paranoia se instalam em todos os habitantes da fazenda.

Passou-se um ano desde a queda do meteoro, e os Gardner estavam isolados do mundo. Logo a notícia de que a senhora Gardner havia enlouquecido se espalhou:

Aconteceu em junho, mais ou menos quando a queda do meteoro fez um ano; a pobre mulher vociferava a respeito de coisas indescritíveis que pairavam no ar. Nos delírios não havia um único substantivo específico — apenas verbos e pronomes. As coisas moviam-se, transformavam-se e esvoaçavam, e os ouvidos da mulher captavam o ritmo de impulsos que não eram propriamente sons. Algo fora levado — a sra. Gardner se dizia parasitada por alguma coisa — algo que não devia existir prendia-se ao corpo da mulher — alguém precisava manter aquilo longe — tudo se mexia à noite — inclusive as paredes e as janelas⁸⁹ (LOVECRAFT, 2014, p. 118)

A mãe da família é a primeira a ser afetada pela cor e pelos seus efeitos: a loucura a atinge. Para entendermos melhor a loucura que assola a família, apoiemo-nos em Michel Foucault em seu ensaio “Outros Espaços” (1984), no qual o pensador trata as heterotopias. Segundo Foucault, “a heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis” (2009, p. 418). Para o autor, as heterotopias são espaços distantes na sociedade, fora de todos os lugares, mas ainda existindo em algum local. Existe assim a heterotopia da loucura, da alucinação, do delírio, do sonho, um espaço transiente, metamorfo, que ora encontra-se de um jeito, ora de outro. É um não-espaço, ao mesmo tempo em que é um espaço entre espaços — na alucinação, encontramos um local delineado naquele momento, ao mesmo tempo em

⁸⁹ “It happened in June, about the anniversary of the meteor’s fall, and the poor woman screamed about things in the air which she could not describe. In her raving there was not a single specific noun, but only verbs and pronouns. Things moved and changed and fluttered, and ears tingled to impulses which were not wholly sounds. Something was taken away — she was being drained of something — something was fastening itself on her that ought not to be — someone must make it keep off — nothing was ever still in the night — the walls and windows shifted.” (LOVECRAFT, 2008, p. 603)

que ele não está situado em lugar algum, não é físico, mas imaterial, por isso um não-espaco. Enquanto presa em seus delírios e alucinações, a senhora Gardner deixa de estar presente no espaco físico, sua fazenda, e permanece presa na heterotopia da loucura em que se encontra.

Essa loucura começa com o isolamento que a família está passando desde a queda do meteoro, já que permanecem apenas juntos, sem ver outras pessoas além de Pierce. Com a fazenda ainda em seu processo de degradação, a mente da família também foi afetada e a senhora Gardner foi a primeira a sucumbir para a loucura em razão da força que assola o local. Com a cor inexplicável se infiltrando na vegetação e nos animais, sons estranhos que vinham com o vento e coisas que se moviam sem explicação, sua mente é afetada de maneira irremediável com as alucinações.

Com os filhos expressando medo da própria mãe, Nahum, o pai, decidiu trancá-la no sótão. Logo a mulher parou de falar, andava apenas de quatro e passou a cintilar no escuro como a vegetação da fazenda. O fato da senhora Gardner começar a cintilar com a cor estranha marca o momento em que temos a certeza de que a cor está afetando a família inexplicavelmente, atravessando as fronteiras da mente, invadindo também os corpos humanos. A vegetação ficava cada vez mais cinza, quebradiça e distorcida. Os bizarros insetos morreram, e chegou ao ponto em que a vegetação passou a desmanchar em um pó acinzentado. A degradação atinge, então, a fazenda de forma bruta: tudo o que antes exibia um brilho e formas exuberantes agora se esvai em cinzas. Nesse momento do conto, o leitor pode se perguntar se a devastação chegará a esse ponto com a família Gardner, visto que a loucura os alcançava lentamente, sendo cada vez mais afetados pelos efeitos que o meteoro trouxe.

Thaddeus enlouqueceu em setembro após uma visita ao poço. Tinha levado um balde e voltou de mãos vazias, gritando e agitando os braços, e por vezes sucumbindo a risadas estúpidas ou sussurros nervosos enquanto falava sobre “as cores que andam por lá”. Dois casos na família eram um fardo e tanto, mas Nahum enfrentou tudo com bravura. Deixou o filho à solta por mais uma semana, quando o garoto começou a tropeçar nas coisas e a se machucar; então o trancou em uma peça no sótão, em frente ao aposento da mãe. Os gritos que lançavam um para o outro por trás das portas fechadas eram terríveis, em especial para o pequeno Merwin, que imaginava ouvir a mãe e o irmão conversando em uma língua estranha ao mundo que conhecemos⁹⁰ (LOVECRAFT, 2014, p. 119-120)

⁹⁰ “Thaddeus went mad in September after a visit to the well. He had gone with a pail and had come back empty-handed, shrieking and waving his arms, and sometimes lapsing into an inane titter or a whisper about “the moving colours down there” [...] He let the boy run about for a week until he began stumbling and

O próximo a enlouquecer é Thaddeus, após ir ao poço e começar a falar sobre “as cores que andam por lá”. Percebemos aqui, mais uma vez, que não se trata apenas de uma cor desconhecida, mas sim de todo um espectro de cores. A primeira vez que isso pode ser notado ocorre quando o narrador se refere ao “glóbulo colorido” no núcleo do meteoro. Isso faz com que nossa teoria inicial de que a rocha espacial trouxe consigo diversas cores seja confirmada. A loucura que as cores trazem consigo é um ponto que o autor nunca nos explica. As cores tomam conta de tudo que é vivo na fazenda: a vegetação, animais e pessoas, além de trazerem consigo sons estranhos, fazendo com que a ambientação do conto comece a tornar-se frenética, insana. Os animais são os próximos a se extinguirem, desfalecendo-se aos poucos em cinzas, assim como a vegetação. Outro ponto alto do conto se dá em seguida: Thaddeus havia morrido no sótão, de maneira inexplicável, e apenas três dias depois o filho mais novo, Merwin, desapareceu após ir buscar água no poço. A criança levava consigo um balde e uma lamparina, e tudo o que restou foi “um amontoado de ferro esmagado e aparentemente derretido que sem dúvida era a lamparina; enquanto uma alça e argolas de ferro distorcido, fundidas em uma coisa só, pareciam indicar os resquícios do balde”⁹¹ (LOVECRAFT, 2014, p. 122). Essa passagem dá a entender que algo havia atacado Merwin e destruído os itens que o garoto carregava. Mas, novamente, não podemos compreender o que de fato aconteceu com o menino, já que nunca nos fica claro no conto. Os acontecimentos que se passam nessa parte da história ocorrem de forma frenética, desenrolando-se um em seguida do outro. Essa forma de narrar os eventos faz intenta causar ansiedade no leitor, que, irrequieto, percebe que a narrativa encaminha-se para seu ápice de horror.

Após semanas sem ver Nahum, Ammi foi procurá-lo em sua fazenda. Ao chegar lá, seu amigo estava fraco, deitado em um sofá, sozinho. Nahum diz que seu outro filho, Zenas, agora morava no poço. Com essa afirmação, podemos perceber que Zenas provavelmente também está morto, e que Nahum encontra-se em um estado que podemos chamar de choque. Ammi parte em busca da senhora Gardner, preocupado com seu estado:

hurting himself, and then he shut him in an attic room across the hall from his mother's. The way they screamed at each other from behind their locked doors was very terrible, especially to little Merwin, who fancied they talked in some terrible language that was not of earth.” (LOVECRAFT, 2008, p. 604)

⁹¹ “a crushed and apparently somewhat melted mass of iron wich has certainly been the lantern; while a bent bail and twisted iron hoops beside it, both half-fused, seemed to hint ate the remnants of the pail.” (LOVECRAFT, 2008, p. 605-606)

Ao entrar, Ammi viu alguma coisa escura em um canto, e quando enxergou com mais clareza não conseguiu sufocar um grito. Enquanto gritava, Ammi imaginou ver uma nuvem eclipsar a janela por alguns instantes, e no momento seguinte teve a impressão de perceber uma odiosa corrente de vapor a roçar-lhe a pele. Estranhas cores dançaram ante seus olhos; e se aquele horror não o houvesse entorpecido, Ammi teria pensado no glóbulo do meteoro, destruído pelo martelo de geólogo, e na mórbida vegetação que brotou na primavera. Da maneira como foi, pensou apenas na monstruosidade blasfema que o confrontava e que sem dúvida havia compartilhado o inefável destino que se abateu sobre o jovem Thaddeus e os animais da fazenda. Porém o mais terrível a respeito daquele horror era que continuava a se mexer devagar enquanto se esfarelava⁹² (LOVECRAFT, 2014, p. 123)

A senhora Gardner agora não passava de um ser que esfarelava, com algum resquício de vida remanescente. Ammi também vê o brilho sair pela janela, e nesse momento se lembra do glóbulo do meteoro. Percebemos que o personagem relaciona diretamente o que vê com as cores que vieram com a rocha, e essa assimilação acontece algumas vezes durante a narrativa, com os personagens sempre lembrando-se das cores desconhecidas. Nesse ponto, o narrador diz que “quando deixou o sótão não havia nada se mexendo lá dentro, e que deixar qualquer coisa capaz de movimento para trás seria uma monstruosidade suficiente para condenar qualquer um ao tormento eterno”⁹³ (LOVECRAFT, 2014, p. 123), e assim sabemos que Ammi finaliza a vida que ainda havia ali. Ele então abandona aquela cena e, ao começar a descer as escadas, ouve um barulho no andar de baixo, junto de um grito abafado:

Sem dúvida havia o rumor de um objeto pesado sendo arrastado, e o ruído detestável de algo pegajoso, como uma espécie de sucção demoníaca e impura [...] Até os mais ínfimos detalhes da cena ficaram gravados na memória. Os sons, a expectativa de algo tenebroso, a escuridão, a altura dos degraus estreitos e [...] a inconfundível

⁹² “When he did enter he saw something dark in the corner, and upon seeing it more clearly he screamed outright. While he screamed he thought a momentary cloud eclipsed the window, and a second later he felt himself brushed as if by some hateful current of vapour. Strange colours danced before his eyes; and had not a present horror numbed him he would have thought of the globule in the meteor that the geologist’s hammer had shattered, and of the morbid vegetation that had sprouted in the spring. As it was he thought only of the blasphemous monstrosity which confronted him, and which all too clearly had shared the nameless fate of young Thaddeus and the livestock. But the terrible thing about this horror was that it very slowly and perceptibly moved as it continued to crumble.” (LOVECRAFT, 2008, p. 607)

⁹³ “no moving thing was left in that attic room, and that no leave anything capable of motion there would have been a deed so monstrous as to damn any accountable being to eternal torment.” (LOVECRAFT, 2008, p. 607)

luminosidade de todos os objetos de madeira ao redor; degraus, painéis, detalhes torneados e vigas!⁹⁴ (LOVECRAFT, 2014, p. 124)

A descrição dessa cena possui muitos elementos do gótico que levam a uma atmosfera sombria. Sabemos que algo do além, desconhecido, está na sala neste momento, enquanto a fosforescência da cor toma conta da estrutura da casa. O personagem, paralisado de medo, aguarda. O leitor, ao ler a descrição da cena, pode sentir-se como Ammi: paralisado com o horror que o personagem agora encara, com o desconhecido a poucos passos de distância. Ao descer, encontra Nahum com uma aparência quebradiça, com pedaços se desprendendo de seu corpo e se esfarelado, todo distorcido. Ammi fala com seu amigo, e esse lhe responde:

Nada... nada... a cor... ela queima... fria e molhada... mas queima... passô todo esse tempo no poço... Eu vi... uma fumaça... que nem as flores da primavera passada... o poço brilhava de noite... [...] naquela pedra... só pode tê vino co'aquela pedra... envenenô toda a fazenda... [...] aquela coisa redonda que os professor da faculdade tiraro da pedra... eles quebraro... era da mesma cor... [...] a coisa acaba com a sua mente e depois pega você... queima você... na água do poço... você tinha razão sobre o... veneno na água... [...] você sabe que a coisa tá vino atrás, mas não adianta..."⁹⁵ (LOVECRAFT, 2014, p. 125)

A cor queima, como Nahum diz. As cores que invadiram a fazenda dos Gardner após a queda do meteoro não são, então, apenas cores. A desolação trazida com a rocha e seu espectro doentio afeta tudo, e esconde em si algo que nunca chega a se mostrar totalmente claro. Os personagens, durante o conto, sempre associam tudo o que ocorre no local com algum veneno possivelmente trazido pelo meteoro, e agora sabemos que os efeitos das cores não apenas transformam tudo em cinzas, elas também queimam. Como poderia uma cor queimar? As cores como conhecemos em nosso mundo não *fazem* nada, elas apenas existem, sem consciência, sem vida, mas essa cor queima. E, aparentemente, não queima por ser quente: ela queima enquanto *é fria e molhada*. Esse jogo de palavras

⁹⁴ "Indubitably there was a sort of heavy dragging, and a most detestably sticky noise as of some fiendish and unclean species suction [...] Every trifle of the scene burned itself into his brain. The sounds, the scene of dread expectancy, the darkness, the steepness of the narrow steps [...] the faint but unmistakable luminosity of all the woodwork in sight; steps, sides, exposed laths, and beams alike!" (LOVECRAFT, 2008, p. 607)

⁹⁵ "Nothin'... nothin'... the colour... it burns... cold an' wet... but it burns... it lived in the well... I seen it... a kind o' smoke... jest like the flowers last spring... the well shone at night... [...] in that stone... it must a' come in that stone... pizened the whole place... [...] that round thing them men from the college dug outen the stone... they smashed it... it was the same colour... [...] it beats down your mind an' then gits ye... burns ye up...in the well water... you was right about that... evil water [...] ye know summ'at's comin', but 'tain't no use..." (LOVECRAFT, 2008, p. 608)

que Lovecraft traz em seu conto nos remete à *sinestesia*, que é a mistura dos sentidos. A sinestesia foi um recurso muito usado por Impressionistas e Simbolistas no século XIX, tanto na literatura quanto na arte em geral, e é um elemento que Lovecraft aproveita neste conto. Essa mistura dos sentidos auxilia para a construção da atmosfera estranha no conto, já que, além da falta de lógica nas informações passadas, que por si só já causam um efeito de estranhamento, ainda temos a mistura da visão e do tato, de uma *cor que queima, fria e molhada*.

Dessa forma, nos perguntamos: as cores extraterrenas criadas por Lovecraft seriam então algum tipo de *ser*? Teriam vida, consciência? Baseando-nos no que é relatado na narrativa, poderia se interpretar que existe algo ali, advindo da rocha espacial, que possui vida e destrói tudo o que com ele entra em contato. Nahum diz que a *coisa* vem atrás de você, que primeiro destrói a sua mente, e depois te persegue. Essa fala nos confirma que *algo* está ali, consumindo tudo o que possui vida. O que fisicamente seria a *coisa* não podemos saber, além de que são cores desconhecidas.

A desolação cinzenta e quebradiça finalmente chega ao membro mais forte da família. A loucura também o atinge e Nahum, antes de morrer, delira sobre sua família, a cor, o poço e o meteoro. Ammi foge daquele local em completo horror, indo notificar as autoridades sobre o que aconteceu. Um grupo vai até a fazenda, e os policiais decidem investigar o poço, pois viram que Ammi tinha medo dele. No poço, encontraram os esqueletos de Zenas e Merwin, juntos dos de outros animais. “O lodo e a viscosidade no fundo do poço pareciam borbulhar de maneira inexplicável, e um homem que desceu com uma longa vara descobriu que podia enfiá-la a qualquer profundidade na lama sem encontrar nenhum obstáculo sólido”⁹⁶ (LOVECRAFT, 2014, p. 127). Outro ponto em que o desconhecido age no conto, a lama no fundo do poço que borbulha sem explicação, mais um elemento da ambientação do conto que nos lembra, constantemente, que o desconhecido e o estranho estão ali presentes. Os personagens intrigam-se com o fato do poço borbulhar, porém não insistem nisso por muito tempo, já que coisas ainda mais estranhas acontecem logo depois.

As perguntas eram incessantes... Como poderiam pessoas e animais serem infectadas pelo solo se não consumiram nada dele? A água do poço estaria infectada, como Pierce havia dito? E por que todos sofriam da morte cinzenta e quebradiça?

⁹⁶ “The ooze and slime at the bottom seemed inexplicably porous and bubbling, and a man who descended on hand-holds with a long pole found that he could sink the wooden shaft to any depth in the mud of the floor without meeting any solid obstruction” (LOVECRAFT, 2008, p. 610)

Ninguém queria acreditar que algo além da consciência humana estava acontecendo naquela fazenda, e os personagens continuam, durante todo o conto, na busca por respostas racionais para tudo que acontecia. Até que o legista percebe uma luminosidade ao redor do poço: “a noite havia caído, e todo aquele terreno abominável parecia tremeluzir com algo mais do que o lugar intermitente; mas essa nova cintilação era algo claro e distinto, e parecia emanar do poço negro com o tênue facho de uma lanterna”⁹⁷ (LOVECRAFT, 2014, p. 127). As pessoas reunidas ali, frente à luminosidade, não sabem como agir. Estão de fato lidando com algo que vem “de um lugar onde as coisas não são que nem aqui”⁹⁸ (LOVECRAFT, 2014, p. 128), como diz Ammi, explicando aos outros que as cores, a luminosidade, a morte e a degradação que encontram-se ali são frutos do meteoro que veio do Além. A partir desse momento, a narrativa volta a ficar frenética, ainda mais terrível, com os acontecimentos sendo sucedidos rapidamente, um após o outro, com a ambientação de horror expondo-se cada vez mais.

Faz-se necessário esclarecer de antemão que não ventava àquela hora da noite. Uma rajada soprou muito tempo depois, mas naquele instante não havia vento algum. Até os ramos secos dos erísimos, malogrados e cinzentos, e as franjas no tejadilho da carruagem permaneciam imóveis. E, no entanto, em meio à calmaria herética os elevados galhos nus de todas as árvores ao redor se mexiam. Pulsavam em um ritmo mórbido e espasmódico, erguendo as garras em uma loucura convulsiva e epiléptica na direção das nuvens enluaradas; arranhavam impotentes o ar contaminado, como que açuladas por uma ligação extraterrena e incorpórea com horrores subterrâneos a retorcer-se e a debater-se sob as raízes negras⁹⁹ (LOVECRAFT, 2014, p. 129)

A água fétida e nauseante, os esqueletos das crianças e de animais, o lodo que borbulhava sem explicação, a luz espectral e macabra, desconhecida, e agora as árvores que se movimentavam, esticavam, retorciam, buscando alcançar o céu. Os acontecimentos que temos aqui trazem os elementos da ambientação de forma que a atmosfera do conto se encaminha para seu ápice de horror. A descrição do narrador nesse

⁹⁷ “Night had fully set in, and all the abhorrent grounds seemed faintly luminous with more than the fitful moonbeams; but this new glow was something definite and distinct, and appeared to shoot up from the black pit like a softened ray from a searchlight” (LOVECRAFT, 2008, p. 610)

⁹⁸ “It come from some place whar things ain’t as they is here” (LOVECRAFT, 2008, p. 611)

⁹⁹ “It is necessary to premise that there was no wind at that hour of the evening. One did arise not long afterward, but there was absolutely none then. Even the dry tips of the lingering hedge-mustard, grey and blighted, and the fringe on the roof of the standing democrat-wagon were unstirred. And yet amid that tense, godless calm the high bare boughs of all the trees in the yard were moving. They were twitching morbidly and spasmodically, clawing in convulsive and epileptic madness at the moonlit clouds; scratching impotently in the noxious air as if jerked by some alien and bodiless line of linkage with subterrene horrors writhing and struggling below the black roots.” (LOVECRAFT, 2008, p. 612)

ponto, além de ser frenética, traz os componentes do gótico, e nos provoca a sensação de uma loucura e horror enraizados nas próprias árvores que se contorciam de modo delirante. A cor havia tomado conta de tudo: da vegetação, dos animais, das pessoas, e agora vemos as árvores se moverem sem vento, o que nos faz ter certeza de que a cor pode consumir tudo, destruindo, controlando. Após uma nuvem negra cobrir a lua, a silhueta dos galhos que se mexiam sumiu por um momento. E foi por causa da escuridão mais densa e profunda, sem a luz da lua, que os homens puderam perceber uma convulsão de milhares de pontos de luz brilhantes que se amontoavam nos galhos das árvores:

Era uma constelação monstruosa de luz sobrenatural, como um enxame de vagalumes necrófagos inchados a executar uma sarabanda demoníaca acima de um pântano maldito; e tinha a mesma cor do invasor sem nome que Ammi havia aprendido a reconhecer e a temer. O facho de fosforescência que emanava do poço tornava-se cada vez mais intenso e despertava na imaginação dos homens uma sensação de catástrofe e anormalidade que ultrapassava em muito qualquer imagem concebível pelo intelecto consciente. O facho já não apenas brilhava, mas antes se derramava; e ao sair do poço aquela torrente amorfa de matiz indefinível parecia fluir direto rumo ao céu¹⁰⁰ (LOVECRAFT, 2014, p. 129-130)

Nesse pequeno trecho temos o ponto alto da narrativa, em que o horror prevalece e nela irrompe totalmente. A descrição traz, nesse momento, alguns dos elementos a que Lovecraft sempre recorre em suas narrativas. Os termos “monstruoso”, “sobrenatural”, “demoníaco”, “maldito”, “sem nome”, “catástrofe”, “anormalidade”, “amorfo”, “indefinível”, são utilizados para descrever o ambiente e a *coisa* que aterroriza os personagens, de forma que o objeto de medo nunca é descrito de maneira completa, física, palpável. Os seres monstruosos de Lovecraft quase nunca são descritos, e quando o são ainda remetem a algo amorfo, misterioso, já que são seres que trazem consigo segredos do universo incompreensíveis para a mente humana. Tais termos nos mostram que é impossível para os humanos assimilarem as *coisas* advindas do espaço além, podendo ser afetados não apenas com a loucura e delírios alucinantes, mas também com a própria morte. Não é diferente com as cores neste conto, que são inconcebíveis para a mente

¹⁰⁰ “It was a monstrous constellation of unnatural light, like a glutted swarm of corpse-fed fireflies dancing hellish sarabands over an accursed marsh; and its colour was that same nameless intrusion which Ammi had come to recognise and dread. All the while the shaft of phosphorescence from the well was getting brighter and brighter, bringing to the minds of the huddled men a sense of doom and abnormality which far outraced any image their conscious minds could form. It was no longer shining out, it was pouring out; and as the shapeless stream of unplaceable colour left the well it seemed to flow directly into the sky.” (LOVECRAFT, 2008, p. 612)

humana. Juntamente com essas expressões, o autor usa os elementos do gótico para construir a ambientação do conto, pois além das palavras acima citadas, também vemos o medo dos personagens frente às cores, a doença que degrada tudo, a morte que toma conta aos poucos, a loucura, a insanidade, o isolamento, em suma, a psicologia do medo. Essas expressões e descrições constroem o gótico na narrativa e manifestam o horror, desencadeando uma atmosfera assustadora.

um dos investigadores indicou com um gesto que algo terrível estava presente na sala. Na falta da luz emitida pela lamparina, ficou evidente que um tênue brilho fosforescente emanava de todo o cômodo. Reluzia nas tábuas do assoalho e no tapete vermelho, e cintilava nos caixilhos das janelas com pequenas vidraças. Subia e descia pelas vigas expostas, coruscava nas estantes e no consolo e infectava até mesmo as portas e a mobília. O brilho ficava mais forte a cada instante, e logo ficou evidente que quaisquer seres vivos saudáveis precisariam abandonar a casa¹⁰¹ (LOVECRAFT, 2014, p. 131)

A cor estava agora na casa, junto com os homens, tomando conta de tudo que era orgânico. A cor então começou a deslocar-se por todos os locais, brilhando e cintilando, infectando tudo com o seu brilho espectral, aumentando a sua intensidade conforme se espalhava. Outra passagem do conto que nos causa estranhamento ao ler, pois a cor *desloca-se*, anda pelo cômodo, materializa-se no ambiente. E, como anteriormente, temos mais um indício de que talvez a cor seja algum tipo de ser, embora ainda não tenhamos nenhuma descrição física. A cor consome, cintila, envenena, tira a vida de coisas orgânicas, se movimenta, se espalha. Estamos frente ao monstruoso, ao *absolutamente desconhecido* que irrompe na narrativa, o “inominável”, “indescritível”, como escreve Lovecraft. Tal contato com o ser extraterreno em forma de uma cor desponta a suspensão do trabalho emocional nos personagens, ou seja, o horror toma conta de suas mentes, juntamente com o terror, ao entrar em contato com algo estranho e sobrenatural. A ansiedade e apreensão que a narrativa traz podem afetar o leitor, fazendo com que os sentimentos dos personagens transpassem as fronteiras da obra, atingindo também aqueles que a leem. O desconhecimento sobre o que seria aquela cor, se seria um ser extraterrestre, algo monstruoso que traz ruína, ou apenas uma cor, um efeito de um

¹⁰¹ “a detective silently called attention to something terrible in the very room with them. In the absence of the lamplight it was clear that a faint phosphorescence had begun to pervade the entire apartment. It glowed on the broad-planked floor and the fragment of rag carpet, and shimmered over the sashes of the small-paned windows. It ran up and down the exposed corner-posts, coruscated about the shelf and mantel, and infected the very doors and furniture. Each minute saw it strengthen, and at last it was very plain that healthy living things must leave that house.” (LOVECRAFT, 2008, p. 613)

possível veneno, é uma questão que incomoda, que traz a insegurança e emana o estranho na narrativa. Nem os personagens, nem os leitores são capazes de afirmar o que seria aquela cor, que queima, se espalha, mata. E essa insegurança e desconhecimento do estranho é uma questão muito positiva nos contos de Lovecraft, pois deixa o leitor em suspenso, curioso, sem nunca lhe dizer, com certeza, o que está havendo na narrativa, o que, de fato, é aquilo que habita o local. Lovecraft geralmente não nos mostra o monstro, e quando o mostra, faz isso com palavras complexas, adjetivações extremas e metáforas, o monstruoso acaba por ser descrito de forma breve, e essa característica da escrita do autor faz com que a imaginação do leitor borbulhe, trabalhe e tenha que chegar a suas próprias conclusões, ou então, apenas aceitar que aquele conhecimento sobre o que seria o monstro real, ele nunca poderá ter.

Após saírem da casa temendo por suas vidas, os homens olham para a fazenda, que brilhava com a fosforescência da luz sobrenatural, enquanto todas as árvores estendiam-se para o céu o mais alto que conseguiam:

Todos os galhos se erguiam em direção ao céu, colmados por línguas de um fogo maldito, e rastros luminosos daquelas chamas monstruosas arrastavam-se em direção às cumeeiras da casa, do celeiro e dos galpões [...] e por todo o cenário reinava aquele caos de luminescência amorfa, aquele arco-íris extraterreno e adimensional de veneno críptico emanado do poço — pulsando, palpitando, escoando, avançando, cintilando, escorrendo e borbulhando na malignidade suprema de um cromatismo sideral irreconhecível.

Então, sem nenhum aviso, aquela coisa odiosa disparou verticalmente em direção ao céu como um foguete ou um meteoro, sem deixar nenhum rastro, e desapareceu em um curioso rasgo circular nas nuvens antes que qualquer um dos homens tivesse oportunidade de arfar ou de soltar um grito¹⁰² (LOVECRAFT, 2014, p. 131-132)

A descrição dos acontecimentos e ambientação nesse trecho é completamente preenchida pelos elementos do gótico e do horror, as “línguas de fogo maldito”, as “chamas monstruosas”, o “caos de luminescência amorfa”, com a cor sendo definida como “aquele arco-íris extraterreno e adimensional de veneno críptico”, todos esses

¹⁰² “The boughs were all straining skyward, tipped with tongues of foul flame, and lambent tricklings of the same monstrous fire were creeping about the ridgepoles of the house, barn, and sheds [...] over all the rest reigned that riot of luminous amorphousness, that alien and undimensioned rainbow of cryptic poison from the well — seething, feeling, lapping, reaching, scintillating, straining, and malignly bubbling in its cosmic and unrecognisable chromaticism.

Then without warning the hideous thing shot vertically up toward the sky like a rocket or meteor, leaving behind no trail and disappearing through a round and curiously regular hole in the clouds before any man could gasp or cry out.” (LOVECRAFT, 2008, p. 614)

traços nos trazendo a sensação de algo anárquico, obscuro, e a extrema adjetivação que Lovecraft constrói auxilia na formação da atmosfera frenética, paranoica, confusa, que incorpora o horror e o evidencia na narrativa. Até que, sem aviso, a cor parte verticalmente como um foguete, indo para o espaço do Além no Universo, deixando para trás o caos e destruição que ocasionou na fazenda.

em um instante febril e caleidoscópico irrompeu da fazenda condenada e maldita um cataclismo eruptivo de centelhas e substâncias sobrenaturais, [...] e lançou em direção ao zênite uma nuvem explosiva de fragmentos coloridos e fantásticos renegados pelo universo que conhecemos¹⁰³ (LOVECRAFT, 2014, p. 132)

Novamente, a descrição realizada nesse ponto da narrativa traz à tona a loucura, o delírio, a confusão, o caos. Em uma explosão abismal, alucinada, vertiginosa, o espectro parte então para o universo, voltando para seu lugar no Além desconhecido. A aparente partida da cor que destruiu o local é descrita de forma que, mais uma vez, o estranho desponta na obra, causando mal-estar nos personagens. Após a explosão, sobrou apenas um escuro vazio no local que costumava ser a fazenda dos Gardner, e um vento de absurda intensidade começou, o qual o narrador chama de “insano frenesi cósmico”¹⁰⁴ (LOVECRAFT, 2014, p. 132). Os homens então partiram, deixando aquele local para trás. Nada mais havia lá, apenas restos de tijolos e alguns poucos destroços. Toda a vegetação, construções e animais da região sumiram, restando apenas um grande deserto cinzento, escuro e vazio, e nunca mais nada cresceu por lá. O espaço escuro, que parecia ter sido consumido pelo fogo, reduzido a cinzas e ruínas, nos remete à espacialidade e elementos góticos, em que o escuro está sempre ligado ao maligno, ao medo, juntamente com as ruínas, outro elemento clássico do gótico, que gera um sentimento de solidão, degradação, abandono. Além disso, tornou-se um solo infértil, e nunca mais nenhuma vida floresceu ali, sendo um local de morte, degradação, ruínas e desespero.

O narrador diz que todos temem o descampado maldito, cinquenta anos depois de tudo ter acontecido. A maioria da população que vivia ali com o tempo foi embora, e nenhum estrangeiro conseguiu permanecer no local, pois sempre é assustado pelas histórias que as pessoas contam sobre coisas estranhas que acontecem ali, como pegadas

¹⁰³ “for in one feverish, kaleidoscopic instant there burst up from that doomed and accursed farm a gleamingly eruptive cataclysm of unnatural sparks and substance; [...] and sending forth to the zenith a bombarding cloudburst of such coloured and fantastic fragments as our universe must needs disown.” (LOVECRAFT, 2008, p. 614)

¹⁰⁴ “mad cosmic frenzy” (LOVECRAFT, 2008, p. 614)

diferentes que surgem na neve do inverno, os sonhos horríveis que as pessoas dizem ter, e o brilho vertiginoso que dizem ver nas plantas durante a noite. Percebemos então que mesmo que a cor tenha, teoricamente, ido embora, de volta para o seu lar em meio ao desconhecido no Universo, coisas estranhas continuaram a acontecer na região. Esse talvez seja um efeito remanescente do veneno que infectou o solo, a água e toda a matéria orgânica do terreno, ou talvez a cor não tenha partido de todo, uma parte ao menos tendo permanecido infiltrada na terra, consumindo e envenenando aos poucos todo o local.

Não era fruto dos mundos e dos sóis que fulguram nos telescópios e nas chapas fotográficas dos nossos observatórios. Não era um sopro dos céus cujos movimentos e dimensões os nossos astrônomos medem ou julgam demasiado vastos para medir. Era apenas uma cor que caiu do espaço — o pavoroso mensageiro de reinos informes que transcendem a Natureza tal como a conhecemos; de reinos cuja mera existência atordoa os nossos pensamentos e entorpece-nos com os negros abismos siderais que descortina ante o nosso olhar frenético¹⁰⁵ (LOVECRAFT, 2014, p. 134-135)

Era apenas uma cor que veio do espaço, diz o narrador. Uma cor que ultrapassa todas as fronteiras da consciência e compreensão humana, uma cor que trouxe o caos, a loucura, a insanidade, o horror e a morte. Uma cor que dizimou uma família, os animais, as plantas, tudo que possuía vida na fazenda dos Gardner. Apenas uma cor extraterrena, uma cor que não existe no espectro de cores apreensível para os humanos. Para Ammi, Nahum e a família, não era *apenas uma cor*, como já vimos anteriormente, já que os personagens constantemente se referem à cor como sendo um ser que os persegue, acabando com a mente humana, até que consome, enfim, a vida. Embora a enxerguem como um possível ser, ainda a referenciam como uma cor, pois ninguém de fato descreveu fisicamente suas características. As últimas linhas desse trecho nos revelam um detalhe importantíssimo nas obras de Lovecraft: a cor que veio do espaço descrita como uma mensageira de reinos que existem no grande desconhecido, que vai além do que a consciência humana pode processar e compreender. Uma cor que possui vida própria, uma cor que envenena, que mata, que consome, que enlouquece, que vem de reinos

¹⁰⁵ “This was no fruit of such worlds and suns as shine on the telescopes and photographic plates of our observatories. This was no breath from the skies whose motions and dimensions our astronomers measure or deem too vast to measure. It was just a colour out of space — a frightful messenger from unformed realms of infinity beyond all Nature as we know it; from realms whose mere existence stuns the brain and numbs us with the black extra-cosmic gulfs it throws open before our frenzied eyes.” (LOVECRAFT, 2008, p. 616)

desconhecidos, trazendo em si segredos do espaço que nunca poderão ser compreendidos pelos seres humanos.

Tais questões trazem à tona o horror cósmico de Lovecraft. O tema da pequenez, da insignificância dos humanos perante o cosmos. Do intelecto que nunca será o bastante para realmente entender tudo o que há no universo e mesmo na própria Terra. Essa incapacidade do cérebro humano de captar o todo do que existe ao redor de si revela a irrelevância da raça humana frente àquilo que pode habitar o cosmos.

Neste conto não temos a presença aparente de algum monstro físico que emerge na narrativa, em seu lugar, porém, há a cor, o espectro de cores demoníaco que perturba todos os personagens que viveram aqueles dias sombrios. Em alguns pontos da narrativa, temos a descrição de que poderia haver *algo* monstruoso rondando a região do descampado maldito, seja pelas pegadas indescritíveis na neve, ou em breves momentos em que os personagens descrevem algo rastejando, se movendo. Porém, se tais descrições nos remetem a algum ser físico que realmente estava presente, não podemos saber. Tudo o que sabemos que *é* existe ali uma cor extraterrestre que veio junto com o meteoro que caiu do espaço. Seria a cor um ser que ronda a região? Ou a consciência dos personagens já estava tão afetada pelos acontecimentos, que tudo aquilo que enxergavam, ouviam e sentiam, seriam frutos da paranoia e loucura advinda da cor extraterrena? Respostas a essas perguntas Lovecraft nos oculta, como em seus diversos outros contos. Resta-nos apenas o desconhecido que emerge no conto e a tudo destrói, deixando resquícios para trás que, até nos dias atuais do enredo, todos temem. Terminamos o conto sem saber responder as questões acima pontuadas, e podemos imaginar com nossa mente criativa as possíveis respostas para solucionar a questão da cor, ou então aceitarmos que nem todo conhecimento está disponível para nós, meros humanos. Essa característica das obras de Lovecraft, de deixar o leitor em suspenso, é um ponto muito positivo em sua escrita, já que podemos sentir na pele o que seus personagens sentem, ao tentarem procurar respostas e conhecimentos que são inalcançáveis pelos seres humanos. Talvez as respostas estejam em nossas mentes, talvez esses mistérios nunca serão, de fato, completamente compreendidos. Mas é esse sentimento que Lovecraft busca ocasionar, a indecisão, a incompreensão. Os segredos e seres que seus contos escondem refletem os segredos que, de acordo com o autor, o universo guarda, inconcebíveis para a mente humana.

Investigando um pouco melhor a questão do horror no conto, percebemos que tudo acontece por causa de um meteoro que veio do além trazendo uma cor e um provável

veneno que infestou todo o solo, água, vegetação, pessoas e animais. Porém, além do meteoro, do espectro de cor alienígena e do envenenamento, o horror não seria possível se o *locus horribilis* não estivesse muito bem arquitetado, munido com os elementos do gótico, do horror, e dos recursos narrativos utilizados por Lovecraft, como sua adjetivação frenética.

No começo do conto temos a primeira narrativa, localizada no tempo atual do narrador, que chega no local sem conhecê-lo. Em sua percepção, já podemos notar que algo naquele lugar o faz temer, se arrepiar, sem entender os motivos. Além das montanhas com florestas jamais tocadas pelo ser humano, selvagens, inexploradas, há o descampado maldito, um local escuro, sombrio, sem vida, cinza, e também os sonhos assustadores durante a noite. Tais elementos já causam no narrador um medo inexplicável. Na segunda narrativa presente no conto deslocamo-nos então para outro tempo, visitando o passado, com a história de Ammi. Conhecemos o local como era em tempos antigos: fértil, esbanjando vida, cores, com uma natureza ampla e viva. Tal descrição quebra por um momento a descrição sombria que o narrador nos conta inicialmente. Porém, no decorrer da história, tal local bonito e vibrante passa a se tornar sombrio, cinza, quebradiço e obscuro. Tal transição é feita a partir da descrição da ambientação do local, em que o ambiente se transforma conforme os efeitos causados pelo meteoro.

A história do local se passa em um ambiente delimitado: dentro dos limites de uma fazenda, que fica em um vilarejo específico a oeste de Arkham. Porém, não temos neste conto apenas uma ambientação demarcada, como já citamos anteriormente, mas também um espaço de isolamento. Tal isolamento se manifesta conforme os efeitos da queda do meteoro, e a partir deles a família se modifica, ao mesmo tempo em que o espaço em que vivem se transforma. Temos então duas transformações: primeiro, há a transformação espacial, com a fazenda se degradando aos poucos, e ao mesmo tempo em que isso acontece, a própria família se transforma, sendo roubados da alegria e do entusiasmo que antes tinham. O isolamento acontece gradativamente, conforme a fazenda se modifica espacialmente até que os membros da família, um por um, se isolam, presos em seus próprios universos psíquicos.

Esse espaço de isolamento afeta demasiadamente a família, com a loucura, a paranoia e o devaneio instaurando-se aos poucos. Sobre o devaneio, “é um estado inteiramente constituído desde o instante inicial. Não o vemos começar; e no entanto ele começa sempre da mesma maneira. Ele foge do objeto próximo e imediatamente está longe, além, no espaço do *além*” (BACHELARD, 2000, p. 189, grifo do autor). Os

devaneios também são formados por imensidões, um estado que se abateria sobre os sujeitos que adentram essa espacialidade:

A imensidão está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão de ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão. Quando estamos imóveis, estamos algures; sonhamos num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio (BACHELARD, 2000, p. 190)

No momento em que o personagem adentra seu devaneio, entra em contato com sua própria imensidão, que é um espaço isolado, íntimo. Para Bachelard, existem dois tipos de espaços: o espaço interno, íntimo, subjetivo do sujeito, e o espaço externo, real, físico. Tais espaços, para o autor, se confundem quando o sujeito adentra em seu devaneio, em sua própria imensidão. “Quando a grande solidão do homem se aprofunda, as duas imensidões se tocam, se confundem.” (BACHELARD, 2000, p. 207). Assim, de acordo com Bachelard, a solidão do humano emerge quando os dois espaços se juntam, o espaço do devaneio e o espaço no mundo real. Aplicando tais ideias no conto, podemos dizer que não apenas a solidão revelou-se na narrativa, com o isolamento físico e mental dos personagens, mas também a loucura, a tristeza e o medo. O isolamento experimentado pelos personagens no decorrer da história se intensifica, passando do ponto em que a família consegue suportar. Além do isolamento experimentado por eles, há a doença, a loucura e a morte, o desconhecido e o estranho que os cercam cada vez mais.

Yi-Fu Tuan, ao falar sobre as paisagens do medo, afirma que

Existem muitos tipos diferentes de paisagens do medo. Entretanto, as diferenças entre elas tendem a desaparecer na experiência de uma vítima, porque uma ameaça medonha, independente de sua forma, normalmente produz duas sensações poderosas. Uma é o medo de um colapso iminente de seu mundo e a aproximação da morte – a rendição final da integridade ao caos. A outra é uma sensação de que a desgraça é personificada, a sensação de que a força hostil, qualquer que seja sua manifestação específica, possui vontade (2005, p. 13-14)

Ambas as sensações que o autor descreve os personagens sentem no conto de Lovecraft. O medo de um colapso do mundo em que o personagem habita, a aproximação da morte — que toma conta de tudo aos poucos —, e a sensação de que a manifestação horrífica (no caso do conto, a cor) é personificada, possuindo vontade própria. Os personagens, durante todo o enredo, fazem afirmações que nos dão a entender que a cor,

na verdade, é algum tipo de ser alienígena. O autor nunca deixa isso explícito, como já citamos, porém os personagens se sentem assim. É a partir dessa sensação dos personagens que nos indagamos se a cor realmente é algum ser, ou se tal sensação advinda do medo acabou por influenciar suas mentes.

O horror se desenvolve lentamente no decorrer da narrativa, emergindo enquanto a família, a fazenda, os animais e o solo se degeneram. O *locus horribilis* tem papel principal nessa questão, sendo o principal responsável pelos efeitos que se manifestam na narrativa. Sem o *locus horribilis* ficaríamos, no caso dessa obra, com uma história que não desencadearia o medo, a tensão, a ansiedade e muito menos o horror. Para demonstrar isso, retomemos um trecho do conto que já destacamos no início desse capítulo:

A oeste de Arkham as colinas se erguem selvagens, e existem vales de raízes profundas que nenhum machado jamais cortou. Existem desfiladeiros sombrios e estreitos onde as árvores se inclinam de maneira fantástica e onde pequenos riachos correm sem jamais ter refletido a luz do sol. [...] Era manhã, mas nos vales sempre havia sombras à espreita. As árvores cresciam muito próximas umas das outras, e os troncos eram grandes demais em relação às espécies típicas da Nova Inglaterra. Havia um silêncio profundo demais nas veredas entre as árvores, e o chão era macio demais por conta do musgo úmido e da camada formada por incontáveis anos de putrescência¹⁰⁶ (LOVECRAFT, 2014, p. 107-108)

Se retirássemos os elementos de construção do *locus horribilis*, restaria para nós apenas *informações*. A espacialidade permaneceria, pois em diferentes narrativas o cronotopo aparece para contextualizar os acontecimentos do conto. Porém, a ambientação seria o ponto mais afetado, pois uma descrição sem ambientação é apenas um local vazio, mas manteremos os elementos que comumente apareceriam em narrativas, para conseguirmos pontuar os efeitos que uma ambientação gótica e macabra traz para a narrativa. Em decorrência dessa quebra da ambientação, a atmosfera de horror seria basicamente inexistente. Primeiro, saberíamos que algo acontece a oeste de Arkham, local em que as colinas se erguem e que há florestas que ainda não foram cortadas. Nesse lugar,

¹⁰⁶ “West of Arkham the hills rise wild, and there are valleys with deep woods that no axe has ever cut. There are dark narrow glens where the trees slope fantastically, and where thin brooklets trickle without ever having caught the glint of sunlight [...] It was morning when I saw it, but shadow lurked always there. The trees grew too thickly, and their trunks were too big for any healthy New England wood. There was too much silence in the dim alleys between them, and the floor was too soft with the dank moss and matings of infinite years of decay [...] Upon everything was a haze of restlessness and oppression; a touch of the unreal and the grotesque, as if some vital element of perspective or chiaroscuro were awry” (LOVECRAFT, 2008, p. 594-595)

há desfiladeiros em que as árvores se inclinam e existem pequenos riachos. Era manhã, as árvores cresciam próximas e seus troncos eram maiores que as árvores da Nova Inglaterra. Havia um silêncio e o chão era macio por conta do musgo úmido.

Retirando todos os elementos de espacialidade gótica ficamos com uma paisagem um tanto quanto comum: colinas, árvores, desfiladeiros. Toda a atmosfera de horror evapora, e nos resta uma atmosfera que podemos dizer ser tranquila. Não há nada estranho ou incomum ali. Com essa pequena demonstração, enxergamos os efeitos que uma ambientação de horror e macabra causa em uma narrativa, precisando estar presente os elementos do gótico, de medo e de horror para que possa emergir. Tal situação está presente em todo o conto; assim, se retirássemos todos os elementos do *locus horribilis* da narrativa, a atmosfera de horror não estaria presente, e seria muito difícil algum leitor se assustar, sentir-se ansioso ou mesmo vivenciar o horror experimentado pelos personagens, perdendo-se completamente os efeitos de horror que o conto nos traz.

O *locus horribilis* é imprescindível para uma narrativa que busca causar o medo, o terror e/ou o horror em seus leitores. A ausência desse nessas narrativas faz com que a história não alcance o potencial macabro que poderia alcançar ao utilizar seus elementos. A estruturação do *locus horribilis*, junto com os elementos do gótico, unidos com a escrita adjetivadora de Lovecraft, fazem com que o conto “A cor que veio do Espaço” seja uma obra permeada pelo horror, pelo estranho, pelo macabro e pelo medo. Desde sua construção narrativa, com as palavras escolhidas pelo autor, passando pela espacialidade e pela ambientação, utilizando uma atmosfera macabra que ultrapassa as linhas do conto chegando até nós, os leitores, podendo infiltrar-se em nossas mentes e corpos, fazendo com que paralisemos diante a atmosfera horrífica que emerge na narrativa.

4. A ENTIDADE CÓSMICA

Neste capítulo abordaremos o conto “O chamado de Cthulhu”, publicado em 1928 na revista *Weird Tales*. O conto é narrado através do ponto de vista do narrador que, após a morte de seu tio-avô, o professor George Gammel Angell, uma autoridade em inscrições antigas, acaba se tornando o único herdeiro de tudo que o estimado professor havia conquistado. Em uma caixa entre as coisas do falecido tio-avô, o narrador encontra diferentes anotações, recortes de notícias, entrevistas e um baixo-relevo em argila com a figura de um monstruoso ser horrendo. Ao ler os papéis, fica curioso para entender as coisas horríveis que estavam ali relatadas. O narrador começa então com uma busca frenética por tudo aquilo que seu tio-avô havia descoberto, encontrando então segredos obscuros que o universo guardava.

O conto é separado em três partes, e começa com o aviso “*Encontrado entre os papéis do falecido Francis Wayland Thurston, de Boston*” (LOVECRAFT, 2014, p. 64, grifos do autor)¹⁰⁷. Tal aviso nos indica que o conto todo, na verdade, são anotações que Thurston fez antes de morrer. Thurston é o narrador do conto, e começa seus relatos dizendo:

A coisa mais misericordiosa do mundo é, segundo penso, a incapacidade da mente humana em correlacionar tudo o que sabe. Vivemos em uma plácida ilha de ignorância em meio a mares negros de infinitude, e não fomos feitos para ir longe. As ciências, cada uma empenhando-se em seus próprios desígnios, até agora nos prejudicaram pouco; mas um dia a compreensão ampla de todo esse conhecimento dissociado revelará terríveis panoramas da realidade e do pavoroso lugar que nela ocupamos, de modo que ou enlouqueceremos com a revelação ou então fugiremos dessa luz fatal em direção à paz e ao sossego de uma nova idade das trevas. (LOVECRAFT, 2014, p. 64)¹⁰⁸

No primeiro parágrafo do conto temos um contato direto com o cosmicismo. A incapacidade da mente humana de compreender todos os diferentes panoramas da

¹⁰⁷ “Found among the papers of the late Francis Wayland Thurston, of Boston” (LOVECRAFT, 2008, p. 355)

¹⁰⁸ “The most merciful thing in the world, I think, is the inability of the human mind to correlate all its contents. We live on a placid island of ignorance in the midst of black seas of infinity, and it was not meant that we should voyage far. The sciences, each straining in its own direction, have hitherto harmed us little; but some day the piecing together of dissociated knowledge will open up such terrifying vistas of reality, and of our frightful position therein, that we shall either go mad from the revelation or flee from the deadly light into the peace and safety of a new dark age” (LOVECRAFT, 2008, p. 355)

realidade e a possibilidade de enlouquecer frente a tais segredos. O narrador diz, então, que a ignorância, o desconhecimento de tais questões, é “a coisa mais misericordiosa do mundo”, já que, ao acessar tais conhecimentos, os destinos do ser humano não é brando, e é fadado à loucura ou à morte. Com esse início, já podemos antecipar que o conteúdo que encontraremos nas páginas seguintes irá afetar o narrador, e talvez afete até mesmo os leitores.

O narrador nos relata sobre a morte do professor George Gammel Angell, seu tio-avô, que foi “professor emérito de línguas semíticas na Brown University, em Providence, Rhode Island” (LOVECRAFT, 2014, p. 65)¹⁰⁹, a morte de Angell acontece entre 1926-1927. Thurston, o narrador, sendo o único herdeiro de Angell, acaba por ficar com todos os itens de seu falecido tio, incluindo os documentos, papéis e livros, e começa então a separar diversos textos que seriam posteriormente publicados. Entre os documentos uma caixa misteriosa lhe chamou atenção:

uma caixa que considero demasiado enigmática e cujo conteúdo sinto-me pouco à vontade para mostrar a outras pessoas. A caixa estava trancada, e não encontrei a chave até que tive a ideia de examinar o chaveiro que o professor levava sempre no bolso. Foi assim que logrei abri-la, porém logo me vi confrontado por uma barreira maior e de transposição mais difícil. Afinal, qual seria o significado daqueles estranhos baixos relevos em barro, dos rabiscos, devaneios e recortes que encontrei? (LOVECRAFT, 2014, p. 65)¹¹⁰

Logo de começo percebemos que a caixa enigmática chama a atenção do narrador, que se sente curioso em não apenas abri-la, como analisar os conteúdos que nela havia. É a estranheza das coisas que constavam dentro dela que desperta a curiosidade de Thurston. Dentro dessa caixa misteriosa o narrador encontra um baixo-relevo que o intriga, como podemos ver no trecho seguinte:

¹⁰⁹ “Professor Emeritus of Semitic Languages in Brown University, Providence, Rhode Island” (LOVECRAFT, 2008, p. 356)

¹¹⁰ “there was one box which I found exceedingly puzzling, and which I felt much averse from shewing to other eyes. It had been locked, and I did not find the key till it occurred to me to examine the personal ring which the professor carried always in his pocket. Then indeed I succeeded in opening it, but when I did so seemed only to be confronted by a greater and more closely locked barrier. For what could be the meaning of the queer clay bas-relief and the disjointed jottings, ramblings, and cuttings which I found?” (LOVECRAFT, 2008, p. 356)

O baixo-relevo era um retângulo áspero, com menos de três centímetros de espessura e cerca de treze por quinze centímetros de área; sem dúvida, uma peça moderna. Os entalhes, porém, não tinham nada de moderno em termos de ambiência e sugestão; pois, ainda que as variações cubistas e futuristas sejam frequentes e radicais, via de regra não reproduzem a regularidade críptica que se esconde nas escritas pré-históricas [...] Acima dos hieróglifos havia um entalhe sem dúvida figurativo, ainda que a execução impressionista não permitisse uma ideia muito exata a respeito de sua natureza. Parecia algum tipo de monstro, ou de símbolo representando um monstro, tal como apenas um intelecto perturbado poderia conceber. Se eu disser que minha fantasia extravagante conjurava ao mesmo tempo as imagens de um polvo, de um dragão e de uma caricatura humana, não incorro em nenhum tipo de infidelidade ao espírito da coisa. Uma cabeça polpuda, com tentáculos, colmava um corpo grotesco e escamoso com asas rudimentares; mas era a *silhueta* da figura o que a tornava ainda mais horrenda. Atrás da figura aparecia a vaga sugestão de um cenário arquitetônico ciclópico. (LOVECRAFT, 2014, p. 66, grifos do autor)¹¹¹

O baixo-relevo possuía hieróglifos desconhecidos e uma figura que parecia ser um monstro de traços mistos, que evocavam diferentes figuras, como polvo, dragão e humanos, com um cenário ciclópico atrás. Tal cenário será repetido outras vezes na narrativa, e sobre ele falaremos mais para frente. A primeira descrição que temos de tal baixo-relevo já evoca os elementos do gótico, fazendo com que a impressão que a escultura passa seja de estranhamento, de algo grotesco. Juntamente a esse baixo-relevo, estavam diferentes anotações, “O que aparentava ser o documento principal trazia o título de o CULTO A CTHULHU em letras desenhadas com todo o cuidado necessário para evitar dificuldades na leitura de uma palavra tão esdrúxula” (LOVECRAFT, 2014, p. 66)¹¹², esse documento principal era dividido em duas partes, e haviam ali também outros documentos, como anotações, relatos de sonhos estranhos, passagens de livros, e recortes que juntavam informações sobre “distúrbios mentais bizarros e a surtos de loucura e

¹¹¹ “The bas-relief was a rough rectangle less than an inch thick and about five by six inches in area; obviously of modern origin. Its designs, however, were far from modern in atmosphere and suggestion; for although the vagaries of cubism and futurism are many and wild, they do not often reproduce that cryptic regularity which lurks in prehistoric writing [...] Above these apparent hieroglyphics was a figure of evidently pictorial intent, though its impressionistic execution forbade a very clear idea of its nature. It seemed to be a sort of monster, or symbol representing a monster, of a form which only a diseased fancy could conceive. If I say that my somewhat extravagant imagination yielded simultaneous pictures of an octopus, a dragon, and a human caricature, I shall not be unfaithful to the spirit of the thing. A pulpy, tentacled head surmounted a grotesque and scaly body with rudimentary wings; but it was the general *outline* of the whole which made it most shockingly frightful. Behind the figure was a vague suggestion of a Cyclopean architectural background.” (LOVECRAFT, 2008, p. 356-357)

¹¹² “What seemed to be the main document was headed “CTHULHU CULT” in characters painstakingly printed to avoid the erroneous reading of a word so unheard-of” (LOVECRAFT, 2008, p. 357)

histeria coletiva na primavera de 1925” (LOVECRAFT, 2014, p. 67)¹¹³. O narrador, curioso com todos aqueles papéis, começa a ler e a nos relatar tudo que há ali.

A primeira parte do manuscrito principal relatava a história do estudante e artista Henry Anthony Wilcox, o criador do baixo-relevo que estava na caixa. No relato, sabemos que Wilcox procura Angell, levando a escultura para que o professor analisasse:

o jovem artista recorreu ao conhecimento arqueológico de seu anfitrião para identificar os hieróglifos no baixo-relevo [...] meu tio foi um pouco rude ao responder, pois o barro ainda fresco do baixo-relevo indicava uma total ausência de relação com a arqueologia. A réplica do jovem Wilcox [...] foi uma incrível argumentação poética [...] Ele disse: “De fato, é recente, pois eu terminei a escultura noite passada, sonhando com estranhas cidades [...] Na noite anterior ocorrera um leve tremor sísmico, que ainda assim fora o mais intenso em toda a Nova Inglaterra por alguns anos; e a imaginação de Wilcox foi profundamente afetada. Depois de recolher-se, o escultor teve um sonho sem precedentes de enormes cidades ciclópicas erguidas com blocos titânicos e monolitos altaneiros, tudo vertendo uma gosma verde e sinistra com o horror latente. Hieróglifos cobriam os muros e pilastras, e de algum lugar lá embaixo vinha uma voz que não era uma voz; uma sensação caótica que apenas a fantasia seria capaz de transmutar em som, mas que Wilcox tentou capturar no quase impronunciável amontoado de letras “*Cthulhu fhtagn*”. (LOVECRAFT, 2014, p. 67-68, grifos do autor)¹¹⁴

Em meio a sonhos perturbados com as cidades ciclópicas, Wilcox esculpe então aquilo que os seus sonhos lhe mostraram. A passagem acima apresenta já a primeira presença do *locus horribilis* na narrativa: a descrição das cidades ciclópicas¹¹⁵ que o jovem viu em seus sonhos é permeada por elementos do gótico. Blocos titânicos, a

¹¹³ “mental illnesses and outbreaks of group folly or mania in the spring of 1925” (LOVECRAFT, 2008, p. 357)

¹¹⁴ “the sculptor abruptly asked for the benefit of his host’s archaeological knowledge in identifying the hieroglyphics on the bas-relief [...] my uncle shewed some sharpness in replying, for the conspicuous freshness of the tablet implied kinship with anything but archaeology. Young Wilcox’s rejoinder [...] was of a fantastically poetic cast [...] He said, “It is new, indeed, for I made it last night in a dream of strange cities [...] There had been a slight earthquake tremor the night before, the most considerable felt in New England for some years; and Wilcox’s imagination had been keenly affected. Upon retiring, he had had an unprecedented dream of great Cyclopean cities of titan blocks and sky-flung monoliths, all dripping with green ooze and sinister with latent horror. Hieroglyphics had covered the walls and pillars, and from some undetermined point below had come a voice that was not a voice; a chaotic sensation which only fancy could transmute into sound, but which he attempted to render by the almost unpronounceable jumble of letters, ‘*Cthulhu fhtagn*’.” (LOVECRAFT, 2008, p. 358)

¹¹⁵ Em uma busca em tentar compreender o que o jovem via em seus sonhos, procuramos compreender se o termo “construção ciclópica” existe, de fato, em nosso mundo, e encontramos o que é chamado de “*Cyclopean masonry*”, um tipo de construção feita com grandes pedras, sem que haja uso de cimento para fixá-las, usadas por muitos povos antigos em suas construções.

“gosma verde e sinistra com o horror latente”, os hieróglifos, uma “voz que não era uma voz”, que entoava um coro quase “impronunciável”, formam uma ambientação estranha e negativa. Sabemos que esses relatos atraíram a atenção do professor Angell, que “questionou o escultor com rigor científico; e estudou com atenção quase frenética o baixo-relevo em que o jovem trabalhara” (LOVECRAFT, 2014, p. 68)¹¹⁶. Essa pesquisa intensa e frenética do professor parece ser fruto da curiosidade, que o influencia e o impulsiona a pesquisar os sonhos e os relatos do jovem.

relatava fragmentos assombrosos de paisagens noturnas cujo tema era sempre um terrível panorama ciclópico de pedra escura e gotejante, com uma voz ou uma inteligência subterrânea gritando, cheia de monotonia, impactos sensoriais irreproduzíveis, salvo na forma de algaravia. Os dois sons repetidos com maior frequência eram aqueles representados pelas letras “*Cthulhu*” e “*R’lyeh*” (LOVECRAFT, 2014, p. 68, grifos do autor)¹¹⁷

Novamente temos a descrição das paisagens ciclópicas, com pedras escuras gotejantes, as paisagens noturnas, e os gritos da voz que sempre reproduzia sons incompreensíveis. Os adjetivos que Lovecraft usa para descrever a cena sempre reverberam os elementos do gótico, auxiliando na descrição da ambientação do local e na criação da atmosfera de horror, que o autor busca.

Após quase um mês de estudos, Wilcox não foi mais até o professor, pois estava sofrendo com uma febre intensa, alucinando. Angell acompanhava o jovem com a ajuda do dr. Tobey, o médico que estava encarregado da saúde do rapaz:

Não se tratava apenas de repetições de antigos sonhos, mas também de coisas gigantes “com quilômetros de altura”, que caminhavam ou arrastavam-se ao redor. Este ser não foi descrito por inteiro nenhuma vez, mas o desespero nas palavras ocasionais repetidas pelo dr. Tobey bastou para convencer o professor de que aquela era a monstruosidade inominável que Wilcox tentara representar na escultura enquanto sonhava. Qualquer referência a esse ser, acrescentou o doutor, servia de

¹¹⁶ “questioned the sculptor with scientific minuteness; and studied with almost frantic intensity the bas-relief on which the youth had found himself working” (LOVECRAFT, 2008, p. 358)

¹¹⁷ “he related startling fragments of nocturnal imagery whose burden was always some terrible Cyclopean vista of dark and dripping stone, with a subterrene voice or intelligence shouting monotonously in enigmatical sense-impacts unscritable save as gibberish. The two sounds most frequently repeated are those rendered by the letters ‘*Cthulhu*’ and ‘*R’lyeh*’.” (LOVECRAFT, 2008, p. 358-359)

prelúdio a um novo episódio de letargia por parte do jovem. Sua temperatura não estava muito acima do normal, o que era um tanto singular; mas a condição geral do paciente era mais típica de febre do que de distúrbios mentais (LOVECRAFT, 2014, p. 69)¹¹⁸

A coisa gigantesca que se movimentava, aparecendo nas alucinações do estudante, lembra o professor da figura esculpida no baixo-relevo criado por Wilcox. Somente em citar tal monstruosidade fazia com que o jovem mergulhasse novamente em suas alucinações. Após quase duas semanas de cama, todos os sintomas de Wilcox sumiram de repente, e juntamente com a alta todos os sonhos que antes tivera desapareceram completamente da sua memória. O esquecimento de tudo aquilo que havia presenciado em sonho incomoda o professor, que é obrigado a encerrar as pesquisas com o jovem artista. Assim acaba a primeira parte do manuscrito, e o narrador nos conta sobre as demais anotações presentes na caixa, com relatos de sonhos de várias pessoas no mesmo período que Wilcox havia delirado:

De 28 de fevereiro a dois de abril, a maioria deles havia sonhado as coisas mais bizarras, sendo que a intensidade dos sonhos teve um aumento descomunal durante o delírio do escultor. Mais de um quarto dos estetas relatava cenas e sons de algum modo semelhantes aos que Wilcox havia descrito; e alguns dos sonhadores manifestavam verdadeiro pavor da enorme coisa inominável surgida nos últimos episódios. Um dos casos, descrito com riqueza de detalhes nas anotações, foi bastante triste. A vítima, um arquiteto célebre com inclinações à teosofia e ao ocultismo, perdeu completamente a razão no dia em que Wilcox adoeceu e, por fim, sucumbiu depois de vários meses, gritando para que o salvassem de alguma hoste infernal (LOVECRAFT, 2014, p. 70)¹¹⁹

¹¹⁸ “They included not only a repetition of what he had formerly dreamed, but touched wildly on a gigantic thing “miles high” which walked or lumbered about. He at no time fully described this object, but occasional frantic words, as repeated by Dr. Tobey, convinced the professor that it must be identical with the nameless monstrosity he had sought to depict in his dream-sculpture. Reference to this object, the doctor added, was invariably a prelude to the young man’s subsidence into lethargy. His temperature, oddly enough, was not greatly above normal; but his whole condition was otherwise such as to suggest true fever rather than mental disorder.” (LOVECRAFT, 2008, p. 359)

¹¹⁹ “February 28th to April 2nd a large proportion of them had dreamed very bizarre things, the intensity of the dreams being immeasurably the stronger during the period of the sculptor’s delirium. Over a fourth of those who reported anything, reported scenes and half-sounds not unlike those which Wilcox had described; and some of the dreamers confessed acute fear of the gigantic nameless thing visible toward the last. One case, which the note describes with emphasis, was very sad. The subject, a widely known architect with leanings toward theosophy and occultism, went violently insane on the date of young Wilcox’s seizure, and expired several months later after incessant screamings to be saved from some escaped denizen of hell.” (LOVECRAFT, 2008, p. 360)

Os artistas, conhecidos geralmente por terem uma maior sensibilidade, possuíam sonhos muito parecidos com os de Wilcox, diferentemente dos mais céticos, que apenas relatavam vislumbres. A “enorme coisa inominável” que surge nos sonhos aterroriza-os, fazendo até mesmo uma das pessoas enlouquecer e morrer, após meses de sofrimento, gritando para que o salvassem. A semelhança entre os sonhos dos personagens faz com que a atmosfera de horror comece a aumentar. Até onde sabemos, não é mais apenas um caso isolado de um jovem sonhador, e os elementos do gótico evocados nas descrições ativam uma atmosfera imersa em suspense, que se intensifica nos próximos trechos.

O narrador cita inúmeros outros casos presentes nos recortes de notícias e jornais que estavam na caixa, casos esses que aconteceram em diferentes localidades pelo mundo, como um “suicídio noturno em Londres, em que um homem adormecido atirou-se da janela após soltar um grito horripilante” (LOVECRAFT, 2014, p. 70)¹²⁰, uma carta da América do Sul, em que “um fanático anuncia o futuro horrendo que lhe foi revelado em uma visão [...] uma colônia de teosofistas vestidos de branco à espera de um ‘acontecimento glorioso’ que não chega nunca” (ibidem, p. 70-71)¹²¹ na Califórnia, assim como tensões entre os nativos na Índia, “orgias vodu multiplicam-se pelo Haiti” (ibidem, p. 71)¹²², entre outras notícias e relatos do mundo todo. A primeira parte do conto termina assim, com o que o narrador chama de “um amontoado de recortes um tanto esquisitos” (ibidem, p. 71)¹²³. Os casos de sonhos aterrorizantes, o enlouquecimento de pessoas e relatos estranhos pelo mundo todo intensificam a atmosfera sombria do conto.

A presença do mundo onírico nos contos de Lovecraft é muito constante e comum, e os sonhos que as pessoas relatam ter, todas no mesmo período de tempo, é muito significativo para a história. No capítulo anterior, falamos sobre as heterotopias, termo proposto por Foucault, e focamos nas heterotopias da loucura, da alucinação, do delírio, e aqui utilizaremos dos mesmos conceitos, ao falar da heterotopia dos sonhos, do onírico. Esse espaço transiente, que chamamos anteriormente de “não-espaço”, ao mesmo tempo em que seria um “espaço entre espaços”, funciona quase como uma outra dimensão. Nos

¹²⁰ “Here was a nocturnal suicide in London, where a lone sleeper had leaped from a window after a shocking cry.” (LOVECRAFT, 2008, p. 360)

¹²¹ “where a fanatic deduces a dire future from visions he has seen [...] a theosophist colony as donning white robes en masse for some “glorious fulfilment” which never arrives” (LOVECRAFT, 2008, p. 360)

¹²² “Voodoo orgies multiply in Hayti” (LOVECRAFT, 2008, p. 360)

¹²³ “A weird bunch of cuttings” (LOVECRAFT, 2008, p. 361)

contos de Lovecraft, o mundo onírico abre espaço para que questões de outras realidades possam ser acessadas pelos humanos que embarcam no mundo dos sonhos. Essa presença do mundo onírico é tão constante nos contos lovecraftianos que existe o chamado “Ciclo dos Sonhos”, nome dado por pesquisadores a um conjunto de contos de Lovecraft, que reúnem as obras que possuem ligação à “Terra dos Sonhos”, local criado pelo autor nesses textos. “O chamado de Cthulhu” não faz parte desse grupo de contos, mas citamos esses aqui para exemplificação. O mundo onírico serve quase como um portal, em que a pessoa que sonha pode ter acesso a questões e dimensões que podem influenciar sua vida, seja de uma forma boa ou não. Filipe Furtado, sobre a presença dos sonhos nas obras do autor, diz que

A frequência dos sonhos na ficção lovecraftiana e a função relevante que desempenham tornam imprescindível uma referência ao espaço onírico. Ele pode assumir as mais diversas características, conforme o teor dos sonhos que constituam elementos de ligação, por intermédio da vítima, entre o mundo natural e as dimensões e entidades abomináveis (FURTADO, 2017, p. 172)

O espaço onírico, como Furtado cita, é construído de forma a intensificar a atmosfera nos contos. Nesse conto em questão, temos uma espacialidade e ambientação macabras, trazendo elementos do gótico (as rochas ciclópicas, o noturno, os gritos e voz estranha), evocando a reação de nojo (como a gosma verde escorrendo), e o estranho, com as criaturas gigantes que se movimentavam pelas cidades, além da voz que não parece uma voz. Tais características da descrição do espaço onírico no conto auxiliam na construção de uma atmosfera de horror. Tal visão aterroriza as pessoas que sonharam tais sonhos, além de enlouquecer algumas, chegando ao ponto de uma delas cometer suicídio. A dimensão onírica, nos contos de Lovecraft, quase sempre está ligada ao delírio, à loucura, e não é diferente nesse conto.

Na segunda parte do conto, o narrador fala sobre as experiências anteriores a Wilcox, em que o professor já havia, em tempos passados, “visto a silhueta infernal daquela monstruosidade inominável, indagado sobre a natureza dos hieróglifos desconhecidos e ouvido as sílabas nefastas que só se deixam reproduzir como ‘*Cthulhu*’

como resposta” (LOVECRAFT, 2014, p. 71)¹²⁴. Essa experiência anterior que o professor presenciou foi em 1908, dezessete anos atrás do momento em que o narrador nos conta a história, em um congresso de arqueologia. Lá, Angell encontrou John Raymond Legrasse, um inspetor da polícia, vindo de Nova Orleans, que buscava informações sobre “uma grotesca e repulsiva estatueta em pedra, que aparentava ser muito antiga, e cuja origem ele não conseguia determinar” (LOVECRAFT, 2014, p. 72)¹²⁵. Tal estatueta fora encontrada nos pântanos em Nova Orleans, durante uma operação policial em um ritual vodu.

a diminuta figura cuja absoluta estranheza e cujos ares de antiguidade abismal traziam fortes indícios de panoramas desconhecidos e arcaicos [...] tinha entre dezoito e vinte centímetros de altura e ostentava uma técnica artística notável. Representava um monstro de traços vagamente antropoides, mas com uma cabeça de polvo cujo rosto era um amontoado de tentáculos, um corpo escamoso, prodigiosas garras nas patas dianteiras e traseiras e longas asas estreitas nas costas. A coisa, que transpirava uma terrível malevolência sobrenatural, tinha um aspecto inchado e sentava-se em uma pose vil sobre um bloco ou pedestal retangular coberto por caracteres indecifráveis. A ponta das asas tocava a borda traseira do bloco e o corpo ocupava o centro, enquanto as longas garras curvas das pernas traseiras, que estavam dobradas, agarravam-se à borda frontal e estendiam-se para baixo em direção à base do pedestal. A cabeça do cefalópode projetava-se para a frente, de maneira que a ponta dos tentáculos faciais tocava o dorso das enormes garras dianteiras, que cingiam os joelhos da criatura sentada. O aspecto da figura era de um realismo anormal, tornado ainda mais temível porque nada se sabia a respeito de sua origem. Não havia dúvida quanto à antiguidade vasta, assombrosa e incalculável do artefato; no entanto, não se percebia elo algum com a arte do nascimento da civilização — nem com a de qualquer outra época. O próprio material era um mistério insondável; a rocha preto-esverdeada, com veios e listras dourados ou iridescentes, não se assemelhava a nada conhecido pela geologia ou pela mineralogia. [...] Assim como o tema e o material, os hieróglifos pertenciam a alguma coisa terrivelmente remota e distinta da humanidade tal como a conhecemos; algo que sugeria antigos ciclos profanos da vida, em que o nosso mundo e os nossos conceitos não têm lugar (LOVECRAFT, 2014, p. 72-73)¹²⁶

¹²⁴ “had seen the hellish outlines of the nameless monstrosity, puzzled over the unknown hieroglyphics, and heard the ominous syllables which can be rendered only as ‘*Cthulhu*.’” (LOVECRAFT, 2008, p. 361)

¹²⁵ “a grotesque, repulsive, and apparently very ancient stone statuette whose origin he was at a loss to determine.” (LOVECRAFT, 2008, p. 361)

¹²⁶ “the diminutive figure whose utter strangeness and air of genuinely abysmal antiquity hinted so potently at unopened and archaic vistas [...] was between seven and eight inches in height, and of exquisitely artistic workmanship. It represented a monster of vaguely anthropoid outline, but with an octopus-like head whose face was a mass of feelers, a scaly, rubbery-looking body, prodigious claws on hind and fore feet, and long, narrow wings behind. This thing, which seemed instinct with a fearsome and unnatural malignancy, was of a somewhat bloated corpulence, and squatted evilly on a rectangular block or pedestal covered with

A estatueta traz a imagem do ser híbrido e monstruoso, e apresenta uma antiguidade “abismal” e “assombrosa”, porém ninguém pode dizer de qual data seria aquele estilo de escultura, pois não se parecia com nada já feito na história humana. Além disso, o material era desconhecido aos geólogos, além dos hieróglifos serem incompreensíveis. A descrição que temos da escultura nos remete, mais uma vez, aos elementos do gótico: o antigo, o estranho, o desconhecido, o amorfo, a “malevolência sobrenatural” que a escultura emana. A sensação que a descrição ocasiona é a mesma que vem sendo construída aos poucos no conto, uma atmosfera macabra, sombria, evocando o horror. A estatueta antiga e arcaica nos remete muito à questão de que tal artefato é advindo de um tempo que os humanos não conheceram ou registraram, assim como o material e a linguagem misteriosos, desconhecidos. E é esse desconhecido que aterroriza, além do monstro esculpido na pedra. O desconhecido que mexe com a percepção humana, que faz com que os personagens reflitam de qual época aquele objeto pertenceria, chegando à conclusão que pertence a “alguma coisa terrivelmente remota e distinta da humanidade”, como citado acima. Essa falta de compreensão faz com que os personagens sintam o desconhecido influenciando no mundo organizado e conhecido por eles, no cosmos, como Eliade (1992) pontua.

Os arqueólogos presentes no congresso não conseguiram chegar a nenhuma conclusão sobre a estatueta, porém Willian Channing Webb, um professor de antropologia, se familiarizou com as formas da escultura. O narrador então nos conta a história de Webb, em que quarenta e oito anos antes, ao participar de uma excursão para a Groenlândia e para a Islândia, “descobriu uma tribo ou um culto singular de esquimós degenerados cuja religião, uma forma curiosa de adoração ao demônio, enregelou-lhe os

undecipherable characters. The tips of the wings touched the back edge of the block, the seat occupied the centre, whilst the long, curved claws of the doubled-up, crouching hind legs gripped the front edge and extended a quarter of the way down toward the bottom of the pedestal. The cephalopod head was bent forward, so that the ends of the facial feelers brushed the backs of huge fore paws which clasped the croucher's elevated knees. The aspect of the whole was abnormally life-like, and the more subtly fearful because its source was so totally unknown. Its vast, awesome, and incalculable age was unmistakable; yet not one link did it shew with any known type of art belonging to civilisation's youth—or indeed to any other time. Totally separate and apart, its very material was a mystery; for the soapy, greenish-black stone with its golden or iridescent flecks and striations resembled nothing familiar to geology or mineralogy [...] They, like the subject and material, belonged to something horribly remote and distinct from mankind as we know it; something frightfully suggestive of old and unhallowed cycles of life in which our world and our conceptions have no part” (LOVECRAFT, 2008, p. 362)

ossos com a sanguinolência e o horror deliberados” (LOVECRAFT, 2014, p. 73)¹²⁷. Os outros esquimós da região diziam que tal crença “se originara em éons pavorosamente remotos, quando o mundo sequer existia. Além de ritos indescritíveis e sacrifícios humanos, havia sinistros rituais hereditários que rendiam homenagem a um demônio supremo e ancestral, ou *tornasuk*¹²⁸” (LOVECRAFT, 2014, p. 73, grifos do autor)¹²⁹. A ancestralidade aparece mais uma vez, evocando éons passados, em que os humanos ainda não caminhavam sobre a Terra. As descrições que vão sendo dadas sobre tal crença, as estatuetas e os rituais, vão criando, juntas, uma atmosfera sombria, possuindo uma ancestralidade macabra, inimaginável. Webb conta também sobre um “baixo-relevo primitivo, em pedra, com uma figura execranda e inscrições crípticas” (ibidem, p. 74)¹³⁰ que os esquimós cultuavam, que parecia muito a estatueta que o policial Legrasse levava. Webb também relembra dos cantos dos esquimós em meio aos seus rituais, e o policial Legrasse, durante o acontecido nos pântanos, conseguiu transcrever as falas daqueles que cultuavam a estatueta no ritual, e ambos começaram então a comparar as duas situações.

O que tanto os feiticeiros esquimós quanto os sacerdotes do pântano de Louisiana cantavam a seus ídolos era algo como o que segue, sendo as divisões entre as palavras meras suposições baseadas nas pausas feitas durante a entoação das frases:

“Ph’nglui mglw’nafh Cthulhu R’lyeh wgah’nagl fhtagn.”

Legrasse estava um passo adiante do professor Webb, pois muitos dos prisioneiros mestiços haviam-lhe repetido o significado que os adoradores mais velhos atribuíam a essas palavras. A tradução era algo como:

“Na casa em R’lyeh, Cthulhu, morto, aguarda sonhando.”
(LOVECRAFT, 2014, p. 74, grifos do autor)¹³¹

¹²⁷ “had encountered a singular tribe or cult of degenerate Esquimaux whose religion, a curious form of devil-worship, chilled him with its deliberate bloodthirstiness and repulsiveness” (LOVECRAFT, 2008, p. 363)

¹²⁸ *Tornasuk*, também conhecido como *Torngarsuk* é o poderoso deus do céu cultuado na religião Inuit, no norte do Canadá, do Alasca e da Groenlândia. Ele é considerado o mestre das baleias e focas, sendo o mais poderoso ser dessa religião, sendo invocado por pescadores e pelo *angekok* (xamã) quando ficam doentes. No *Dicionário Infernal*, o livro sobre demonologia de Jacques Auguste Simon Collin de Plancy, o *tornasuk* é considerado um demônio ou espírito travesso.

¹²⁹ “it had come down from horribly ancient aeons before ever the world was made. Besides nameless rites and human sacrifices there were certain queer hereditary rituals addressed to a supreme elder devil or tornasuk” (LOVECRAFT, 2008, p. 363)

¹³⁰ “a very crude bas-relief of stone, comprising a hideous picture and some cryptic writing” (LOVECRAFT, 2008, p. 363)

¹³¹ “What, in substance, both the Esquimau wizards and the Louisiana swamp-priests had chanted to their kindred idols was something very like this—the word-divisions being guessed at from traditional breaks in the phrase as chanted aloud: ‘Ph’nglui mglw’nafh Cthulhu R’lyeh wgah’nagl fhtagn.’ Legrasse had one

Após encontrarem as semelhanças entre os dois rituais, o policial Legrasse conta então, com detalhes, a experiência nos pântanos de Nova Orleans: em 1907, a polícia havia sido chamada por “uma coisa desconhecida que havia surgido à noite. Era algum tipo de magia vodu, porém o vodu mais terrível que jamais haviam visto [...] Havia gritos ensandecidos e berros aterrorizantes, cânticos de enregelar a alma e demoníacas chamadas dançantes” (LOVECRAFT, 2014, p. 74-75)¹³². Essa descrição inicial já explicita o *locus horribilis*, e nos prepara para o que vem a seguir:

em meio ao silêncio dos terríveis bosques de cipreste onde o sol jamais resplandecia. Raízes abomináveis e forcas malévolas de barba-de-pau assediavam os homens por todos os lados e, de quando em quando, um amontoado de pedras úmidas ou o fragmento de um muro pútrido, ao sugerir uma habitação mórbida, intensificava a atmosfera depressiva que cada árvore disforme e cada ilhota infestada de fungos ajudava a criar [...] O ruflar abafado dos tamborins podia ser ouvido ao longe, muito ao longe; e um grito apavorante ressoava a intervalos irregulares, sempre que o vento mudava. Um clarão avermelhado também parecia filtrar através da pálida vegetação rasteira para além dos intermináveis caminhos da noite na floresta. [...] A região explorada pela polícia tinha fama de ser amaldiçoada, e era em boa parte desconhecida e inexplorada pelos brancos. Havia lendas a respeito de um lago secreto jamais visto por olhos mortais, onde habita uma coisa branca, informe, cheia de pólipos e com olhos luminosos; e em voz baixa os posseiros contavam histórias sobre demônios com asas de morcego que, à meia-noite, saíam de cavernas subterrâneas para adorá-lo [...] Era um pesadelo encarnado, e vê-lo era morrer. Mas o monstro fazia os homens sonharem, então eles mantinham-se afastados (LOVECRAFT, 2014, p. 75)¹³³

point in advance of Professor Webb, for several among his mongrel prisoners had repeated to him what older celebrants had told them the words meant. This text, as given, ran something like this: ‘*In his house at R’lyeh dead Cthulhu waits dreaming*’.” (LOVECRAFT, 2008, p. 363)

¹³² “an unknown thing which had stolen upon them in the night. It was voodoo, apparently, but voodoo of a more terrible sort than they had ever known [...] There were insane shouts and harrowing screams, soul-chilling chants and dancing devil-flames” (LOVECRAFT, 2008, p. 364)

¹³³ “in silence through the terrible cypress woods where day never came. Ugly roots and malignant hanging nooses of Spanish moss beset them, and now and then a pile of dank stones or fragment of a rotting wall intensified by its hint of morbid habitation a depression which every malformed tree and every fungous islet combined to create [...] The muffled beat of tom-toms was now faintly audible far, far ahead; and a curdling shriek came at infrequent intervals when the wind shifted. A reddish glare, too, seemed to filter through the pale undergrowth beyond endless avenues of forest night [...] The region now entered by the police was one of traditionally evil repute, substantially unknown and untraversed by white men. There were legends of a hidden lake unglimped by mortal sight, in which dwelt a huge, formless white polypous thing with luminous eyes; and squatters whispered that bat-winged devils flew up out of caverns in inner earth to worship it at midnight [...] It was nightmare itself, and to see it was to die. But it made men dream, and so they knew enough to keep away.” (LOVECRAFT, 2008, p. 364)

A descrição da ambientação dos pântanos acima evoca os elementos do gótico mais uma vez: o silêncio, o úmido, o pútrido, as árvores disformes, os tambores ao longe, os gritos, o clarão vermelho, o noturno, a floresta, o desconhecido, o monstro branco e os demônios que andariam pela região. Contribuindo com os elementos macabros citados, ainda temos a extrema adjetivação, típica de Lovecraft, que faz com que a descrição se torne muito mais frenética e estranha, macabra, intensificando a atmosfera que somente os elementos do gótico já trariam. O *locus horribilis*, nesse trecho, é criado de forma muito intensa e os leitores podem sentir que estão dentro da narrativa junto com os personagens, sentindo os efeitos do *locus horribilis* em suas próprias mentes e corpos, com a tensão e o horror os dominando.

Só a poesia ou a loucura poderiam fazer justiça aos clamores ouvidos pelos homens de Legrasse enquanto abriam caminho através do negro lodaçal em direção ao fulgor rubro e ao som dos tamborins. Existem certas qualidades vocais particulares aos homens, e outras particulares às bestas; e é terrível escutar uma sair da garganta da outra. A fúria animal e a libertinagem orgiaca incitavam paroxismos demoníacos por meio de gritos e êxtases ruidosos que explodiam e reverberavam pelos bosques noturnos como tempestades pestilentas das profundezas do inferno (LOVECRAFT, 2014, p. 75-76)¹³⁴

A descrição continua, e agora os gritos e vozes ouvidas eram ensandecedoras, misturando sons humanos com sons inumanos, em meio a uma “libertinagem orgiaca”, os gritos aterrorizavam os policiais, que estavam enfim chegando na cena. Mais adjetivações constantes e frenéticas, e a cena vai-se formando, aos poucos, na mente dos leitores, que chegará ao seu ápice logo em seguida.

Os policiais passam mal ao presenciarem a cena que encontram, “Quatro deles sentiram vertigens, um desmaiou e dois foram acometidos por gritos frenéticos, que a cacofonia delirante da orgia por sorte abafou [...] todos começaram a tremer, quase

¹³⁴ “Only poetry or madness could do justice to the noises heard by Legrasse’s men as they ploughed on through the black morass toward the red glare and the muffled tom-toms. There are vocal qualities peculiar to men, and vocal qualities peculiar to beasts; and it is terrible to hear the one when the source should yield the other. Animal fury and orgiastic licence here whipped themselves to daemonic heights by howls and squawking ecstasies that tore and reverberated through those nighted woods like pestilential tempests from the gulfs of hell” (LOVECRAFT, 2008, p. 365)

hipnotizados por aquele horror” (LOVECRAFT, 2014, p. 76)¹³⁵. O horror domina os policiais, que se entregam para ele. E a descrição da cena que os policiais viram nos é relatada:

Uma clareira natural do pântano abrigava uma ilha coberta de grama, com talvez um acre de extensão, sem nenhuma árvore e razoavelmente seca. Lá saltava e contorcia-se uma horda indescritível de aberrações humanas que apenas um Sime¹³⁶ ou um Angarola¹³⁷ seriam capazes de pintar. Despidos, aqueles seres híbridos zurravam, mugiam e convulsionavam-se ao redor de uma colossal fogueira circular, em cujo centro, visível por entre as frestas ocasionais que abriam-se na cortina de fogo, erguia-se um enorme monolito granítico com dois metros e meio de altura; e no topo deste, em sua contrastante estatura diminuta, repousava o odioso ídolo entalhado em pedra. De um amplo círculo composto por dez patíbulos montados a intervalos regulares ao redor do monolito envolto em fogo pendiam, de cabeça para baixo, os corpos terrivelmente mutilados dos posseiros indefesos que haviam desaparecido. Era no interior do círculo que a roda de adoradores saltava e rugia, movendo-se da direita para a esquerda em bacanais intermináveis entre o círculo dos corpos e o círculo de fogo (LOVECRAT, 2014, p. 76)¹³⁸

As “aberrações humanas”, esses “seres híbridos” que gritavam, contorcendo-se em uma orgia abismal em torno da fogueira, com corpos mutilados de pessoas desaparecidas da região pendurados de cabeça para baixo, todos em torno de um enorme “monolito granítico”. O *locus horribilis* veio sendo construído aos poucos durante essa parte do conto, e chega ao seu ápice com o ritual sendo feito por aqueles seres que ali estavam. Percebemos que, além de utilizar os elementos góticos para realçar e construir

¹³⁵ “Four of them reeled, one fainted, and two were shaken into a frantic cry which the mad cacophony of the orgy fortunately deadened [...] and all stood trembling and nearly hypnotised with horror.” (LOVECRAFT, 2008, p. 365)

¹³⁶ Sidney Sime (1867-1941) foi um pintor inglês da era vitoriana. Seus quadros eram em preto e branco e traziam temas fantásticos. Ilustrou muitas obras de Lord Dunsany.

¹³⁷ Anthony Angarola (1893-1929) foi um pintor americano que também ilustrou obras literárias. Seus trabalhos sempre emanavam temas obscuros, como a perversão.

¹³⁸ “In a natural glade of the swamp stood a grassy island of perhaps an acre’s extent, clear of trees and tolerably dry. On this now leaped and twisted a more indescribable horde of human abnormality than any but a Sime or an Angarola could paint. Void of clothing, this hybrid spawn were braying, bellowing, and writhing about a monstrous ring-shaped bonfire; in the centre of which, revealed by occasional rifts in the curtain of flame, stood a great granite monolith some eight feet in height; on top of which, incongruous with its diminutiveness, rested the noxious carven statuette. From a wide circle of ten scaffolds set up at regular intervals with the flame-girt monolith as a centre hung, head downward, the oddly marred bodies of the helpless squatters who had disappeared. It was inside this circle that the ring of worshippers jumped and roared, the general direction of the mass motion being from left to right in endless Bacchanal between the ring of bodies and the ring of fire.” (LOVECRAFT, 2008, p. 365)

a ambientação do local, Lovecraft também emprega, novamente, toda a sua adjetivação típica, criando uma atmosfera insana de horror. É através destes elementos que o leitor pode se sentir dentro da narrativa, sendo afetado diretamente pelas descrições ali feitas, assim como os personagens. Utilizando-se sempre da extrema adjetivação, ligada aos elementos do gótico, o autor consegue sempre criar a atmosfera horrífica que, para ele, é essencial para um verdadeiro conto de horror.

Após essa cena, a polícia ataca e prende muitos daqueles que estavam presentes no ritual, e aqueles que foram presos relatam ser

adoradores dos Grandes Anciões que viveram eras antes do primeiro homem nascer e chegaram a um mundo ainda jovem vindos do céu. Os Anciões já haviam sucumbido, no interior da Terra e no fundo do mar; mas seus corpos mortos haviam revelado segredos nos sonhos dos primeiros homens, que iniciaram um culto imortal. Este era o culto que seguiam, e os prisioneiros afirmaram que sempre havia existido e sempre iria existir, escondido em longínquas regiões inóspitas e em lugares sombrios por todo o mundo, até que o alto sacerdote Cthulhu, de sua casa sinistra na grandiosa cidade submersa de R'lyeh, caminhasse mais uma vez sobre a Terra e voltasse a impor seu jugo. Um dia Cthulhu lançaria seu chamado, quando as estrelas estivessem alinhadas; e o culto secreto estaria sempre esperando para libertá-lo. [...] Havia um segredo que não se obtinha nem mediante tortura. A humanidade não estava sozinha entre os seres conscientes da Terra, pois formas surgiam da escuridão para visitar os fiéis. Mas estes não eram os Grandes Anciões. Ninguém jamais vira os Anciões. O ídolo entalhado em pedra era o grande Cthulhu, mas ninguém saberia dizer se os outros eram parecidos com ele (LOVECRAFT, 2014, p. 77-78)¹³⁹

Os Grandes Anciões são seres abismais que viveram antes dos seres humanos na Terra, advindos do Além. Esses já estavam mortos, mas seus corpos ainda esperavam a volta de Cthulhu, o alto sacerdote, que seria reanimado pelo culto imortal, para poderem ser reanimados e retornarem em toda sua magnitude. Essa descrição inicia o que foi

¹³⁹ “They worshipped, so they said, the Great Old Ones who lived ages before there were any men, and who came to the young world out of the sky. Those Old Ones were gone now, inside the earth and under the sea; but their dead bodies had told their secrets in dreams to the first men, who formed a cult which had never died. This was that cult, and the prisoners said it had always existed and always would exist, hidden in distant wastes and dark places all over the world until the time when the great priest Cthulhu, from his dark house in the mighty city of R'lyeh under the waters, should rise and bring the earth again beneath his sway. Some day he would call, when the stars were ready, and the secret cult would always be waiting to liberate him [...] There was a secret which even torture could not extract. Mankind was not absolutely alone among the conscious things of earth, for shapes came out of the dark to visit the faithful few. But these were not the Great Old Ones. No man had ever seen the Old Ones. The carven idol was great Cthulhu, but none might say whether or not the others were precisely like him” (LOVECRAFT, 2008, p. 366)

chamado posteriormente por August Derleth de *Cthulhu Mythos*, uma junção de diversos contos de Lovecraft que, de acordo com Derleth, pertenciam à mesma temática: os Grandes Anciões. “O chamado de Cthulhu” (1928) é o primeiro conto do conjunto, seguido por “O horror em Dunwich” (1929), “Um sussurro nas trevas” (“The Whisperer in Darkness”, 1931), “Nas montanhas da loucura” (“At the Mountains of Madness”, 1936), “A sombra de Innsmouth” (“The Shadow Over Innsmouth”, 1936), “A sombra vinda do tempo” (“The Shadow Out of Time”, 1936) e “O assombrador das trevas” (“The Haunter of the Dark”, 1936). Todos esses contos retratam os Grandes Anciões de alguma maneira, assim como outros seres horrendos, e os *Cthulhu Mythos* tornaram-se referência no mundo inteiro. Nestes contos, Lovecraft cria essa “pseudo mitologia”, como o próprio autor chamava, e em todas as narrativas temos a questão de que a humanidade compreende apenas uma pequena fração de tudo que habita e existe no Universo, e caso tente saber mais, acabará com a sanidade afetada ou encontrará a morte. É com a descrição realizada no trecho acima que Lovecraft inicia tal “pseudo mitologia”, continuando a trazer mais detalhes dela nos contos citados, e fundando o que seria muito utilizado e incrementado por outros autores, continuando por anos após sua morte. Sobre isso, falaremos mais à frente.

Voltando ao conto, todos aqueles que haviam sido presos negaram “participação nos assassinatos rituais e alegaram que as mortes eram obra de Alados Negros que haviam deixado sua assembleia imemorial no bosque assombrado” (LOVECRAFT, 2014, p. 78)¹⁴⁰. Os policiais, na tentativa de compreender tudo aquilo, encontram um senhor chamado Castro, que viajava sempre e ouvia muitas coisas sobre os Grandes Anciões vindo de “líderes imortais do culto das montanhas da China” (ibidem, p. 78)¹⁴¹. De acordo com ele,

Houve éons em que outras Coisas reinaram sobre a Terra, e Elas construíram cidades esplendorosas. Suas ruínas [...] ainda podiam ser vistas como pedras ciclópicas nas ilhas do Pacífico. Todas essas Coisas morreram em épocas ancestrais, muito antes do primeiro homem nascer, mas havia uma arte capaz de trazê-Las de volta quando as estrelas voltassem a se alinhar no ciclo da eternidade. De fato, Elas próprias tinham vindo das estrelas e trazido Suas imagens Consigo. Os

¹⁴⁰ “All denied a part in the ritual murders, and averred that the killing had been done by Black Winged Ones which had come to them from their immemorial meeting-place in the haunted wood” (LOVECRAFT, 2008, p. 366-367)

¹⁴¹ “undying leaders of the cult in the mountains of China” (LOVECRAFT, 2008, p. 367)

Anciões [...] não eram feitos de carne e osso. Eles tinham forma [...] mas essa forma não era constituída de matéria. Quando as estrelas estavam alinhadas, Eles podiam viajar ao mundo através dos céus; mas quando as estrelas estavam desalinhadas, Eles não conseguiam viver. Mas, ainda que não vivessem, Eles não morreriam jamais. Todos jaziam em casas de pedra na grande cidade de R'lyeh, preservados graças aos feitiços do poderoso Cthulhu enquanto esperavam o dia da ressurreição gloriosa quando as estrelas e a Terra mais uma vez estivessem prontas. Mas ao mesmo tempo alguma força externa deveria ajudá-los a libertar Seus corpos. Os feitiços que Os preservavam ao mesmo tempo impediam-Nos de fazer o gesto inicial, e Eles só conseguiam ficar acordados no escuro e pensar enquanto incontáveis milhões de anos passavam. Sabiam de tudo o que acontecia no universo, pois a língua Deles era o pensamento telepático. Naquele exato instante Eles estavam falando em Seus túmulos. Quando, passadas eras infinitas, surgiram os primeiros homens, os Grandes Anciões falaram com os mais sensatos dentre eles através de sonhos; pois só assim a Sua língua poderia alcançar o mundo carnal dos mamíferos.[...] Em tempos passados, os escolhidos falavam com os Anciões sepultados através de sonhos, mas então algo aconteceu. R'lyeh, a grande cidade de pedra com monólitos e sepulcros, foi engolida pelas ondas; e as águas profundas, repletas do mistério primevo que nem mesmo o pensamento consegue atravessar, cortaram toda a comunicação espectral. Mas a lembrança não morreu, e os altos sacerdotes diziam que a cidade ressurgiria quando as estrelas estivessem alinhadas (LOVECRAFT, 2014, p. 78-79)¹⁴²

Sabemos um pouco mais sobre as histórias dos Grandes Anciões, e compreendemos, assim como os personagens, que os rituais para Eles estão em diversas partes do mundo, já que ambas as histórias dos Grandes Anciões concordam e se complementam. Com essas histórias, Lovecraft funda sua “pseudo mitologia”, e alguns de seus outros contos (os citados por Derleth na teoria dos *Cthulhu Mythos*) retomam e

¹⁴² “There had been aeons when other Things ruled on the earth, and They had had great cities. Remains of Them [...] were still to be found as Cyclopean stones on islands in the Pacific. They all died vast epochs of time before men came, but there were arts which could revive Them when the stars had come round again to the right positions in the cycle of eternity. They had, indeed, come themselves from the stars, and brought Their images with Them. These Great Old Ones [...] were not composed altogether of flesh and blood. They had shape [...] but that shape was not made of matter. When the stars were right, They could plunge from world to world through the sky; but when the stars were wrong, They could not live. But although They no longer lived, They would never really die. They all lay in stone houses in Their great city of R'lyeh, preserved by the spells of mighty Cthulhu for a glorious resurrection when the stars and the earth might once more be ready for Them. But at that time some force from outside must serve to liberate Their bodies. The spells that preserved Them intact likewise prevented Them from making an initial move, and They could only lie awake in the dark and think whilst uncounted millions of years rolled by. They knew all that was occurring in the universe, but Their mode of speech was transmitted thought. Even now They talked in Their tombs. When, after infinities of chaos, the first men came, the Great Old Ones spoke to the sensitive among them by moulding their dreams; for only thus could Their language reach the fleshly minds of mammals [...] In the elder time chosen men had talked with the entombed Old Ones in dreams, but then something had happened. The great stone city R'lyeh, with its monoliths and sepulchres, had sunk beneath the waves; and the deep waters, full of the one primal mystery through which not even thought can pass, had cut off the spectral intercourse. But memory never died, and high-priests said that the city would rise again when the stars were right” (LOVECRAFT, 2008, p. 367-368)

complementam essa teoria sobre os Grandes Anciões, trazendo outras entidades, como Azathoth, Shub-Niggurath, Yog-Sothoth e Nyarlathotep. Nesse trecho há também a menção de R'lyeh, a cidade onde Cthulhu aguarda, morto, e sabemos que ela foi engolida pelo oceano há tempos atrás, afundando sob as águas.

A respeito do culto, ele afirmou suspeitar que o centro se localizava entre os desertos sem rumo da Arábia, onde Irem, a cidade dos Pilares, sonha oculta e intocada. Não tinha ligação alguma com o culto europeu às bruxas e era virtualmente desconhecido para além de seus membros. Livro algum o sugerira, de fato, embora os imortais chineses tenham contado que no *Necronomicon*, do árabe louco Abdul Alhazred, havia duplos sentidos que os iniciados poderiam interpretar a seu critério, especialmente esse díptico muito discutido:

Morto não é o que está eternamente a jazer,

E em éons estranhos mesmo a morte pode morrer.
(LOVECRAFT, 2017, p. 137, grifos do autor)¹⁴³

Irem, a cidade dos Pilares (ou Iram), é uma cidade mencionada no Alcorão, e seria a cidade mais rica do mundo, em que as ruas eram pavimentadas com ouro. De acordo com o livro sagrado, Deus teria voltado sua ira a cidade quando percebeu que o povo que lá vivia se entregou para a luxúria e não se importavam mais em obedecê-lo, fazendo com que a cidade fosse tomada por uma tempestade de areia que a soterrou. Lovecraft utilizava muito de outras culturas para a construção de seus contos, o que, ao nosso ver, enriquece a obra do autor, pois faz uma conexão entre culturas e crenças, auxiliando até mesmo na credibilidade das narrativas. Nesse trecho também é citado o *Necronomicon*. Conforme citamos no primeiro capítulo, tal livro tornou-se referência da obra de Lovecraft, e legiões de fãs acreditam que o livro oculto realmente existiu. Acreditamos que, devido ao fato de o autor sempre trazer conexões de diferentes culturas para suas obras, com reais informações sobre o mundo e a História, seus textos assemelham-se a relatos e documentos que poderiam ter existido, indo além de uma narrativa de ficção. O que faz com que diferentes leitores ao redor do mundo acreditem nas histórias relatadas. A citação

¹⁴³ “Of the cult, he said that he thought the centre lay amid the pathless deserts of Arabia, where Irem, the City of Pillars, dreams hidden and untouched. It was not allied to the European witch-cult, and was virtually unknown beyond its members. No book had ever really hinted of it, though the deathless Chinamen said that there were double meanings in the Necronomicon of the mad Arab Abdul Alhazred which the initiated might read as they chose, especially the much-discussed couplet: ‘*That is not dead which can eternal lie, And with strange aeons even death may die*’.” (LOVECRAFT, 2008, p. 368)

retirada do *Necronomicon* parece citar Cthulhu, ao dizer que o que está jazendo eternamente, não necessariamente está morto. Cthulhu, de acordo com as histórias narradas, está em seu túmulo, submerso, aguardando pelo dia em que poderá finalmente voltar a caminhar sobre a Terra. A segunda frase retirada do livro oculto é um tanto estranha e poética, ao dizer que “mesmo a morte pode morrer”. As interpretações desse trecho podem ser diversas. Para nossa mente humana, pensar que a *morte* pode *morrer* parece incongruente, mesmo se pensarmos na morte personificada, como algum ser ou entidade. Com a Morte morta, não haveria mais morte? Ou tudo que estaria vivo morreria também? O trecho também pode se referir à Cthulhu e/ou a todos os Grandes Anciões, sendo categorizados como atroztes da morte, em que somente em “éons estranhos” eles poderiam morrer, já que são eternos. Podemos tentar chegar em alguma conclusão com as diferentes interpretações, porém é o caráter alucinado e estranho da frase que auxilia na criação da atmosfera: o estranho, o incongruente, o que a mente humana não é capaz de compreender. Não apenas presente nos monstros que aparecem na narrativa, o estranho e o horror também estão contidos no livro oculto, nas histórias apresentadas, contendo segredos que os seres humanos jamais compreenderão completamente.

Após ler sobre as histórias narradas nos documentos, o narrador então fala sobre a curiosidade de seu falecido tio-avô, que, por já ter contato com os relatos de Legrasse e Webb, ao perceber que Wilcox havia sonhado com as mesmas cidades, seres e frases que estavam também nas histórias do policial e do professor, seria impossível não ter a curiosidade atraída pelo jovem rapaz. Porém, o narrador demonstra-se incrédulo ao dizer que “de minha parte, eu suspeitasse de que o jovem Wilcox tivesse obtido informações sobre o culto de maneira indireta e também inventado uma série de sonhos para aumentar e fazer perdurar o mistério às custas de meu tio” (LOVECRAFT, 2014, p. 80)¹⁴⁴. Mesmo com todos os relatos nos documentos, as histórias narradas pelo seu tio, e os sonhos perturbados do jovem artista e de diferentes outras pessoas pelo mundo, o narrador continua cético. O narrador descrente é uma característica muito comum nas obras de Lovecraft, que sempre apresenta narradores estudados, pesquisadores, homens da ciência. Essa descrença é muito importante para as narrativas, já que os narradores não se sentem influenciados pelas questões que acontecem na história, e o leitor pode acompanhar essa descrença se estilhaçando, conforme o narrador acessa a diferentes dimensões do

¹⁴⁴ “though privately I suspected young Wilcox of having heard of the cult in some indirect way, and of having invented a series of dreams to heighten and continue the mystery at my uncle’s expense.” (LOVECRAFT, 2008, p. 369)

conhecimento. Até chegar ao ponto em que a descrença se transforma em puro horror. Geralmente é esse o caminho feito pelos narradores do autor, começando incrédulos e céticos, até que, ao confrontar os segredos que o Universo guarda, despedaçam-se em meio a uma loucura e um horror que, na maioria das vezes, acaba com a vida dos mesmos.

Influenciado por sua incredulidade, o narrador decide ir de encontro a Wilcox, em Providence, para lhe fazer perguntas sobre os acontecimentos anteriores:

Logo me convenci da absoluta sinceridade do jovem, pois ele falava de seus sonhos com inelutável convicção. Os sonhos e seus resíduos inconscientes tiveram uma profunda influência em sua arte, e Wilcox mostrou-me uma estátua mórbida cuja silhueta fez-me estremecer com a impressão macabra que produzia [...] Era, sem dúvida, a forma gigante que ele havia mencionado no delírio [...] O artista relatava seus sonhos em um tom de estranho lirismo; fez-me ver com terrível clareza a gotejante Cidade Ciclópica de pedras verdes e musgosas — cuja *geometria*, disse ele com uma nota estranha na voz, era *toda errada* — e ouvir em trêmula expectativa o chamado, em parte mental, que emergia das profundezas: “*Cthulhu fhtagn*”, “*Cthulhu fhtagn*”. Essas palavras eram parte do terrível ritual que narrava a vigília em sonho empreendida por Cthulhu, morto no túmulo de pedra em R’lyeh; apesar de minhas crenças racionais, fiquei muito abalado (LOVECRAFT, 2014, p. 81-82, grifos do autor)¹⁴⁵

O narrador convence-se que Wilcox realmente tivera os sonhos delirantes, e a descrição da cidade ciclópica e a visão de uma estátua do ser gigantesco o afetam, fazendo-o ficar abalado. Mas mesmo com tudo o que Wilcox lhe contou e os documentos que leu, ele ainda pende ao lado racional e continua desconfiando, acreditando que, em algum momento de sua vida, Wilcox havia escutado tais histórias, e sonhado com elas posteriormente. Mesmo com a racionalidade o guiando, sente-se atraído demais pelos relatos que seu tio-avô recolheu, e foi em busca de saber mais, levado por sua curiosidade. Foi, então, até Nova Orleans procurar Legrass e até mesmo entrevistou os prisioneiros sobreviventes, mas nada disso o convencia de fato de que estavam lidando com seres

¹⁴⁵ “In a short time I became convinced of his absolute sincerity, for he spoke of the dreams in a manner none could mistake. They and their subconscious residuum had influenced his art profoundly, and he shewed me a morbid statue whose contours almost made me shake with the potency of its black suggestion [...] It was, no doubt, the giant shape he had raved of in delirium [...] He talked of his dreams in a strangely poetic fashion; making me see with terrible vividness the damp Cyclopean city of slimy green stone — whose *geometry*, he oddly said, was *all wrong* — and hear with frightened expectancy the ceaseless, half-mental calling from underground: “*Cthulhu fhtagn*”, “*Cthulhu fhtagn*”. These words had formed part of that dread ritual which told of dead Cthulhu’s dream-vigil in his stone vault at R’lyeh, and I felt deeply moved despite my rational beliefs.” (LOVECRAFT, 2008, p. 370)

abismais e ancestrais. A descrença e racionalidade sempre guiam o narrador, embora a curiosidade o leve a investigar tudo aquilo que está relatado nos documentos de seu tio. Essa curiosidade extrema é típica do narrador lovecraftiano, e geralmente o resultado dela é devastador para o personagem. Neste trecho também chama atenção o termo “geometria toda errada”, e sobre isso falaremos mais para frente.

No fim da segunda parte do conto, o narrador diz que começou “a suspeitar, e agora temo *saber*, que a morte de meu tio não foi nada natural [...] Creio que o professor Angell morreu por saber demais, ou por estar na iminência de saber demais. Resta saber se vou ter o mesmo fim, pois agora eu também sei muito.” (LOVECRAFT, 2014, p. 82-83, grifos do autor)¹⁴⁶. Percebemos que a curiosidade que o narrador sentia por todas as histórias relatadas o levou a procurar ainda mais pelas respostas que desejava, até se ver temendo por sua própria vida por saber demais.

Inicia-se a terceira parte do conto, e sabemos que o narrador havia deixado de pesquisar o Culto a Cthulhu. Porém, ao visitar um amigo curador de um museu em Nova Jersey, encontrou uma cópia do “*Sidney Bulletin*”, um periódico australiano, datado de 18 de abril de 1925, que estampava uma imagem da mesma estatueta presente nas histórias dos documentos de seu tio. Na notícia, contava a história do navio *Vigilant*, que encontrou outro navio à deriva, trazendo apenas um sobrevivente. Tudo acontecera na mesma data que Wilcox buscou Angell para falar sobre os sonhos e a escultura.

As notícias que o narrador encontra sobre o navio à deriva fazem com que ele se lembre do culto, ficando curioso em saber mais do que as autoridades haviam pesquisado. Ele parte, então, para tentar encontrar Johansen, o único sobrevivente do navio encontrado por *Vigilant*. “Será que eu estava prestes a descobrir horrores cósmicos além da compreensão humana?” (LOVECRAFT, 2014, p. 86)¹⁴⁷, pergunta-se o narrador, ao relatar seus planos de ir buscar mais informações. Com esse trecho o narrador relata exatamente o que Lovecraft busca realizar em suas narrativas: o contato dos personagens com horrores abismais, que estão além do que suas mentes humanas podem compreender,

¹⁴⁶ “One thing I began to suspect, and which I now fear I know, is that my uncle’s death was far from natural [...] I think Professor Angell died because he knew too much, or because he was likely to learn too much. Whether I shall go as he did remains to be seen, for I have learned much now” (LOVECRAFT, 2008, p. 370)

¹⁴⁷ “Was I tottering on the brink of cosmic horrors beyond man’s power to bear?” (LOVECRAFT, 2008, p. 373)

o cosmicismo. O próprio narrador se indaga sobre isso, já antecipando tudo o que acontecerá em seguida.

A história que o narrador sabe é que Johansen, o sobrevivente, era o segundo imediato do navio *Emma*, que foi arrastado fora de sua rota, encontrando o *Alert*, um navio de aspecto vil, que mandou o *Emma* retornar em seu caminho. O capitão do *Emma* recusou-se, e a tripulação do *Alert* abriu fogo contra eles, fazendo a tripulação contra-atacar, acabando por matar todos do navio inimigo. Os sobreviventes do ataque navegam então no navio recém tomado, o *Alert*. Ao procurar o sobrevivente, o narrador descobre que ele foi embora de Sydney e voltou para Oslo, onde está sua casa. Assim, o narrador vai até a localização do endereço de Johansen, e descobre que ele faleceu assim que voltou de Sydney, deixando apenas um manuscrito escrito em inglês, que sua esposa entrega ao narrador.

Johansen, graças a Deus, não sabia de tudo, mesmo depois de ver a cidade e a Coisa, mas eu jamais dormirei tranquilo outra vez ao pensar nos horrores constantes que nos espreitam por trás da vida, no espaço e no tempo, e nas blasfêmias profanas das estrelas ancestrais que sonham no fundo do mar, conhecidas e adoradas por um culto infernal ávido por lançá-las sobre a Terra assim que um outro sismo trouxer a monstruosa cidade de pedra mais uma vez à superfície e à luz do sol. (LOVECRAFT, 2014, p. 88)¹⁴⁸

Com o adendo citado acima, o narrador já prepara o leitor para o que virá a seguir. Mesmo nesse trecho quase contemplativo do narrador, dizendo o que pensa sobre o manuscrito, ainda temos a presença dos elementos do gótico, que auxiliam na construção da atmosfera de horror. O narrador antecipa os acontecimentos que serão relatados, e já nos deixa claro que sua descrença anterior já não existe mais. Ela foi dilacerada, e não apenas a crença, mas também o horror, tomam o seu lugar. Ao continuar a descrição do manuscrito, sabemos que, após navegarem com o *Alert*, os sobreviventes avistam algo:

¹⁴⁸ “Johansen, thank God, did not know quite all, even though he saw the city and the Thing, but I shall never sleep calmly again when I think of the horrors that lurk ceaselessly behind life in time and in space, and of those unhallowed blasphemies from elder stars which dream beneath the sea, known and favoured by a nightmare cult ready and eager to loose them on the world whenever another earthquake shall heave their monstrous stone city again to the sun and air.” (LOVECRAFT, 2008, p. 375)

um enorme pilar rochoso que se erguia do oceano e, na latitude Sul 47°9', longitude Oeste 126°43', encontrou um litoral composto por uma mistura de barro, gosma e pedras ciclópicas recobertas por algas que não poderiam ser nada menos do que a substância palpável que compunha o terror supremo da Terra — o cadáver da apavorante cidade de R'lyeh, construída incontáveis éons antes da história por formas vastas e odiosas vindas de estrelas sombrias. Lá estavam o grande Cthulhu e suas hordas, ocultos sob as catacumbas viscosas e enfim transmitindo, depois de eras incalculáveis, os pensamentos que semeavam o medo nos sonhos dos homens sensíveis e os clamores imperiosos que incitavam os fiéis a partir em uma jornada de libertação e restauração [...] Acredito que um único cume montanhoso — a horrenda cidadela encimada pelo monolito, onde o grande Cthulhu estava enterrado — tenha surgido das águas. Quando penso nas *dimensões* de tudo o que pode estar acontecendo nas profundezas, quase tenho vontade de suicidar-me no mesmo instante. Johansen e seus homens ficaram estarelecidos com a opulência visual da Babilônia gotejante onde os antigos demônios habitavam e, mesmo sem nenhum conhecimento prévio, devem ter intuído que aquilo não poderia ser nada normal ou terreno. O pavor ante os colossais blocos de pedra esverdeada, a altura vertiginosa do enorme monolito entalhado e a semelhança assombrosa das estátuas e baixos-relevos colossais que representavam a mesma imagem singular descoberta no *Alert* ficam patentes em todas as descrições do pobre imediato (LOVECRAFT, 2014, p. 88-89, grifos do autor)¹⁴⁹

Os sobreviventes encontram então R'lyeh, e a descrição que temos do local evoca uma ambientação macabra, imersa em elementos do gótico, que são impulsionadas pelos sentimentos dos personagens: o pavor, o assombro frente às construções ciclópicas e colossais, a vontade de suicidar-se que o narrador sente ao pensar naquele local. O horror que a simples visão da cidade emergida ocasiona, aterroriza os personagens, assim como o narrador, que apenas leu os relatos de tudo. O horror é tão intenso que pode ser transpassado por um manuscrito, atingindo aquele que lê e narra. Sabemos que a primeira

¹⁴⁹ “a great stone pillar sticking out of the sea, and in S. Latitude 47° 9', W. Longitude 126° 43' come upon a coast-line of mingled mud, ooze, and weedy Cyclopean masonry which can be nothing less than the tangible substance of earth's supreme terror — the nightmare corpse-city of R'lyeh, that was built in measureless aeons behind history by the vast, loathsome shapes that seeped down from the dark stars. There lay great Cthulhu and his hordes, hidden in green slimy vaults and sending out at last, after cycles incalculable, the thoughts that spread fear to the dreams of the sensitive and called imperiously to the faithful to come on a pilgrimage of liberation and restoration [...] I suppose that only a single mountain-top, the hideous monolith-crowned citadel whereon great Cthulhu was buried, actually emerged from the waters. When I think of the extent of all that may be brooding down there I almost wish to kill myself forthwith. Johansen and his men were awed by the cosmic majesty of this dripping Babylon of elder daemons, and must have guessed without guidance that it was nothing of this or of any sane planet. Awe at the unbelievable size of the greenish stone blocks, at the dizzying height of the great carven monolith, and at the stupefying identity of the colossal statues and bas-reliefs with the queer image found in the shrine on the *Alert*, is poignantly visible in every line of the mate's frightened description.” (LOVECRAFT, 2008, p. 375)

impressão dos sobreviventes foi negativa e, ao continuar a leitura, compreendemos que o ápice do conto se aproxima.

em vez de descrever estruturas e construções individuais, ateu-se à impressão geral de ângulos vastos e superfícies rochosas, grandes demais para pertencer a qualquer coisa própria ou típica deste mundo — um panorama impietoso coberto por terríveis imagens e hieróglifos. Faço menção aos *ângulos* descritos por Johansen porque relacionam-se a algo que Wilcox havia me dito a respeito de seus abomináveis sonhos. O jovem afirmou que a *geometria* do cenário que avistara tinha algo de anormal, de não euclidiano, que sugeria esferas e dimensões abjetas muito além das que conhecemos. No diário, um marujo semianalfabeto registrara a mesma impressão ao contemplar a terrível realidade. Johansen e seus homens atracaram em um barranco lodoso naquela Acrópole monstruosa e escalaram os titânicos blocos viscosos que não poderiam ser obra de nenhum mortal. O próprio sol do firmamento parecia distorcido quando visto através do miasma polarizante que emanava daquele naufrágio perverso, e um suspense deformante pairava zombeteiro nos insanos ângulos furtivos da pedra lavrada, em que um segundo relance mostrava uma superfície côncava logo depois de havê-la mostrado convexa. (LOVECRAFT, 2014, p. 89, grifos do autor)¹⁵⁰

O que o narrador lê no manuscrito o lembra do que Wilcox falou sobre seus sonhos e a geometria do local, que seria “toda errada”, não euclidiana. A geometria euclidiana foi originada com os estudos de Euclides de Alexandria (330 a.C.), e estuda o plano, o espaço, e objetos em três dimensões e, entre suas postulações, defende que o espaço não se modifica. Vivemos em espaços tridimensionais, ou seja, possuindo três dimensões: altura, profundidade e largura, e a maneira que enxergamos e concebemos o nosso mundo é por esse ponto de vista, seja ao observar objetos ou espaços. Um local que não corresponderia à essa geometria seria, de certa forma, incompreensível para a mente humana. A frase “sugeria esferas e dimensões abjetas muito além das que conhecemos”

¹⁵⁰ “instead of describing any definite structure or building, he dwells only on broad impressions of vast angles and stone surfaces—surfaces too great to belong to any thing right or proper for this earth, and impious with horrible images and hieroglyphs. I mention his talk about angles because it suggests something Wilcox had told me of his awful dreams. He had said that the geometry of the dream-place he saw was abnormal, non-Euclidean, and loathsome redolent of spheres and dimensions apart from ours. Now an unlettered seaman felt the same thing whilst gazing at the terrible reality. Johansen and his men landed at a sloping mud-bank on this monstrous Acropolis, and clambered slipperily up over titan oozy blocks which could have been no mortal staircase. The very sun of heaven seemed distorted when viewed through the polarising miasma welling out from this sea-soaked perversion, and twisted menace and suspense lurked leeringly in those crazily elusive angles of carven rock where a second glance shewed concavity after the first shewed convexity” (LOVECRAFT, 2008, p. 376)

demonstra essa diferença que vai além dos conhecimentos humanos. Logo depois, o narrador descreve os “insanos ângulos” que primeiro mostra uma superfície convexa que logo depois se mostra côncava. Tais perspectivas carecem da lógica como a conhecemos e compreendemos, e trazem esse aspecto não euclidiano que os personagens relatam. A ilha que os sobreviventes encontram, então, além de possuir uma geometria estranha e não convencional, ainda é permeada pelos elementos do gótico, que causam sentimentos negativos nos personagens. Outro ponto interessante a se destacar é a palavra “acrópole”, usada para descrever R’lyeh. O termo acrópole vem do grego antigo, e significa “cidade alta”. As acrópoles eram os principais pontos da cidade, nos lugares mais altos, e de mais valor e poder, além de serem nelas que eram construídos os templos e as estruturas mais nobres, sendo as acrópoles consideradas locais sagrados. R’lyeh ser considerada uma “acrópole monstruosa”, cheia de construções atípicas e inumanas, diz muito sobre o local que, além de ser alto, exibia monumentos diversos, transmitindo uma atmosfera de um horror abismal e sagrado, advindo de dimensões estranhas. Continuaremos a falar sobre isso mais para frente. A descrição dessa ambientação que evoca o sentimento do estranho continua:

Foi Rodriguez, o português, que escalou até o sopé do monolito e aos gritos anunciou sua descoberta [...] uma enorme porta decorada com o já familiar baixo-relevo do dragão com cabeça de lula. Era como uma enorme porta de galpão, segundo Johansen; e todos os exploradores acreditaram tratar-se de uma porta por causa do lintel decorado, do umbral e das jambas que a emolduravam, ainda que fossem incapazes de decidir se a porta era horizontal como um alçapão ou inclinada como a porta externa de um porão. Conforme Wilcox dissera, a geometria do lugar era toda errada. Não se podia afirmar com certeza que o mar e o chão estivessem na horizontal, e assim a posição relativa de todo o resto adquiria uma instabilidade fantasmática. Briden forçou a pedra em diversos pontos sem obter nenhum resultado. Então Donovan passou as mãos por toda a extensão das bordas, apertando cada ponto à medida que prosseguia. Escalou por um tempo interminável a grotesca muralha de pedra lavrada — ou melhor, teria escalado se o objeto não estivesse em um plano horizontal — enquanto os outros se perguntavam como poderia existir uma porta tão vasta no universo. Então, aos poucos, o painel de um acre começou a ceder na parte superior; e os homens perceberam que ele estava equilibrado. Donovan deslizou ou de alguma outra forma impulsionou-se para baixo ou ao longo da jamba e reuniu-se a seus companheiros, e todos observaram o singular movimento para trás do monstruoso portal esculpido. Nessa fantasia de distorção prismática, o portal moveu-se de modo anômalo em um plano diagonal,

violando todas as leis da física e da perspectiva. (LOVECRAFT, 2014, p. 90)¹⁵¹

Os sobreviventes encontram uma porta ao escalar o monólito, e a descrição da ambientação nesse ponto torna-se mais estranha ainda. O fato de os personagens não compreenderem se a porta está na diagonal ou na horizontal, se o mar e o chão estavam realmente na horizontal, aponta a geometria não euclidiana que o narrador cita. A não compreensão do espaço pelos personagens intensifica a atmosfera que vai sendo criada na descrição da ambientação. Furtado, sobre essa característica do espaço, diz que,

Com sua geometria impossível, o espaço não euclidiano apenas irrompe em certos pontos isolados do mundo conhecido. Embora seja descrito como possuindo existência material, deixa-se subentender que resulta de percepção eventualmente defeituosa por parte do observador. De qualquer modo, aparece associado à suprema abominação, constituindo uma das fissuras que se abrem no universo familiar para outros planos e outros sistemas da natureza (FURTADO, 2017, p. 171)

O espaço não euclidiano irrompe o sentimento de estranhamento no conto, trazendo consigo sensações ruins, porque insere outras realidades na realidade do personagem. A irrupção de locais não euclidianos na dimensão do personagem altera sua percepção, deixando à mostra o desconhecido, que muitas vezes afeta a mente daquele que teve contato com esse outro lado da existência. No conto, a forma que o portal se move, ao abrir, “violando todas as leis da física e da perspectiva”, já antecipa a descrição que vem a seguir:

¹⁵¹ “It was Rodriguez the Portuguese who climbed up the foot of the monolith and shouted of what he had found [...] the immense carved door with the now familiar squid-dragon bas-relief. It was, Johansen said, like a great barn-door; and they all felt that it was a door because of the ornate lintel, threshold, and jambs around it, though they could not decide whether it lay flat like a trap-door or slantwise like an outside cellar-door. As Wilcox would have said, the geometry of the place was all wrong. One could not be sure that the sea and the ground were horizontal, hence the relative position of everything else seemed phantasmally variable. Briden pushed at the stone in several places without result. Then Donovan felt over it delicately around the edge, pressing each point separately as he went. He climbed interminably along the grotesque stone moulding—that is, one would call it climbing if the thing was not after all horizontal—and the men wondered how any door in the universe could be so vast. Then, very softly and slowly, the acre-great panel began to give inward at the top; and they saw that it was balanced. Donovan slid or somehow propelled himself down or along the jamb and rejoined his fellows, and everyone watched the queer recession of the monstrously carven portal. In this phantasy of prismatic distortion it moved anomalously in a diagonal way, so that all the rules of matter and perspective seemed upset.” (LOVECRAFT, 2008, p. 376-377)

A brecha estava escura, envolta em trevas quase tangíveis [...] O odor que recendia do sarcófago recém-aberto era intolerável, e passado algum tempo Hawkins, que tinha uma audição notável, julgou ter escutado um terrível chapinhar naquelas profundezas. Todos se puseram a escutar, e seguiam escutando quando a Coisa emergiu diante de todos e, babando, espremeu Sua imensidão gelatinosa através do portal negro em direção ao ar conspurcado que então pairava no exterior sobre a pestilenta cidade da loucura. [...] A Coisa era indescritível — não há idioma em que se possa expressar tais abismos de angústia e loucura imemorial, tais contradições preternaturais da matéria, da força e de toda a ordem cósmica [...] A Coisa dos ídolos, o rebento verde e viscoso das estrelas havia despertado para reclamar o que era seu. As estrelas haviam se alinhado, e o que os adoradores ancestrais não foram capazes de fazer, por mais que tentassem, um grupo de marinheiros inocentes conseguiu por acaso. Passados vigesilhões de anos, o grande Cthulhu caminhava mais uma vez sobre o mundo, ávido por prazer. (LOVECRAFT, 2014, p. 90-91)¹⁵²

A descrição dessa parte do conto é carregada de elementos do gótico, e o ápice do horror no conto é despontado. A porta revela “trevas quase tangíveis”, exalando um odor “intolerável”, até que a “Coisa” emerge diante dos personagens. A descrição do ser é “indescritível”, como Lovecraft costuma fazer com os seres de suas narrativas, exemplificando o que os personagens enxergam com adjetivações e criando imagens que trazem sensações na descrição do ser, como “abismos de angústia e loucura imemorial”. A atmosfera de horror se intensifica, e temos a concretização da aparição de Cthulhu, vivo, movimentando-se em Terra, “ávido por prazer”, finalmente liberto de seu túmulo. Assim que surge, Cthulhu mata alguns dos sobreviventes, e

apenas Briden e Johansen alcançaram o barco e zarparam sem perder mais um instante na direção do *Alert* enquanto a monstruosidade montanhosa debatia-se sobre as pedras viscosas e cambaleava hesitante à beira d’água. [...] Devagar, em meio aos horrores disformes daquela cena indescritível, a embarcação começou a desbravar as águas

¹⁵² “The aperture was black with a darkness almost material [...] The odour arising from the newly opened depths was intolerable, and at length the quick-eared Hawkins thought he heard a nasty, slopping sound down there. Everyone listened, and everyone was listening still when It lumbered slobberingly into sight and gropingly squeezed Its gelatinous green immensity through the black doorway into the tainted outside air of that poison city of madness [...] The Thing cannot be described—there is no language for such abysms of shrieking and immemorial lunacy, such eldritch contradictions of all matter, force, and cosmic order [...] The Thing of the idols, the green, sticky spawn of the stars, had awaked to claim his own. The stars were right again, and what an age-old cult had failed to do by design, a band of innocent sailors had done by accident. After vigintillions of years great Cthulhu was loose again, and ravening for delight” (LOVECRAFT, 2008, p. 377)

funestas; enquanto sobre a pedra lavrada nas tetricas margens extraterrenas a monstruosa Coisa estelar babava e urrava como Polifemo ao amaldiçoar o barco de Odisseu. Então, com mais ousadia do que o lendário ciclope, o grande Cthulhu deslizou envolto em gosma para dentro d'água e começou a perseguição, erguendo ondas com suas descomunais braçadas de poderio cósmico. Briden olhou para trás e enlouqueceu, soltando as gargalhadas estridentes que o acompanharam até que a morte o levasse certa noite na cabine, enquanto Johansen delirava pelo navio. [...] depois de acelerar o navio ao máximo, correu como um raio pelo convés e virou a roda do leme. Um poderoso redemoinho espumante formou-se no clamor das águas salgadas e, enquanto a pressão do vapor subia a níveis cada vez mais altos, o bravo norueguês pôs o navio em rota de colisão com a criatura gelatinosa que se erguia acima da espuma impura como a popa de um galeão demoníaco. A terrível cabeça de lula e os tentáculos convulsos por pouco não tocaram o gurupês do robusto iate, mas Johansen seguiu em frente sem a menor hesitação. Sobreveio um estrondo como o de uma bexiga explodindo, uma massa viscosa como a de um peixe-lua cortado ao meio, um fedor como o de mil covas abertas e um som que o cronista foi incapaz de registrar no papel. Naquele instante o navio foi envolvido por uma acre e cegante nuvem verde, e logo não havia mais do que uma convulsão peçonhenta a ré; onde — Deus do céu! — os fragmentos espalhados daquele rebento celestial inominável estavam se *recombinando* para voltar à odiosa forma original, ao passo que a distância aumentava a cada segundo enquanto o *Alert* ganhava mais ímpeto com o aumento do vapor na caldeira. (LOVECRAFT, 2014, p. 91-92, grifos do autor)¹⁵³

Apenas dois sobrevivem a chegada de Cthulhu. Com uma descrição alucinante, permeada pela atmosfera de horror e elementos do gótico, Cthulhu persegue o navio. Com o colega enlouquecido pela visão do alto sacerdote dos Grandes Anciões, Johansen, delirando, navega para escapar do ser que os persegue, chocando o navio com Cthulhu.

¹⁵³ “only Briden and Johansen reached the boat, and pulled desperately for the Alert as the mountainous monstrosity flopped down the slimy stones and hesitated floundering at the edge of the water [...] Slowly, amidst the distorted horrors of that indescribable scene, she began to churn the lethal waters; whilst on the masonry of that charnel shore that was not of earth the titan Thing from the stars slavered and gibbered like Polypheme cursing the fleeing ship of Odysseus. Then, bolder than the storied Cyclops, great Cthulhu slid greasily into the water and began to pursue with vast wave-raising strokes of cosmic potency. Briden looked back and went mad, laughing shrilly as he kept on laughing at intervals till death found him one night in the cabin whilst Johansen was wandering deliriously [...] setting the engine for full speed, ran lightning-like on deck and reversed the wheel. There was a mighty eddying and foaming in the noisome brine, and as the steam mounted higher and higher the brave Norwegian drove his vessel head on against the pursuing jelly which rose above the unclean froth like the stern of a daemon galleon. The awful squid-head with writhing feelers came nearly up to the bowsprit of the sturdy yacht, but Johansen drove on relentlessly. There was a bursting as of an exploding bladder, a slushy nastiness as of a cloven sunfish, a stench as of a thousand opened graves, and a sound that the chronicler would not put on paper. For an instant the ship was befouled by an acrid and blinding green cloud, and then there was only a venomous seething astern; where — God in heaven! — the scattered plasticity of that nameless sky-spawn was nebulously recombining in its hateful original form, whilst its distance widened every second as the Alert gained impetus from its mounting steam” (LOVECRAFT, 2008, p. 377-378)

Nesse impacto, a descrição dos sentidos do personagem torna-se envolta pelo horror, que se intensifica com a próxima visão: partes do ser estavam se recombinaando para voltarem à sua forma original. O ser é indescritível com palavras humanas, podendo ser apenas relacionado a formas, cheiros, imagens e sentimentos, sem que a mente dos personagens consiga, de fato, compreender aquilo que enxergam.

Johansen é o único que sobrevive à visão de Cthulhu, pois seu colega acaba morrendo em meio a suas alucinações. Então, no dia dois de abril veio uma tempestade e a descrição do que ocorre no navio é permeada pela loucura e o êxtase advindo do horror presenciado pelos personagens:

Nesse ponto há uma sensação de vertigem espectral por entre abismos líquidos de infinitude, de passagens atordoantes por universos giratórios na cauda de um cometa e de investidas histéricas do precipício à lua e da lua de volta ao precipício, sensações tornadas ainda mais pungentes pelo coro de escárnio formado pelos disformes e grotescos deuses ancestrais e pelos verdes demônios zombeteiros com asas de morcego que habitam o Tártaro. (LOVECRAFT, 2014, p. 92)¹⁵⁴

A descrição do narrador frente ao que leu no manuscrito revela atordoamento misturado com sentimentos alucinados e o horror que extrapola o manuscrito, atingindo-o. A extrema adjetivação de Lovecraft está presente, mais uma vez, criando um *locus horribilis* intenso e bem estruturado, que conta com uma espacialidade bem definida, uma ambientação repleta de elementos do gótico, e a atmosfera permeada não apenas pelo horror, mas também a loucura. A vertigem que o narrador cita está presente também em sua descrição, que pode até mesmo afetar o leitor.

Foi esse o documento que li e depois guardei na caixa de latão junto ao baixo-relevo e aos demais papéis do professor Angell. O mesmo fim deve ter meu relato — essa provação à minha sanidade que correlaciona o que eu espero jamais seja correlacionado outra vez. Vi tudo o que o universo abriga em termos de horror, e desde então até mesmo os céus da primavera e as flores do verão são veneno para mim. Mas creio que viverei pouco. Assim como meu tio se foi, como o pobre Johansen se foi, eu também irei. Sei demais, e o culto ainda vive. Imagino que

¹⁵⁴ “There is a sense of spectral whirling through liquid gulfs of infinity, of dizzying rides through reeling universes on a comet’s tail, and of hysterical plunges from the pit to the moon and from the moon back again to the pit, all livened by a cachinnating chorus of the distorted, hilarious elder gods and the green, bat-winged mocking imps of Tartarus.” (LOVECRAFT, 2008, p. 378)

Cthulhu também ainda esteja vivo naquele abismo de pedra que o abriga desde a época em que o sol era jovem [...] O que emergiu pode afundar, e o que afundou pode emergir. A repulsa aguarda e sonha nas profundezas, e a decadência espalha-se pelas frágeis cidades dos homens. O momento chegará — mas não devo e não posso pensar! Rezo para que, se eu não sobreviver a este manuscrito, meus executores ponham a cautela antes da ousadia e cuidem para que ninguém mais lhe ponha os olhos. (LOVECRAFT, 2014, p. 92-93)¹⁵⁵

É com essas frases que o conto acaba. O narrador alega que tudo que leu foi uma provação à sua sanidade, e diz ter visto tudo que o universo “abriga em termos de horror”. O narrador desse conto, em específico, não tem um contato direto com o ser, com o monstro, apenas possui contato com os relatos, as notícias, as pessoas envolvidas e as estatuetas. Porém, o horror que envolve tudo consegue ultrapassar os documentos e chegar até o narrador, que afirma saber demais, dizendo que morrerá logo. O contato com os segredos obscuros do universo não é feito de forma direta, o narrador não *vê* ou *ouve* nada explicitamente, mas o horror é tão abismal e intenso que, mesmo sem ter o encontro com o monstruoso, o narrador sofre seus efeitos. O medo, o horror e até mesmo toda a loucura da situação o atingem, fazendo-o perder a alegria, o ânimo, e sabemos isso com a frase “até mesmo os céus da primavera e as flores do verão são veneno para mim”. Os céus da primavera e as flores do verão são, comumente, imagens que trazem alegria, harmonia, felicidade. Porém, o narrador não consegue mais aproveitar tais paisagens, preso e absorto no horror de tudo aquilo que descobriu.

O *locus horribilis* nesse conto é muito bem estruturado, sendo construído aos poucos durante todo o conto, até chegar ao ápice do horror, com a aparição de Cthulhu. As espacialidades presentes na obra são diversas, como Providence, St. Louis, Nova Orleans, Groelândia e Islândia, assim como outros muitos destinos pelo mundo todo, que aparecem nos relatos e notícias na caixa do professor Angell, e o ponto específico no meio do oceano, na “latitude Sul 47°9’, longitude Oeste 126°43’” (LOVECRAFT, 2014, p. 88),

¹⁵⁵ “That was the document I read, and now I have placed it in the tin box beside the bas-relief and the papers of Professor Angell. With it shall go this record of mine—this test of my own sanity, wherein is pieced together that which I hope may never be pieced together again. I have looked upon all that the universe has to hold of horror, and even the skies of spring and the flowers of summer must ever afterward be poison to me. But I do not think my life will be long. As my uncle went, as poor Johansen went, so I shall go. I know too much, and the cult still lives. Cthulhu still lives, too, I suppose, again in that chasm of stone which has shielded him since the sun was young [...] What has risen may sink, and what has sunk may rise. Loathsomeness waits and dreams in the deep, and decay spreads over the tottering cities of men. A time will come—but I must not and cannot think! Let me pray that, if I do not survive this manuscript, my executors may put caution before audacity and see that it meets no other eye” (LOVECRAFT, 2008, p. 378-379)

no Oceano Pacífico Sul. Tantas espacialidades diferentes compõem o conto, mas Lovecraft faz isso de forma que tudo se conecta. Os acontecimentos em Londres, por exemplo, estão ligados aos ocorridos na Índia, assim como todos os outros locais. O autor utiliza-se dessas diferentes localidades para que a história narrada tenha mais credibilidade, tanto para o narrador, que lê os documentos do falecido tio, como para os leitores. É através dessa credibilidade gerada que o narrador compreende que tudo está conectado, todos aqueles acontecimentos em diferentes partes do mundo estão todos unidos pelo mesmo tema: a volta de Cthulhu e os rituais para os Grandes Anciões. Além dessas espacialidades específicas e diversas, diferentemente dos outros dois contos neste trabalho citados, temos a presença do espaço aberto.

A espacialidade aberta é algo não muito utilizado por escritores de horror, que parecem preferir a espacialidade fechada ou delimitada. Nesse conto, Lovecraft explora essa espacialidade aberta, não apenas com as diferentes espacialidades que aparecem no conto, mas principalmente com a localização de R'lyeh. A cidade em que Cthulhu dorme, morto e aprisionado, fica em um ponto do Oceano Pacífico e, mesmo que pareça ser uma ilha para os personagens, eles mesmos se indagam qual seria a real extensão da cidade submersa. Não temos um espaço fechado, R'lyeh não possui paredes delimitantes, ao contrário: é aberta, possuindo suas construções ciclópicas e monólitos, não sendo um espaço fechado. A espacialidade aberta, diferentemente da fechada, não possui uma delimitação rígida e fixa. Por exemplo, um castelo, uma casa abandonada, um laboratório ou uma fazenda, tais localizações são fechadas, possuem restrições de espaço. Já uma ilha (que não se sabe o tamanho real), no meio do Oceano Pacífico, não possui uma delimitação, por isso, é aberta. A espacialidade fechada, além de possuir restrições delimitantes de espaço, geralmente é muito mais introspectiva e menos ampla, o que automaticamente gera uma ambientação e atmosfera mais fechadas, densas, o que auxilia na geração de horror. Por essa característica da espacialidade fechada, ela é mais comumente utilizada pelos escritores de horror, já que, para se gerar um efeito de horror em espacialidades abertas, pela extensão do espaço na narrativa, é um processo mais complexo do que no espaço fechado. Nesse conto, Lovecraft utiliza dessa espacialidade ampla, e consegue criar uma atmosfera de horror muito intensa. Essa espacialidade aberta presente no conto é a base para toda a ambientação macabra que é construída. Em todos os relatos, a ambientação criada é permeada pelos elementos do gótico, que auxiliam na construção da atmosfera de horror, que é intensificada conforme a narrativa progride.

Ao empregar a espacialidade aberta nesse conto, o autor conecta cidades e países diferentes no globo com o objetivo de demonstrar a real extensão do Culto a Cthulhu, explanando que tal culto não é fadado a uma única cultura e povo. Essa característica traz o horror cósmico consigo, pois como seria possível diferentes culturas falarem, mesmo que de formas diferentes, sobre os mesmos seres? Possuírem, em seus rituais de adoração, a mesma escultura ancestral esculpida em um material que não é terreno? São essas indagações que o autor buscou trazer no conto. O horror do culto a Cthulhu vive, espalhado pelo mundo inteiro, nas mais diversas culturas, entre os mais diversos povos. Cthulhu é cultuado, assim como os Grandes Anciões, e seus seguidores buscam e aguardam o dia em que Cthulhu emergirá, outra vez, de seu túmulo em R'lyeh.

R'lyeh, a cidade ciclópica, é uma necrópole submersa no grande oceano desconhecido. Necrópole porque fica claro, no conto, que Cthulhu está morto, sonhando, submerso e preso em R'lyeh, assim como todos os outros Grandes Anciões, que também estão mortos em seus túmulos na cidade submersa. Além disso, a porta que os personagens abrem no momento da narração trata-se da porta do túmulo de Cthulhu, por onde ele pode finalmente ser liberto. A relação dos astros com Cthulhu e R'lyeh fica, de certa maneira, subentendida. R'lyeh, depois de muitos éons de existência, é engolida pelo oceano, submergindo nas águas escuras e misteriosas. Para ela emergir novamente, as estrelas precisariam se alinhar. Junto a isso, para o túmulo de Cthulhu se abrir e o alto sacerdote finalmente ser acordado de seu sono eterno, além das estrelas se alinharem, precisaria dos cultos feitos por seus súditos, que auxiliariam no despertar de Cthulhu. Fica claro no texto que os Grandes Anciões estão acordados, mesmo que mortos, graças a um feitiço realizado pelo alto sacerdote, que os manteve eternos, mesmo que sem vida. Porém esse feitiço os impedia de acordar e andarem pela terra, restando somente a sua linguagem telepática para manter o culto vivo. Seria através dos cultos de seus súditos fiéis que os Grandes Anciões ressuscitariam.

Sabe-se que os Grandes Anciões vieram do espaço, antes mesmo dos seres humanos andarem pela Terra. Sabemos também que eles trouxeram suas imagens e símbolos junto consigo, e que habitaram a Terra em seus tempos primevos. Porém, com o tempo, tais Anciões definharam e morreram, e só permaneceram conscientes através do feitiço de Cthulhu. Os seres extraterrenos que habitaram o planeta antes mesmo dos seres humanos é um tema que percorre toda a literatura de Lovecraft, e o estranho advindo do além é comumente retomado em suas narrativas. O extraterreno, aquilo que está para além

da Terra, é um desconhecido que assusta os seres humanos até os dias atuais. A incapacidade da mente humana de compreender, com certeza, tudo aquilo que habita o Universo, é um fato que incomoda demasiadamente a humanidade, desde os tempos antigos, até os dias de hoje. Mesmo nos tempos modernos em que vivemos, com o homem pisando na Lua, com satélites sendo enviados aos planetas próximos, e telescópios que conseguem ver outras galáxias, o ser humano ainda não é capaz de compreender tudo aquilo que o universo contém. O desconhecido do espaço ronda nossos sonhos, nossas culturas, os conteúdos que consumimos ainda hoje. É esse desconhecido que nos assusta, e que Lovecraft utiliza em suas narrativas. O cosmicismo de Lovecraft atua nesse ponto, em que o desconhecido passa a tornar-se um pouco mais conhecido, com os personagens ficando cientes de alguns dos segredos que o universo guarda, e a mente dos mesmos sendo incapaz de assimilar tais questões.

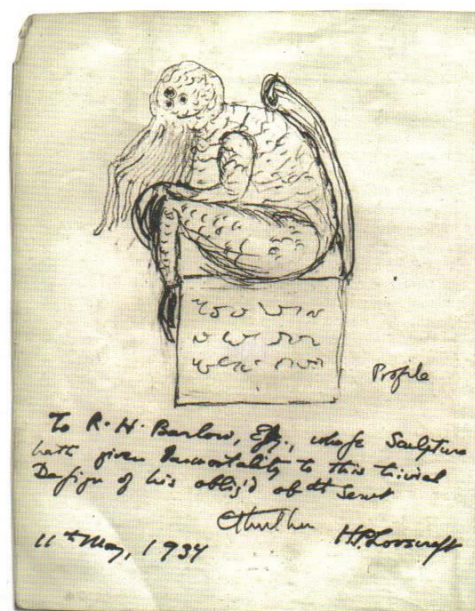
R'lyeh foi construída por esses Grandes Anciões, assim como diferentes outras construções, ainda podendo-se ver as ruínas delas pelo planeta, de acordo com o texto. Suas construções ciclópicas, feitas de materiais extraterrenos, de uma geometria não euclidiana, reforçam a ideia do estranho, do desconhecido, advindo do além. Os seres humanos não seriam capazes de construir R'lyeh, pois tal construção é incompreensível para a humanidade. Ela foi criada pelos seres advindos de outras dimensões do universo, de um local em que a humanidade nunca pôde acessar e conhecer, permanecendo submersa no grande oceano por incontáveis éons, até os acontecimentos do conto, submergindo novamente, junto a Cthulhu.

Também está presente nessa obra a extrema adjetivação que Lovecraft utiliza como recurso para intensificar a atmosfera horrífica. Essa adjetivação, como citamos anteriormente, auxilia na construção do horror, ao produzir as sensações que o conto pode trazer para o leitor, como uma sensação de vertigem e loucura, como no trecho que trouxemos acima, em que a adjetivação constante e frenética colabora para gerar essa sensação. Tal recurso usado pelo autor transforma, muitas vezes, a descrição do conto em algo confuso, embaralhado e, em uma narrativa como essa, esse fator agrega para a construção da atmosfera do conto. O leitor pode sentir a confusão, a vertigem, a loucura da situação, intensificando os efeitos que o autor quer alcançar.

Lovecraft também utiliza essa adjetivação intensa para descrever o monstro, no caso, Cthulhu. Geralmente, os seres que aparecem nos contos de Lovecraft possuem uma descrição amorfa, nublada, e o autor nos apresenta o monstruoso sem mostrar, *de fato*, o

monstro. Essa é uma característica muito comum de seus contos, mas, ao descrever Cthulhu, temos uma imagem do que seria o alto sacerdote dos Grandes Anciões. Cthulhu possuía características que lembravam o narrador de vários seres, como um polvo, um dragão e seres humanos, com “uma cabeça polpuda, com tentáculos, colmava um corpo grotesco e escamoso com asas rudimentares” (LOVECRAFT, 2014, p. 66)¹⁵⁶, “prodigiosas garras nas patas dianteiras e traseiras e longas asas estreitas nas costas [...] tinha um aspecto inchado” (ibidem, p. 72)¹⁵⁷. A imagem que temos de Cthulhu é essa: um ser imenso, grotesco, parecendo um misto de vários seres. Mesmo que a descrição seja um tanto superficial, pois as descrições são curtas, ainda podemos imaginar a forma do alto sacerdote. Em uma carta de Lovecraft para Robert Barlow, temos um desenho de Cthulhu feito pelo próprio autor, em que podemos ver, com clareza, a imagem do ser monstruoso.

Figura 1: Desenho de Cthulhu feito por H. P. Lovecraft, em 1934.



Fonte: Brown University Library (2021)¹⁵⁸

¹⁵⁶ “A pulpy, tentacled head surmounted a grotesque and scaly body with rudimentary wings” (LOVECRAFT, 2008, p. 357)

¹⁵⁷ “prodigious claws on hind and fore feet, and long, narrow wings behind [...] was of a somewhat bloated corpulence” (LOVECRAFT, 2008, p. 362)

¹⁵⁸ Disponível em: <<https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:425548/>>. Acesso em 15 de março de 2021.

O desenho nos ajuda a compreender como Lovecraft enxergava Cthulhu. Com uma descrição curta, um tanto confusa com a mistura de formas, ainda conseguimos conceber a visão do alto sacerdote, e através das descrições realizadas na narrativa, podemos compreender a confusão, o horror, a loucura e o medo que a visão desse ser traria para a mente humana. A criação dos seres presentes nas narrativas de Lovecraft deve-se, em parte, aos sonhos bizarros e medonhos que o autor tinha desde sua infância, que o inspirava a criar os seres monstruosos que apareciam em suas obras. Os *Night Gaunts*, por exemplo, que aparecem no poema “Night Gaunts” (1929) e no conto “A busca onírica por Kadath” (“The Dream-Quest of Unknown Kadath”, 1943), são seres humanoides alados, escuros, com cauda em forma de chicote e chifres curvos, e sempre estavam presentes nos seus pesadelos quando era criança. Lovecraft inspirou-se nesses pesadelos recorrentes para construir os seres monstruosos em suas obras.

Nesse conto temos uma característica que geralmente aparece nos contos do autor: o grande oceano e o desconhecido que o ronda. Em diferentes obras de Lovecraft, encontramos o oceano muito presente, e ele sempre está acompanhado do medo do desconhecido que o habita. O oceano é, até os dias atuais, muito pouco explorado, devido suas grandes profundidades e sua grande extensão. O medo da água densa e escura é muito comum desde o começo da humanidade, pois não bastasse o desconhecido do que haveria além das águas salgadas, ainda haviam os animais perigosos que as habitavam. O instinto de sobrevivência inerente aos seres humanos nos afasta de tudo que pareça perigoso, como falamos no primeiro capítulo, o medo da morte é o que controla, basicamente, todos os outros medos. O desconhecido que o oceano abriga é relacionado, pelo autor, à sabedoria e conhecimentos ocultos, segredos ancestrais. Em um trecho de “Navio Branco” (“The White Ship”, 1919), podemos ver essa ideia: “ainda mais deslumbrante do que a sabedoria dos anciões e a sabedoria dos livros é a sabedoria oculta do oceano. Azul, verde, cinza, branco ou preto; calmo, encapelado ou montanhoso; o oceano não se cala.” (LOVECRAFT, 2014, p. 23). Para Lovecraft, o oceano seria o lar de muitos segredos desconhecidos pela humanidade, assim como seria o lar de entidades monstruosas que aguardam o dia em que poderão comandar, livres, a Terra. Cthulhu é um desses seres que aguarda, submerso, até o dia em que poderá, livre, buscar o prazer que anseia. No final do conto, sabemos que Cthulhu, depois de emergir, acaba afundando e desaparecendo no mar, porém o narrador deixa claro que “O que emergiu pode afundar,

e o que afundou pode emergir” (LOVECRAFT, 2014, p. 93)¹⁵⁹. Cthulhu não está morto, submerso no oceano. Ele simplesmente aguarda, até que possa, novamente, emergir das águas salgadas e conquistar seus objetivos.

Lovecraft inspira-se, em seus contos, nos segredos do universo e do mar, para criar suas narrativas aterrorizantes, com seres que advêm do universo, habitando os locais mais profundos e sombrios da Terra, guardando segredos que a humanidade não é capaz de compreender. Utilizando-se de um *locus horribilis* que é sempre muito bem estruturado nas narrativas, o autor consegue atingir seus objetivos, criando uma atmosfera de horror, que influencia não apenas os personagens dos contos, mas pode atingir o leitor que possui contato com suas obras. Lovecraft não foi famoso em seu tempo, mas seu legado está entre nós até os dias atuais. “O chamado de Cthulhu” é considerado a obra prima do autor, e influenciou diretamente centenas de filmes, jogos, assim como músicas, bandas, artes, roupas e brinquedos, ainda presentes nos dias de hoje. Cthulhu, anos após sua criação, ainda vive. Sua presença está entre nós, no mundo moderno em que vivemos, influenciando diretamente diferentes áreas de nossa existência. Os ecos de Cthulhu ricocheteiam, sem nunca se calarem. “*Cthulhu ftagh*” (LOVECRAFT, 2014, p. 81).

¹⁵⁹ “What has risen may sink, and what has sunk may rise” (LOVECRAFT, 2008, p. 379)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

H. P. Lovecraft foi um escritor que, em sua época, embora se relacionasse por meio de milhares de cartas com diferentes estudiosos, escritores e pensadores, nunca conseguiu ganhar a atenção do público com seus textos. O autor foi um escritor assíduo, depositando, principalmente nas cartas que trocava, as suas ideias e pensamentos. Embora tenha falecido cedo e sem o reconhecimento que desejava, seu legado continua ecoando no mundo moderno em que vivemos. Oitenta e quatro anos após sua morte, suas criações ainda habitam o imaginário cultural, ainda existem ecos de sua escrita nas literaturas, além da imagem de seus monstros serem atualizadas constantemente, por artistas, cinegrafistas e fãs.

Ao idealizarmos esse trabalho, nos propusemos a estudar como aconteceria a construção do *locus horribilis* nas narrativas do autor. Para isso, separamos três contos, “Herbert West — Reanimator”, “A Cor que veio do Espaço” e “O chamado de Cthulhu”, pois acreditávamos que tais obras, embora de certa forma diferentes entre si, exemplificavam, de maneiras diversas, a temática desse trabalho. Durante nossa análise, passamos por diferentes campos teóricos, o que auxiliou, de uma forma ampla, a compreender quais são os elementos do *locus horribilis* e como ele opera na narrativa. Começamos nosso estudo acessando as teorias do gótico, passando pelo medo, terror e horror, seguindo para as teorias do espaço narrativo, estudando a espacialidade, a ambientação e a atmosfera, seguidas da ficção científica e do *weird tale*. Todos esses campos teóricos foram a base para as análises feitas nesse trabalho.

Na análise do primeiro conto, tivemos uma ambientação fechada e delimitante, e exploramos não apenas o *locus horribilis* no conto, mas também as construções dos personagens, e a mudança nos mesmos no decorrer da narrativa. Herbert West, um cientista louco, alucinado em conquistar o que acreditava, ultrapassa as fronteiras entre os princípios humanos e a loucura obsessiva, tomando decisões e tendo atitudes que o afastam da humanidade, sendo levado por sua curiosidade alucinada. Nesse conto, o espaço narrativo foi construído em diferentes locais, porém sempre delimitantes e fechados, como uma cidade, um laboratório, uma casa em frente a um cemitério, e os acontecimentos da narrativa estavam fadados a essas espacialidades. Pudemos acessar não apenas os elementos do *locus horribilis*, mas também compreender uma

monstruosidade que difere do que vemos nos dois outros contos. Nele, vemos a monstruosidade na mente humana, que cria novas monstruosidades a partir da ciência, e é fadado a um destino cruel, sendo vingado por aqueles que criou.

Já na análise de “A Cor que veio do Espaço”, tivemos contato também com o espaço delimitado e fechado, porém isolado. O espaço de isolamento foi o que auxiliou na formação da loucura na mente dos personagens, já que estavam sozinhos entre si, sem mais contato com outros seres humanos. Pudemos estudar o *locus horribilis* dentro desse espaço, que se diferenciou dos espaços dos outros dois contos analisados aqui. Nesse conto, tivemos contato com uma cor extraterrena inexplicável, advinda de um meteoro. O solo, a plantação, os animais e as pessoas do local foram envenenados com algo presente ali, e coisas estranhas aconteceram o tempo todo na narrativa. Diferentemente do primeiro conto, aqui temos outro tipo de monstruosidade, advinda de locais extraterrenos, que infectou a mente dos personagens. Estamos lidando com o estranho, o desconhecido advindo do além, e essa temática é muito recorrente nos contos de Lovecraft.

Na última análise desse trabalho, do conto “O chamado de Cthulhu”, tivemos contato com a considerada obra prima do autor. O espaço que temos nessa narrativa, diferente das outras anteriores, é aberto, amplo, e tal espaço não é muito recorrente em narrativas de horror, o que diferencia a obra das outras duas que analisamos. A espacialidade aberta, nesse conto, ajuda demasiadamente na construção do *locus horribilis* e na geração de credibilidade, tanto para os personagens, como para os próprios leitores. Temos contato com as histórias dos Grandes Anciões e do alto sacerdote Cthulhu, possuidor de uma forma horrenda, que busca horror e prazer na Terra. A monstruosidade extraterrena está presente mais uma vez, e a curiosidade dos personagens, que traz ruína, loucura e morte, também. Na maioria dos contos do autor, a curiosidade é uma característica crucial, que faz com que os personagens acessem conhecimentos ocultos e proibidos para a humanidade, fazendo com que suas mentes se degenerem, entregues para a loucura e/ou para a morte. Ainda nesse conto, há o contato com o monstruoso, e o horror que ele causa é sentido pelos personagens, e pode também atingir os leitores. Embora o narrador da história não tenha tido contato direto com o ser de outra dimensão e os rituais e cultos para ele, apenas a leitura dos documentos, relatórios e manuscritos causa um horror abismal, que atinge o narrador diretamente. O *locus horribilis* presente no conto é intenso, construído de forma que os eventos narrados sejam muito detalhados, fazendo com que o leitor possa se sentir dentro da narrativa, observando tudo aquilo de perto. A

ambientação é muito bem construída, detalhadamente, e a atmosfera de horror inunda o conto em momentos diferentes em cada uma de suas três partes.

Embora os três contos analisados aqui sejam diferentes entre si, tais diferenças nos ajudou a compreender o *locus horribilis* de uma forma mais completa. Percebemos que, independentemente do tipo de espacialidade, seja ela aberta ou fechada, delimitada ou ampla, o *locus horribilis* consegue operar em todas, sendo um elemento primordial na geração do horror nas narrativas do autor.

Em nosso estudo, conseguimos compreender a importância do *locus horribilis* para uma narrativa de horror, já que é através dele que o horror consegue manifestar-se. Exemplificamos que, sem o *locus horribilis* nos contos, a geração de horror cessa ou, no mínimo, diminui de forma extrema, pois é através dos elementos da espacialidade, ambientação e atmosfera, unidos aos elementos do gótico, com as características e temáticas do medo e do horror, que o horrífico se manifesta. É na descrição e criação do *locus horribilis* que se abre espaço e cria-se um sentimento de horror. Esse horror, com um *locus horribilis* bem construído, pode atingir até mesmo os leitores da obra de ficção. O próprio Lovecraft, em seu ensaio *O horror sobrenatural em Literatura* (2015), afirmava que para um verdadeiro conto de horror, “precisa estar presente certa atmosfera sufocante e um terror inexplicável de coisas desconhecidas e exteriores” (p. 1102)¹⁶⁰. Para ele, a atmosfera de horror era um elemento primordial para uma obra de horror, e com isso concordamos, trazendo a atmosfera como um dos elementos para a criação do *locus horribilis*.

Lovecraft usa em seus contos diferentes temáticas e assuntos, que sempre beiram o cosmicismo, a curiosidade de personagens estudados, o despertar do estranho, do monstruoso, daquilo que vem de outras dimensões do Universo, do desconhecido que beira a humanidade, e o medo e o horror que tais questões trazem consigo. O autor criou um panteão de monstros e seres abismais que, como o autor mesmo diz, são indescritíveis, inenarráveis, incompreensíveis. Além de suas temáticas recorrentes, o autor também utilizava de uma técnica de escrita com uma extrema adjetivação, o que auxilia, ao nosso ver, na construção da atmosfera de horror, de loucura e alucinação frenética que o autor busca passar em seus contos.

Lovecraft se foi, mas seu legado ainda vive, ecoando em nossa sociedade. Assim como Cthulhu e os Grandes Anciões, os seres inenarráveis que ele cria em seus textos, o

¹⁶⁰ “A certain atmosphere of breathless and unexplainable dread of outer, unknown forces must be present” (LOVECRAFT, 2008, p. 1043)

livro oculto e secreto, guardião de segredos horríficos, o *Necronomicon*, assim como todas as espacialidades que Lovecraft criou, como Arkham, a Universidade Miskatonic, R'lyeh, a Terra dos Sonhos, tudo isso ainda ecoa no mundo moderno. Sendo utilizados em diferentes textos literários, em quadrinhos, em filmes e séries, até mesmo em desenhos animados, em jogos eletrônicos ou jogos de mesa, na cultura *geek* e *nerd*, em roupas, acessórios, brinquedos, colecionáveis e até mesmo em livros infantis. O legado de Lovecraft ainda perdura, forte, se espalhando pelo mundo. Cthulhu ainda vive, assim como os Grandes Anciões. E o horror criado pelas obras do autor, sendo levado através de suas criações, também.

REFERÊNCIAS

ALEGRETTE, Alessandro Yuri. **Frankenstein** – uma releitura do mito de criação. 2010. 126 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2010.

BACHELARD, Gaston. **A poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. Formas de tempo e de cronotopo no romance. In: _____. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. 5ª ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2002.

BARTHES, Roland; GREIMAS, Algirdas Julius; BREMOND, Claude; ECO, Umberto; GRITTI, Jules; MORIN, Violet; METZ, Christian; TODOROV, Tzvetan; GENETTE, Gérard. **Análise estrutural da Narrativa**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1972.

BAUMAN, Zygmunt. **Medo Líquido**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2008.

BORGES FILHO, O. **Espaço & Literatura**: Introdução à topoanálise. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BOTTING, Fred. **Gothic**. New York: Routledge, 1996.

_____. **Gothic**. 2. Ed. London; New York: Routledge, 2014.

BUENO, Maria Lucia e CASTRO, Ana Lucia de (orgs.). **Corpo, território da cultura**. São Paulo: Annblume, 2005.

CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou os paradoxos do coração**. Campinas: Papyrus, 1999.

COLAVITO, Jason. **Knowing Fear**: Science, Knowledge and the Development of the Horror Genre. Jefferson, NC: McFarland, 2008.

DELUMEAU, Jean. Medos de ontem e de hoje. In: NOVAES, Adauto. **Ensaio sobre o Medo**. São Paulo: Editora Senac, 2007.

DIMAS, Antonio. **Espaço e Romance**. São Paulo: Editora Ática, 1994.

DUTRA, Daniel Iturvides. **O horror sobrenatural de H. P. Lovecraft**: teoria e praxe estética do horror cósmico. 2015. 263 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FRANÇA, Júlio. **As sombras do real**: a visão de mundo gótica e as poéticas realistas. 2014. Disponível em: <<https://sobreomedo.files.wordpress.com/2015/05/01062015.pdf>> Acesso em: 03 de agosto de 2020.

_____. Fontes e sentidos do medo como prazer estético. In: FRANÇA, Julio (org.). **O medo como prazer estético: o insólito, o horror e o sublime nas narrativas ficcionais**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011, p. 58-67.

_____. Fundamentos estéticos da Literatura de Horror: a influência de Edmund Burke em H. P. Lovecraft. In: **Caderno Seminal Digital**, v. 14, n. 14, 2010, p. 73-89. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/cadernoseminal/article/view/10358>>. Acesso em: 21 de agosto de 2020.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**; edição standard brasileira. V. XVII. Tradução de Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1996. pp. 233-269.

FOUCAULT, Michel de. A sociedade punitiva; O poder psiquiátrico e Os anormais. In: _____. **Resumo dos cursos do Collège de France**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

_____. Outros espaços. In: _____. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p.411-422.

FURTADO, Filipe. **O Fantástico: procedimentos de construção narrativa em H. P. Lovecraft**. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 2017.

HARMAN, Graham. **Weird Realism: Lovecraft and Philosophy**. Winchester: Zero Books, 2012.

HELERBROCK, Rafael. Espectro eletromagnético. **Brasil Escola**. Disponível em: <<https://brasilecola.uol.com.br/fisica/espectro-eletromagnetico.htm>>. Acesso em: 26 de outubro de 2020.

JOSHI, Sunand Tryambak. **A vida de H. P. Lovecraft**. São Paulo: Editora Hedra, 2014.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

LOVECRAFT, Howard Phillips. A árvore. In: **OVERMUNDO**. Rio de Janeiro, 19 de fevereiro de 2007. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/banco/a-arvore-de-lovecraft-trad-de-ka-ak-kim>>. Acesso em: 22 de agosto de 2020.

_____. **Grandes Contos**. São Paulo: Martin Claret, 2015.

_____. **H. P. Lovecraft: medo clássico**. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017.

_____. **H. P. Lovecraft: The Fiction – Complete and Unabridged**. New York: Barnes & Noble, 2008.

_____. **Os melhores contos de H. P. Lovecraft**. São Paulo: Editora Hedra, 2014.

MIRA Y LÓPEZ, Emilio. **Quatro Gigantes da Alma**. 10ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editôra, 1972.

NOVAES, Aduino. Políticas do Medo. In: _____. **Ensaio sobre o Medo**. São Paulo: Editora Senac, 2007.

ROSSI, Aparecido Donizete. Manifestações e configurações do gótico nas literaturas inglesa e norte-americana: um panorama. **ÍCONE** - Revista de Letras, São Luís de Montes Belos, v. 2, p. 55-76, jul. 2008.

_____. O horror da textualidade. **Poiesis**: Revista de Filosofia, v. 15, n. 2, pp. 71-82, 2017.

ROSSI, Aparecido Donizete; SÁ, Luiz Fernando Ferreira (Orgs.). **O Gótico e suas interseções teórico-críticas**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014.

SILVA, Alexander Meireles da. E a palavra é... weird fiction. **Fantasticursos**. 06 de maio de 2018. Disponível em: <<http://fantasticursos.com/o-que-e-weird-fiction/>>. Acesso em: 22 de outubro de 2020.

_____. “Ficção *weird*”. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Editores). **Dicionário Digital do Insólito Ficcional (e-DDIF)**. Rio de Janeiro: Dialogarts. <<http://www.insolitoficcional.uerj.br/site/f/ficcao-weird/>>. Acesso em: 26 de fevereiro de 2021.

SILVA, Anderson Pires da. Sob o signo de Plutão: digressão sobre os limites do horror e do terror. In: FRANÇA, Julio (org.). **O medo como prazer estético: o insólito, o horror e o sublime nas narrativas ficcionais**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011, p. 12-19.

TUAN, Yi-Fu. **Paisagens do medo**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

VASCONCELOS, Sandra Gardini. Romance gótico: persistência do romanesco. In: _____. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. São Paulo: Boitempo, 2002.

WOLFF, Francis. Devemos temer a morte? In: NOVAES, Aduino. **Ensaio sobre o Medo**. São Paulo: Editora Senac, 2007.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ALMEIDA, Marcela Rodrigues Vicente Holtz de. **As manifestações do gótico em Lovecraft**: do Castelo de Otranto ao Solar de Ward. 2008, 107 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2008.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BELLAS, João Pedro; FRANÇA, Júlio. Os desdobramentos estéticos do medo cósmico: o riso bakhtiniano, o horror lovecraftiano. In: **Abusões**, n. 04, v. 04, ano 03, 2017, p. 237-265.

BEZARIAS, Caio Alexandre. **Funções do mito na obra de Howard Phillips Lovecraft**. 2006. 129 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, 2006.

BRANTLINGER, Patrick. The gothic origins of science fiction. In: **NOVEL: A Forum on Fiction**, v. 14, n. 1, 1980, p. 30-43.

CAMARANI, Ana Luisa Silva. **A literatura fantástica**: caminhos teóricos. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

_____. A literatura frenética no romantismo: a França e o Brasil sob o signo de Satã. In: **Itinerários**, n. 44, p. 179-193, jan./jun. 2017.

CAMARGO, Luciana Moura Colucci de. A filosofia do mobiliário: uma poética do espaço gótico. In: **IX Congresso Internacional da ABRALIC**: Tessituras, Interações, Convergências, São Paulo: USP, 2008.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Curitiba: Editora UFPR, 2006.

COHEN, Jeffrey Jerome. **Pedagogia dos monstros**: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

DUTRA, Daniel Iturvides. A influência de Edgar Allan Poe na escrita de H.P. Lovecraft: o narrador lovecraftiano e o narrador de Poe. In: **Todas as Musas**, ano 09, n. 01, p. 127-134, jul./dez. 2017.

_____. O papel do leitor no horror lovecraftiano: extrapolação e subversão em “The Innsmouth heritage” (1992) de Brian Stableford. In: **Abusões**, n. 04, v. 04, ano 03, 2017, p. 324-355.

FRANÇA, Júlio (org.). **Poéticas do mal**: A literatura do medo no Brasil (1840-1920). Rio de Janeiro: Bonecker, 2019.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O lugar teórico do espaço ficcional nos Estudos Literários. In: Revista da Anpoll, revista 28, p. 213-236, 2010.

GIL, José. **Monstros**. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2006.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, ambiência, *stimmung*** – sobre um potencial oculto da literatura. Rio de Janeiro: Editora PUC, 2014.

JEHA, Julio. **Monstros e monstruosidades na literatura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

KAPPLER, Claude. **Monstros, demônios e encantamentos do fim da Idade Média**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MIGUEL, Alcebíades Diniz. **A morfologia do horror** – construção e percepção na obra lovecraftiana. 2006. 193 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Unicamp, Campinas, 2006.

MULVEY-ROBERTS, Marie. **The handbook to gothic literature**. Londres: Macmillan Press, 1998.

PARÉ, Ambroise. **Monstruos y prodígios**. Spain: Ediciones Siruela, 2000.

PEREIRA, Rita de Cássia Mendes; LIMA, Mariane Paranhos de. Considerações sobre o gótico e seus reflexos na sociedade: uma leitura de Drácula, de Bram Stoker. In: Revista de Letras, Curitiba, v. 20, n. 31, p. 49-70, jul./dez. 2018.

ROBERTS, Adam. **Science fiction**. Nova Iorque: Routledge, 2006.

_____. **The history of science fiction**. Londres: Palgrave, 2016.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**, fundamentos teórico e metodológico da geografia. São Paulo: Hucitec, 1988.

SCOTUZZI, Nathalia Sorgon. **Relances vertiginosos do desconhecido: a desolação da ciência em H. P. Lovecraft**, 2017. 184 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2017.

SILVA, Rhuan Felipe Scomaço da. **O horror cósmico de Lovecraft e o efeito no leitor**. 2017. 238 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal do Paraná, Ponta Grossa, 2017.

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

VICENTE, Fernanda Monteiro. O tema da loucura na literatura, na pintura e no cinema: três diferentes perspectivas. In: **Carnets**, Première Série, n. 4, 2012.