

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

RUBENS CHIOCA ANATER

**VISLUMBRES DO ABISMO: O DESENVOLVIMENTO DO HORROR
NOS ESPAÇOS LITERÁRIOS EM H. P. LOVECRAFT**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

PATO BRANCO

2021

RUBENS CHIOCA ANATER

**VISLUMBRES DO ABISMO: O DESENVOLVIMENTO DO HORROR NOS
ESPAÇOS LITERÁRIOS EM H. P. LOVECRAFT**

Glimpses of the abyss: the development of horror in H. P. Lovecraft's literary spaces

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR).

Orientador: Prof. Dr. Maurício Cesar Menon.

Linha de Pesquisa: Literatura, Sociedade e Interartes.

PATO BRANCO

2021



Esta licença permite que outros distribuam, remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho, mesmo para fins comerciais, desde que lhe atribuam o devido crédito pela criação original. É a licença mais flexível de todas as licenças disponíveis. É recomendada para maximizar a disseminação e uso dos materiais licenciados.



**Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Câmpus Pato Branco**



RUBENS CHIOCA ANATER

VISLUMBRES DO ABISMO: O DESENVOLVIMENTO DO HORROR NOS ESPAÇOS LITERÁRIOS EM H. P. LOVECRAFT.

Trabalho de pesquisa de mestrado apresentado como requisito para obtenção do título de Mestre Em Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Área de concentração: Linguagem, Cultura E Sociedade.

Data de aprovação: 04 de Março de 2021

Prof Mauricio Cesar Menon, - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof Julio Cesar Franca Pereira, Doutorado - Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj)

Prof.a Mirian Ruffini, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Documento gerado pelo Sistema Acadêmico da UTFPR a partir dos dados da Ata de Defesa em 04/03/2021.

Aos meus pais, que me ensinaram a paixão
pela leitura, e à Daiane, pelo apoio
perseverante e essencial neste desafio.

AGRADECIMENTOS

Ao fim desta jornada, devo muitos agradecimentos. Primeiro ao professor Maurício Cesar Menon, meu orientador, cujo imenso conhecimento literário, junto de sua sabedoria e de sua disponibilidade em me acompanhar, com rigor e muito incentivo, foi essencial para o sucesso deste trabalho.

Depois, agradeço aos membros da banca: à professora Mirian Ruffini, com sua leitura meticulosa e cuidadosa; e ao professor Júlio França, com sua admirável erudição a respeito de Lovecraft e da literatura de horror como um todo. A experiência e o conhecimento de ambos, oferecidos em forma de considerações cuidadosas durante a qualificação, transformaram profundamente o resultado deste trabalho.

Também devo agradecer aos demais professores do mestrado, pelas aulas instigantes, fascinantes e inspiradoras que ministraram no programa. Eles foram responsáveis por parte considerável do aprendizado que obtive nos últimos anos.

É importante lembrar também dos colegas do PPGL, que participaram dessa caminhada comigo, trocando impressões, dicas, leituras, ou simplesmente oferecendo seu apoio e sua amizade nos últimos dois anos. Aqui devo um agradecimento especial ao companheirismo dos colegas Denilson Amancio e João Faccio, amizades criadas no mestrado, mas que levarei para a vida.

Registro ainda meu carinho e meu agradecimento à minha família, principalmente aos meus pais, Volmir Kennedy Anater e Lorena Luzia Chioca Anater, que foram os primeiros a instigar em mim o imenso prazer da leitura e o amor ao próximo. E também agradeço meus irmãos, Rodrigo e Marina, que muito influenciaram, e ainda influenciam, a pessoa que me tornei.

Um agradecimento especial deve ir para minha companheira de vida, Daiane Gobetti. Seu apoio nesses dois anos, inclusive nos momentos mais difíceis do mestrado, foi fundamental para que eu chegasse até aqui. Daia, a vida ao teu lado é muito mais feliz.

E, por fim, devo um sério agradecimento à própria Universidade Tecnológica Federal do Paraná, cujas estruturas e servidores possibilitaram este estudo. A UTFPR é um centro de conhecimento, de trocas culturais e intelectuais, e de muito crescimento pessoal e social. É uma prova da beleza do ensino e uma evidência de que a universidade pública deve ser defendida a todo custo.

“By paying particular attention to the spatial imagination, its motivations, and its results, we may come to see the world, and ourselves, in interesting, new ways”

Robert Tally Jr.
Topophrenia: place, narrative, and the spatial imagination
2019

RESUMO

ANATER, Rubens Chioca. **Vislumbres do abismo: o desenvolvimento do horror nos espaços literários em H. P. Lovecraft.** 2021. -- f. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2021.

Este trabalho tem como objetivo demonstrar como os lugares expostos na narrativa são centrais para a construção do horror cósmico na obra de H. P. Lovecraft. Para tanto, discutem-se conceitos que envolvem a espacialidade dentro da literatura, principalmente a topoanálise de Borges Filho (2007), além de outros autores e conceitos essenciais para a discussão dos lugares literários, como a topofrenia de Tally Jr. (2019). Elencam-se também elaborações a respeito da formação, das opiniões e das filosofias de Lovecraft, que possuem grande influência sobre a composição de sua obra, valendo-se, para tanto, de autores como Joshi (2017) e Scotuzzi (2019). Apresenta-se, com isso, uma visão geral da literatura lovecraftiana, a partir da qual pode-se partir para o objetivo de analisar a composição da espacialidade em oito contos de Lovecraft, que apresentam a estética madura do autor, que é a mais reconhecida nos Mitos de Cthulhu. Os contos selecionados são “The call of Cthulhu” (1928), “The Dunwich horror” (1929), “The whisperer in darkness” (1931), “At the mountains of madness” (1936), “The shadow over Innsmouth” (1936), “The shadow out of time” (1936), “The haunter of the dark” (1936) e “The horror at Red Hook” (1927). Pontuam-se como elementos centrais dessa espacialidade a desolação e o isolamento, a presença de abismos – tanto espaciais quanto temporais –, as descrições científicas e extremamente adjetivadas, a aversão à decadência, contraposta por uma apreciação do que é tradicional e antigo, e a presença de lugares de fronteira, onde uma tradição acastelada busca se proteger de investidas externas. Com tal análise, pode-se ver como esses elementos conjuram os medos no leitor e fazem parte da composição do horror cósmico lovecraftiano, principalmente quando o autor explora abismos espaciais e seus impactos na mente humana. Além disso, a abordagem espacial permite também uma compreensão mais afinada das origens do medo e da relação social nas narrativas de Lovecraft, e ainda uma visão do legado lovecraftiano em novos autores que produzem paródias, pastiches e homenagens a seus textos.

Palavras-chave: Lovecraft; espaço; cthulhu; topoanálise; topofrenia

ABSTRACT

ANATER, Rubens Chioca. **Glimpses of the abyss: the development of horror in H. P. Lovecraft's literary spaces.** 2021. -- 1. Master Thesis. Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2021.

This work intends to demonstrate how the places shown in the narratives are important for the construction of the cosmic horror in the literature of H. P. Lovecraft. For this purpose, we discuss concepts about the spatialities within literature: mainly Borges Filho's (2007) topoanalysis, among other essential authors and concepts for the discussion of the literary places, like Tally Jr's topophobia (2019). The work also talks about Lovecraft's formation, opinions and philosophies, all of which had great influence on his literature's development. For that, we've quoted authors like Joshi (2017) and Scotuzzi (2019). Through that, this work presents a general view of lovecraftian literature. From that view, we could go into the goal of analysing the composition of spatiality in eight Lovecraft's stories that present his mature aesthetics, which is more known in his Cthulhu Mythos. The selected tales are "The call of Cthulhu" (1928), "The Dunwich horror" (1929), "The whisperer in darkness" (1931), "At the mountains of madness" (1936), "The shadow over Innsmouth" (1936), "The shadow out of time" (1936), "The haunter of the dark" (1936)" and "The horror at Red Hook" (1927). We point, as main elements of his spatiality, the desolation and isolation, the presence of the abyss – on time and space – and of the terrifying nature's sublime, the scientific and full of adjectives descriptions, the aversion of decadence, counterpointed by an appreciation of old and traditional things, and the presence of thresholds, where a resistant tradition seeks to protect itself from assaults from beyond. With that analysis, we can see how these elements conjure the reader's fears and take part in the composition of the lovecraftian cosmic horror, specially when the author explores spatial abysses and their effects on the human mind. Beyond that, the spatial approach also allows a better understanding of the origins of the fear and the social relations in lovecraftian narratives. Also, it shows a glimpse of Lovecraft's legacy in new writers, who create parodies, pastiches and tributes to his works.

Keywords: Lovecraft; space; cthulhu; topoanalysis; topophobia

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. A LITERATURA DE LOVECRAFT: ELEMENTOS DO INOMINÁVEL	16
1.1 UM INSÓLITO FILHO DA NOVA INGLATERRA	18
1.2 OS ELEMENTOS CENTRAIS DOS MITOS DE CTHULHU	25
1.2.1 Os protagonistas lovecraftianos	30
1.2.2 A função da verossimilhança	34
1.2.3 A adjetivação e a linguagem em Lovecraft	39
1.2.4 As criaturas que povoam os mitos de Lovecraft	40
1.2.5 A ciência como catalisadora do horror cósmico	43
1.2.6 A filosofia em Lovecraft	46
1.3 “FOR H. P. LOVECRAFT, WITH ALL MY CONFLICTED FEELINGS”: O PRECONCEITO DE LOVECRAFT	47
2. DEFINIÇÕES E CONCEITOS DO ESPAÇO NA LITERATURA	52
2.1 PREÂMBULOS DO ESPAÇO LITERÁRIO	52
2.2 A VIRADA ESPACIAL	53
2.3 TOPOFRENIA, OU A INESCAPÁVEL CONSCIÊNCIA DO ESPAÇO	56
2.4 TOPOANÁLISE	58
2.4.1 As sete funções do espaço	58
2.4.2 Topografia literária, coordenadas e mais	60
2.4.3 Topopatia	61
3. VISLUMBRES DO ABISMO: PANORAMAS DA ESPACIALIDADE LOVECRAFTIANA	65
3.1 OS ESPAÇOS PREDOMINANTES NOS MITOS DE CTHULHU	65
3.2 DIVISÕES DO ESPAÇO LITERÁRIO NO FANTÁSTICO LOVECRAFTIANO	68
3.2.1 Geográficos ou imaginários: os espaços realistas em Lovecraft	68
3.2.2 A irrupção do horror: espaços alucinados	70
3.3 A LITERATURA DE LOVECRAFT SOB LENTES TOPOANALÍTICAS	74
3.3.1 Macroespaços lovecraftianos e o lento mergulho nos espaços do medo	74
3.3.2 As funções dos espaços lovecraftianos sob a perspectiva topoanalítica	89
3.4 ABISMOS INFINITOS E OUTRAS FONTES DE HORROR: OS ELEMENTOS DA ESPACIALIDADE LOVECRAFTIANA	91
3.4.1 Desolação e isolamento	91
3.4.2 Os abismos no espaço e no tempo	93
3.4.3 A limitação da percepção e as adjetivações impossíveis	97
3.4.4 A topofilia dos espaços parados no tempo e a topofobia da decadência	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
REFERÊNCIAS	108

INTRODUÇÃO

Os mais célebres contos de Howard Phillips Lovecraft – conhecido como o principal autor do que se convencionou chamar horror cósmico na literatura – são repletos de criaturas bizarras, ancestrais e assustadoras, compostos por descrições e abordagens científicas, habitados por protagonistas intelectuais e um tanto padronizados, perpassados por noções de tempo profundo e permeados por uma filosofia materialista que trata a humanidade como um inconveniente irrelevante. Todos esses elementos fazem parte da composição central dos contos lovecraftianos, principalmente em seus trabalhos mais tardios, nos quais o autor já abraçara uma estética mais particular e definida. Contudo, há ainda mais um componente literário, que atravessa os demais e os emoldura, servindo algumas vezes como força motriz do conto lovecraftiano e, em muitas narrativas, como a principal peça da composição de sua atmosfera. Esse elemento é a espacialidade.

Abordam-se, neste trabalho, os espaços em que a narrativa lovecraftiana acontece e a forma como eles são essenciais para a construção de uma atmosfera de horror, tal qual o próprio autor aponta como o principal objetivo de qualquer história do gênero. Afinal, mesmo antes do aparecimento das criaturas assombrosas e dos fenômenos metaempíricos, são os lugares que servem para transmitir ao leitor uma crescente sensação de medo.

Para a análise, portanto, buscou-se um aprofundamento na compreensão de como Lovecraft constrói e utiliza os espaços em sua obra, principalmente entre as narrativas consideradas como parte dos Mitos de Cthulhu: contos mais conhecidos e mais tardios, que fazem parte da maturidade da estética cosmicista lovecraftiana, identificada pela falta de relevância da humanidade frente ao cosmos e às entidades e realidades que ultrapassam sua parca compreensão. Tal escolha se dá pois esse horror cósmico mais amadurecido envolve uma construção de atmosfera bastante específica e, conseqüentemente, uma descrição espacial mais característica – além do fato de as narrativas se ambientarem, frequentemente, em uma Nova Inglaterra ficcional que é marcante para este trabalho.

De fato, os Mitos de Cthulhu envolvem quatro componentes centrais: uma grande bibliografia de livros ‘proibidos’ e tomos raros, repletos de conhecimentos perigosos, dos quais o maior exemplo é o Necronomicon; uma gama de entidades ou deuses alienígenas, que representam a insensibilidade, a incompreensibilidade e a inexorabilidade do cosmos; um senso de que o universo é caótico e indiferente, e que humanos são um acaso inexpressivo nessa

realidade; e uma rica e complexa topografia ficcional da Nova Inglaterra, firmemente baseada em lugares reais.

Então, para a análise, apontaram-se sete contos que lidam com tais temáticas predominantes de forma mais clara. “The call of Cthulhu”, “The Dunwich horror”, “The whisperer in darkness”, “At the mountains of madness”, “The shadow over Innsmouth”, “The shadow out of time” e “The haunter of the dark”. Há ainda outros contos que representam essas temáticas de maneira menos direta e serão mencionados no trabalho. No entanto, o maior foco será dado a esses sete, e também a “The horror at Red Hook”, que apesar de não fazer referência tão direta aos Mitos, possui representações peculiares de espaço que merecem uma análise mais detalhada. A escolha por um recorte tão amplo se justifica por este trabalho buscar apresentar uma consideração geral do uso da espacialidade na narrativa lovecraftiana, sem aprofundar-se em uma história em específico, e sim abordando a construção espacial de Lovecraft no decorrer de sua obra mais madura.

A motivação para analisar tal tema deu-se pela grande relevância que a literatura de Lovecraft vem ganhando nos últimos anos. Praticamente desprezado pela crítica durante sua vida, o autor ascendeu a posições respeitáveis postumamente, como discute Moore:

Lovecraft é intrigante não apenas pelo rico substrato de surpreendentes e às vezes prescientes ideias que são o alicerce de sua obra, mas pela pura improbabilidade de sua ascensão às fileiras do respeitado cânone literário estadunidense: filho de pais mentalmente doentes e produto de uma criação alienante e enclausurada, ele escreveu umas poucas dúzias de histórias curtas e algumas peças mais longas que foram publicadas apenas em revistas pulp sensacionalistas e estigmatizadas durante sua vida, se é que foram publicadas [...] Mais ainda, a aceitação de sua produção como literatura substancial tem sido inegavelmente embaraçada pela sua posição problemática a respeito de questões mais contemporâneas, com seu racismo, suposta misoginia, preconceito de classe, aversão ao homossexualismo e antisemitismo tendo de ser reconhecidos e endereçados antes que uma avaliação séria de sua obra pudesse ser começada. Tal é o hipnotizante poder da linguagem e imaginação de Lovecraft, tanto que, apesar desses obstáculos, ele é hoje reverenciado em um grau comparável com o de seu ídolo formador, Edgar Allan Poe. É uma trajetória póstuma do pulp para a academia que talvez seja única nas letras modernas¹ (MOORE, 2014, p.11, tradução nossa).

¹ “Lovecraft is intriguing for not only the rich substrate of astonishing and sometimes prescient ideas that is the bedrock of his work, but for the sheer unlikelihood of his ascent into the ranks of the respected U.S. literary canon: Progeny of mentally ill parents and product of an estranging cloistered upbringing, he wrote a scant few dozen short tales and some longer pieces that were published only in sensational and stigmatized pulp magazines during his lifetime, if indeed they were published at all[...] Furthermore, acceptance of his output as substantial literature has undeniably been hindered by his problematic stance on most contemporary issues, with his racism, alleged misogyny, class prejudice, dislike of homosexuality, and antisemitism needing to be both acknowledged and addressed before a serious appraisal of his work could be commenced. Such is the mesmerizing power of Lovecraft’s language and imagination that despite these obstacles he is today revered to a degree comparable with that of his formative idol Edgar Allan Poe, a posthumous trajectory from pulp to academia that is perhaps unique in modern letters”;

De fato, na literatura, os Mitos de Cthulhu vêm recebendo numerosas paródias, pastiches, releituras e homenagens de diferentes autores, desde *bestsellers* e cânones literários até autores marginais. Na cultura pop em geral, Lovecraft e suas criações estão em jogos (de tabuleiro ou virtuais), filmes, seriados, músicas e muito mais. Além disso, com sua popularidade crescente, a narrativa lovecraftiana inspirou e moldou muito do horror feito na contemporaneidade. Essa importância literária faz com que um estudo de sua obra e dos elementos que a compõem seja importante para compreender também a literatura de horror atual de forma mais completa, espreitando as interessantes origens de muitos dos mecanismos literários empregados para a construção do horror moderno.

Considerando a importância que Lovecraft vem tomando na cultura contemporânea, torna-se importante analisar também as mazelas de racismo, xenofobia e outros preconceitos que atravessam sua obra. Moore (2014), sugere que os estranhos vislumbres do além fornecidos pelo horror lovecraftiano podem permitir uma visão mais plena dos problemas sociais e dos medos modernos enfrentados pela sociedade. Mas, para isso, é preciso que os contos do autor sejam lidos e estudados de maneira mais profunda, levando-se em conta seus contextos, motivos e elementos de composição.

Nos últimos anos, o número de estudos a respeito do autor na academia tem aumentado, assim como seu reconhecimento. Com isso, em uma consideração do estado da arte a respeito da literatura lovecraftiana, percebe-se que há um amplo e crescente repositório de estudos sobre a obra. São centenas de trabalhos, incluindo livros, teses, dissertações, artigos científicos ou resenhas, que abordam as origens do seu horror cósmico, o uso da ciência nas narrativas, a presença de racismo e outros preconceitos, sua posição diante do gótico norte-americano, entre outros temas. Contudo, dentro do espectro observado para este trabalho, encontrou-se pouco material que se proponha a analisar a importância dos espaços na narrativa do autor. Dois dos principais autores a trabalharem sob essa perspectiva são Kneale (2006), que aborda as fronteiras na narrativa lovecraftiana, e Filipe Furtado (2017), que analisa os espaços como um dos procedimentos de construção narrativa em H. P. Lovecraft.

Portanto, este trabalho elegeu os espaços da narrativa como o escopo de uma análise mais exclusiva, focando no assunto e analisando como ele é central para a construção de atmosfera de horror em Lovecraft. Primeiro porque, como proposto por Tally Jr. (2019), uma análise espacial pode ampliar muito a forma como compreendemos uma obra literária, e também como vemos nossa própria relação com os lugares que nos cercam. Segundo pois, como

abordado por Kneale (2006), as fronteiras desenvolvidas e apresentadas na literatura de Lovecraft oferecem interessantes análises sobre a construção do horror na literatura.

De fato, enquanto os protagonistas lovecraftianos não são desenvolvidos minuciosamente, os lugares recebem uma exploração consideravelmente mais ampla. Uma análise que perceba essa projeção diferenciada entre personagens e lugares – aqueles preteridos em favor destes – tem lastro em depoimentos do próprio autor, que chegou a escrever, em carta para o escritor Clark Ashton Smith:

[...] uma coisa que influencia o meu [estilo] é minha extrema e vitalícia *sensibilidade geográfica*. Eu nunca fui muito interessado em pessoas, mas tenho um interesse e uma devoção verdadeiramente felinos aos lugares. A maioria dos meus sonhos e visões são sínteses, eterealizações e rearranjos fantásticos das impressões paisagísticas e arquiteturais que me afetam nas horas acordado; E durante essas horas acordado, não há prazer que eu possa comparar com a experiência de ver estranhas e velhas cidades e casas e paisagens cênicas. Essas coisas são, e sempre têm sido, o estímulo mais potente que minha imaginação pode encontrar; por isso, eles geralmente formam os pontos de partida para minhas excursões para os abismos cósmicos externos² (LOVECRAFT, 1971, p.111, tradução nossa, grifo do autor).

Essa devoção aos lugares aparece de forma constante na narrativa lovecraftiana, notando-se claramente o estímulo que eles representam nas histórias e como eles carregam-se de sentidos e elementos verificáveis, que concedem um campo abundante para os estudos sobre o autor. Kneale sugere: “As ficções de Lovecraft são importantes, não apenas porque têm uma enorme influência no horror moderno, mas porque elas podem nos ajudar a pensar no que está ‘além’³” (KNEALE, 2006, p.106, tradução nossa). O que move este trabalho é essa noção de que podemos entender, por meio da literatura lovecraftiana, algo sobre o que está além dos nossos limites de representação, além de compreender onde se desenha essa fronteira e quais são as raízes do medo intrínseco que ela gera em Lovecraft e em seus leitores. Nesse sentido, partimos das considerações que Kneale elabora para mostrar o potencial dos lugares lovecraftianos para o estudo de uma geografia literária:

Lovecraft é uma boa escolha para uma investigação como esta por três motivos. Primeiro, seu trabalho consistentemente discute o 'além' em formas que me parecem

² “[...] one thing that influences mine [style] is my extreme & lifelong *geographic sensitiveness*. I have never been tremendously interested in people, but I have a veritably feline interest in & devotion to places. The greater number of my dreams & visions are fantastic syntheses, etherealizations, & rearrangements of the landscape & architectural impressions which impinge on me during waking hours; & during those waking hours there is no pleasure which can compare with the experience of seeing strange old towns & houses & scenic vistas. These things are, & always have been, the most potent stimuli my imagination can possibly encounter; hence they usually form the points of departure for my excursions into the outside cosmic gulfs”;

³ “Lovecraft's fictions are important, not simply because they have had an enormous influence on the modern horror genre, but because they can also help us to think about what lies "beyond”;

interessantes para geógrafos. Segundo, os lugares e entidades que ele imaginou são mais estranhos do que outras convenções do horror estabelecidas há muito, como fantasmas e vampiros; então, enquanto sua obra parece expressar desagradavelmente medos familiares, é mais difícil explicar o poder de sua escrita, porque ele não traz tradições religiosas e místicas reconhecíveis. E, finalmente, aspectos da biografia de Lovecraft encorajam uma leitura particular de sua obra⁴ (KNEALE, 2006, p.108, tradução nossa).

A análise de elementos narrativos como os apontados por Kneale permite uma visão ampla e contextualizada da literatura lovecraftiana, como proposto por Moore. Também encoraja o estudo das espacialidades a que se propõe este trabalho. A partir de tais considerações, pretende-se então, como objetivo geral, compreender a maneira como Lovecraft utiliza os espaços da narrativa como parte da construção de uma atmosfera de horror em sua obra. De forma mais específica, o trabalho busca analisar a importância da espacialidade na narrativa lovecraftiana, em relação aos demais elementos que marcam o horror cósmico. Busca-se também aplicar os conceitos da toponímia para verificar de que forma o autor utiliza o espaço na sua composição literária, e ainda avaliar como a visão de mundo e as experiências de Lovecraft ajudaram a moldar os espaços alucinados de suas narrativas. Por fim, pretende-se obter uma visão mais completa da obra de Lovecraft, abordando a análise dos espaços como parte de um entendimento contextualizado de seus contos.

Para realizar tal análise, dividiu-se a dissertação em três capítulos temáticos. No primeiro discute-se a relevância do espaço na literatura lovecraftiana em contraste com os outros elementos gerais da obra do autor. O objetivo desse levantamento é conseguir realizar uma abordagem mais ampla da obra de Lovecraft, de modo a pavimentar a compreensão que o trabalho se propõe a fazer de suas espacialidades. Para tanto, a análise trata da formação e do crescimento do autor na Nova Inglaterra, dos elementos centrais da sua narrativa, seus protagonistas, a presença da ciência, a função de verossimilhança, os preconceitos do autor, entre outras questões importantes. Cita-se Joshi (2017), um dos principais biógrafos de Lovecraft, para avaliar como a vida do autor faz parte da constituição de sua arte e da importância que os espaços tomam dentro dela. Mencionam-se também Scotuzzi (2019), que avalia a relevância da ciência na literatura lovecraftiana; Houllébecq (2019) e Moore (2014), que discutem os preconceitos nos contos e a necessidade de estudar os textos de Lovecraft

⁴ "Lovecraft is a good choice for an investigation like this for three reasons. First, his work consistently discusses the 'beyond' in ways that seem to me to be interesting to geographers. Secondly, the places and entities he imagined are stranger than other, longer-established, horrific conventions like ghosts and vampires; so while his work does seem to express unpleasantly familiar fears, it is harder to explain the power of his writing because he does not draw upon recognizable religious or mythic traditions. And finally, aspects of Lovecraft's biography encourage a particular reading of his work";

dentro de um contexto adequado; Furtado (2017) que apresenta amplas considerações sobre os procedimentos de construção narrativa em Lovecraft, sob o ponto de vista da literatura fantástica; entre outros autores, como Punter (1996), Kneale (2006), Roas (2014), Bloch (1995) e Silva (2017), além do próprio Lovecraft, em suas cartas e no ensaio *O horror sobrenatural em literatura*.

O capítulo seguinte apresenta um referencial teórico basilar para discutir a espacialidade na literatura, partindo inicialmente do princípio de topofrenia, apresentado por Tally Jr. (2018). Tal conceito propõe que toda expressão da humanidade é permeada pelo espaço, influenciada por ele e também o transforma. A partir de tal premissa, o capítulo transfere seu foco para a teoria de topoanálise, como proposta por Borges Filho (2007), que instrumentaliza o estudo da espacialidade na literatura. Nesse capítulo abordam-se também conceitos da Poética do Espaço, de Bachelard (1989), assim como os estudos de Yi-Fu Tuan (2015), para discutir perspectivas de espaço na literatura, com foco nas percepções geradas por eles. Para discutir a crescente relevância dos estudos de espaço, este trabalho tratou também do conceito de “virada espacial” apresentado por Foucault (2013) e reforçado por Soja (1993).

Contando com tal base teórica, o trabalho entra, enfim, no terceiro capítulo, para a análise dos lugares na literatura lovecraftiana. O capítulo inicia com um panorama da espacialidade em Lovecraft e, então, parte para o recorte literário do trabalho, apresentando um rápido resumo dos espaços representados em cada um dos oito contos selecionados. Depois, apontam-se as divisões do espaço literário, como proposto por Furtado, e, então, a análise dos contos a partir das lentes topoanalíticas propostas por Borges Filho. Por fim, retomam-se Kneale e outros autores para a análise das informações organizadas.

Assim, por meio dos resultados obtidos, o trabalho apresenta considerações de como o horror cósmico se forma na narrativa lovecraftiana e quais elementos são centrais para essa formação. Também se discute o impacto dessa narrativa na composição do horror contemporâneo e o legado deixado pela obra de Lovecraft para escritores que hoje produzem releituras ricas a partir da mitologia criada pelo autor. Além disso, o estudo também busca entender a atração causada pela narrativa lovecraftiana que fez com que o autor, estigmatizado como um escritor de revistas pulp, de entretenimento barato, fosse postumamente alçado ao cânone da literatura de horror.

Dito isso, a dissertação se propõe a explorar os abismos⁵ da espacialidade em Lovecraft – ciente, contudo, de que não o fará a ponto de esgotá-los. O objetivo, portanto, é trazer à luz conceituações possíveis e análises viáveis desse recorte literário, evocar novos vislumbres para a literatura lovecraftiana, compreender intenções e sentidos da narrativa e incentivar, quem sabe, novos mergulhos nos abismos insondáveis dos lugares de H. P. Lovecraft.

⁵ Abismos, neste trabalho, aparecem tanto de forma metafórica, como os insondáveis recônditos de uma literatura de horror, quanto de maneira literal, ao tratarmos dos abismos como lugares da narrativa, sejam eles abismos oceânicos, ravinas profundas ou mesmo o espaço sideral;

1. A LITERATURA DE LOVECRAFT: ELEMENTOS DO INOMINÁVEL

Howard Phillips Lovecraft é conhecido hoje principalmente por ter sido o criador de uma série de entidades ancestrais, imensamente poderosas e inconcebíveis para a mente humana: uma mitologia batizada por August Derleth e adotada por teóricos, críticos, escritores e fãs como Mitos de Cthulhu, em homenagem à sua mais célebre criação, uma entidade cósmica ligeiramente antropomórfica e colossal, com um rosto repleto de tentáculos, que dorme sob o oceano, na cidade perdida de R'lyeh.

Junto de Cthulhu, Lovecraft povoou seu panteão literário com outras entidades, como Nyarlathotep, o caos rastejante; ou Azathot, o deus cego. Ou ainda com outras criaturas estranhas, como os Mi-Go, viajantes de Yuggoth, e os Shoggoths, servos amorfos e poderosos de raças alienígenas antigas e inteligentes. São numerosas criaturas alienígenas, habitantes das profundezas abissais do espaço e dos recônditos pouco explorados do planeta Terra, que remetem a uma ideia de tempo profundo⁶. Como indica Scotuzzi:

Ao falarmos de H. P. Lovecraft, evocamos com prontidão monstruosidades alienígenas e medos gerados pelo contato com o desconhecido. Sua obra, mundialmente reconhecida e influência de grande parte da literatura e das demais artes de horror dos séculos XX e XXI, tem como principal característica a construção de uma mitologia literária subversiva e caótica, que rebaixa a humanidade à irrelevância em meio ao universo e popula a natureza com criaturas muito mais poderosas do que nós (SCOTUZZI, 2019, p.11)

Tais monstruosidades são a característica mais lembrada por fãs, por escritores que se inspiraram na obra lovecraftiana e também por críticos. Afinal, suas descrições bizarras são marcantes e destoam das criaturas que dominavam a literatura gótica do século XVIII e de seus desdobramentos no século XIX. Por mais estranhos que fossem os vampiros, lobisomens, bruxas e fantasmas, sua essência ainda pode ser encontrada na humanidade e no mundo animal. As entidades lovecraftianas⁷, por outro lado, não encontram um suporte tão claro na realidade conhecida. No entanto, as criaturas costumam aparecer apenas no clímax dos contos do autor, e seu impacto seria muito menor sem toda a construção narrativa que ele tece antes de apresentá-las. De fato, o estabelecimento do medo e do horror cósmico

⁶ Em inglês, *Deep time*, um conceito bastante utilizado por críticos de Lovecraft que diz respeito ao passado imemorial evocado em suas narrativas;

⁷ Tal estética na criação de monstros não é exclusividade de Lovecraft. Mesmo autores anteriores a ele, como Chambers e Dunsany, já haviam experimentado com entidades de tal complexidade. Lovecraft, contudo, as popularizou;

em uma obra de Lovecraft começa e se desenvolve em torno da criação de determinada atmosfera na narrativa, algo que o próprio autor preza como a função suprema de um texto de horror, como deixa claro em seu ensaio *O horror sobrenatural na literatura*. “A atmosfera é o elemento mais importante, já que o critério de autenticidade último não é o encadeamento da trama, mas a criação de uma sensação específica” (LOVECRAFT, 2016, p.1102).

Parte importante da criação dessa atmosfera costuma ficar por conta de um elemento menos lembrado da literatura lovecraftiana: o espaço em que narrativa acontece. Ainda que esse elemento acabe muitas vezes no ocaso ante o prestígio das criaturas, o próprio Lovecraft o aponta como algo essencial em sua obra. Roas apresenta uma citação de Lovecraft, retirada de um excerto de August Derleth, na qual o criador de Cthulhu afirma que toda narrativa fantástica “[...] deve ser realista e ambiental, limitando seu desvio da natureza ao canal sobrenatural escolhido, e lembrando que o cenário, o tom e os acontecimentos são mais importantes na hora de comunicar o que se pretende do que os personagens ou a própria ação” (ROAS, 2014, p.52). Ou seja, o espaço, para o próprio autor, é um dos três elementos centrais de uma obra fantástica, antes mesmo da ação, das criaturas ou dos personagens. É nesse “cenário” (utilizando o termo do autor) em que ele começa a constituição da atmosfera narrativa, enriquecendo-a com seus “ângulos obscenos”, “vinhas maléficas” e o “horror de casas e quarteirões e cidades leprosas e cancerosas”.

Dessa forma, um estudo espacial tem grande potencial para discutir a forma com que Lovecraft constrói a atmosfera de medo em seus contos, ainda mais considerando-se os diferentes espaços em que o autor ambienta suas narrativas. Há, nos contos lovecraftianos, lugares imaginários e impossíveis, repletos de uma geometria não euclidiana, com ângulos incompreensíveis e perspectivas “erradas”, como a cidade perdida de R’lyeh, que emerge do oceano em “O Chamado de Cthulhu”. Há também lugares reais, adaptados à narrativa, como a cidade de Providence, capital de Rhode Island, onde o autor nasceu e passou a maior parte de sua vida, e Red Hook, um bairro nova-iorquino habitado principalmente por imigrantes, que Lovecraft conheceu e desprezou. A literatura lovecraftiana se situa, ainda, em lugares verossímeis, mas imaginários, como as cidades de Dunwich e Innsmouth.

Contudo, ao propor uma análise da literatura produzida por Lovecraft a partir dos espaços representados em seus contos, não se pretende supor que essa seja a única, ou mesmo

a principal, forma de compreender sua obra. Pelo contrário, tal estudo só é possível se forem levados em conta outros elementos que são chave para a compreensão da narrativa lovecraftiana, entendendo que eles são parte, também, da construção dos espaços da narrativa. Concorde-se, então, com Borges Filho, que diz que uma toponálise é “a investigação do espaço em toda a sua riqueza, em toda a sua dinamicidade na obra literária” (2007, p.33), entendendo que tal compreensão só é possível por meio de uma visão ampla, que aborde os diversos elementos que compõem determinada literatura.

É isso que as próximas páginas deste trabalho se propõe: buscar essa visão ampla a partir dos elementos da literatura lovecraftiana que compõem sua obra interagindo com os lugares representados. Por meio deles, busca-se aqui uma base sólida para depois mergulharmos nos espaços inomináveis da narrativa lovecraftiana.

Para tanto, percebe-se primeiro que a literatura de Lovecraft é absolutamente conectada com as experiências e filosofias do autor, que muitas vezes se apresentam contraditórias. Simultaneamente inovador e tradicionalista, tanto em ideias quanto em estética, ele criou uma obra que é tanto uma ode à inteligência e à investigação científica quanto uma crítica à mecanização e ao desenvolvimento tecnológico de seu tempo. Apesar de criticar abertamente os autores modernistas que começavam a ocupar cada vez mais espaço no cânone literário de sua época, desprezando-os como artistas, fazia coro a suas vozes nas críticas em relação ao avanço desenfreado de um capitalismo mercantilista e à insegurança com o futuro da humanidade. Tais contradições, entre outras, serviram como bases para a criação do cosmicismo literário de Lovecraft.

Portanto, para chegar a uma toponálise precisa, que explore a literatura lovecraftiana por completo, faz-se necessário, então, conhecer esses posicionamentos do autor e como eles atravessam sua obra, e também entender quem foi Howard Phillips Lovecraft e o que fez com que seus textos se tornassem tão marcantes e influentes para o horror contemporâneo.

1.1 UM INSÓLITO FILHO DA NOVA INGLATERRA

Lovecraft nasceu em 20 de agosto de 1890, na cidade de Providence, estado de Rhode Island, na região dos Estados Unidos conhecida como Nova Inglaterra. Esse é um elemento essencial, que deve ser levado em conta em uma análise completa da literatura lovecraftiana,

ainda mais quando propõe-se fazê-la a partir de seus espaços. Afinal, o lugar de nascimento do autor marcou-o profundamente, teve um efeito considerável em sua filosofia e em sua obra, e serve muitas vezes como ambientação para seus contos – principalmente com lugares fictícios baseados na região, como é o caso de Innsmouth, Kingsport, Dunwich e Arkham. Mas há também representações de lugares reais, como a própria Providence, ambientação de contos como “The haunter of the dark”.

A importância que a região ocupa na literatura lovecraftiana é ainda mais digna de nota ao levar-se em conta que a Nova Inglaterra também é berço de outros grandes autores americanos de influência gótica, como Edgar Allan Poe e Nathaniel Hawthorne. A cidade natal de Hawthorne, inclusive, é Salem, historicamente notória pela mais conhecida caça às bruxas da América do Norte, ocorrida no final do século 17. Esse passado embruxado, que se permeia por toda a região, parece servir de inspiração para o florescimento de uma literatura repleta de sombras.

A relevância da região e, principalmente, da cidade de Providence é tão grande na literatura de Lovecraft que Joshi se debruça sobre ela por numerosas páginas da biografia *A vida de H.P. Lovecraft* (2017), comentando desde a fundação da cidade, em 1636, até a posição política predominante na região. Segundo o biógrafo, a relação da família Phillips (lado materno da família de Lovecraft) com a aristocracia de Providence criou no autor desde cedo um sentimento de pertencimento ao lugar, e tal sensação refletiu-se em seus contos. Como Tally Jr. (2019) indica, a relação das pessoas com os lugares que as cercam é algo que faz parte da construção de suas próprias personalidades, já que o lugar seria um elemento essencial do “ser”. Assim, Providence, Rhode Island e toda a Nova Inglaterra deixaram tal marca na identidade de Lovecraft que sua literatura também passou a carregar essa influência. Scotuzzi reforça:

A terra em que Lovecraft nasceu é um primeiro fator importante para conhecermos e o contextualizarmos em seus contos. A Nova Inglaterra é uma das regiões mais tradicionais dos EUA, possuindo valor histórico muito grande e características sociais bem demarcadas, que aparecerão dessa forma representadas em seus textos (SCOTUZZI, 2019, p.24).

De tal forma, a afeição às tradições e a sobriedade da população da Nova Inglaterra, assim como o passado embruxado e profundamente religioso da região, permeiam a literatura lovecraftiana. São características que marcam presença nos contos, como uma espécie de herança, que não é determinista na concepção literária do autor, mas que a inspira. Providence e a Nova Inglaterra são constantemente retratadas em seus textos, e o próprio autor sempre fez

questão de deixar essa proximidade bastante clara, tanto que uma de suas frases mais famosas exhibe tal identificação: “Eu sou Providence, e Providence sou eu”⁸.

A influência pode ser vista tanto nas ambientações dos contos quanto nas paixões e personalidades de seus protagonistas. A Nova Inglaterra em que Lovecraft viveu assumia – e ainda preserva, parcialmente – um teor bastante elitista, que está presente na obra, visível em vários dos posicionamentos do autor a respeito de pessoas que não fazem parte desse círculo seleto, como os moradores de Dunwich e Red Hook, por exemplo. Aqueles tratados como caipiras, estes como marginais perigosos.

Outra marca da literatura lovecraftiana, que tende a favorecer o intelectualismo acadêmico em seus protagonistas, também tem origem regional. Quatro das oito universidades da Ivy League (as universidades mais prestigiadas dos Estados Unidos) ficam na Nova Inglaterra. Uma delas, a Brown University, fica em Providence e inspirou a criação da Universidade de Miskatonic, berço intelectual de muitos dos personagens lovecraftianos.

Além dessa aproximação ao lugar, outras questões da formação e da personalidade do autor se destacam em sua obra, como a fascinação pela astronomia e pela ciência, a anglofilia, a paixão pela literatura clássica, a devoção à antiguidade e o apego às tradições. Tanto a família materna quanto a paterna eram tradicionais, de formas distintas. A família do pai, da qual ele herdou o sobrenome Lovecraft, era extremamente britanizada. Apesar de ter nascido em Nova York, o pai do autor, Winfield Scott Lovecraft, chegava ao ponto de ser confundido com um inglês, devido a suas maneiras (JOSHI, 2017, posição 349 do Kindle). Já a família Phillips era bastante ligada às camadas da elite regional mais tradicional.

As relações familiares também mostram-se relevantes para a criação de suas narrativas. Segundo Joshi (2017), o pai de Lovecraft, Winfield, passou a maior parte da infância do autor internado no Butler Hospital, em Providence, por conta de uma doença mental que acabou levando-o à morte. Mais tarde, a mãe, Sarah Susan (Susie) Phillips Lovecraft, acometida pelo trauma de acompanhar o mal de Winfield, acabou no mesmo hospital, com um colapso nervoso. À época, Lovecraft já era adulto, mas, de acordo com Joshi, o médico de Susie apontou que notara sinais de algum tipo de anormalidade nela por, pelo menos, 26 anos – exatamente o tempo que havia passado desde a internação do marido. Ela morreria dois anos depois, em 1921.

⁸ “I am Providence, and Providence is myself”;

A morte precoce dos pais e seu contato com problemas mentais durante praticamente toda a vida causaram um impacto na forma de Lovecraft ver – e descrever – o mundo.

Devido ao internamento do pai, a principal figura paterna da infância de Lovecraft foi o avô, Whipple Van Buren Lovecraft, um bem-sucedido homem de negócios, que apresentou o garoto à sua biblioteca, onde ele começou a passar a maior parte de seus dias. O jovem Howard pôde, então, estabelecer os primeiros contatos com a literatura que inspiraria seus contos mais tarde. Dos contos de fadas dos Irmãos Grimm, ele logo passou às histórias d'As Mil e uma noites e chegou até “A balada do velho marinheiro”, poema de Coleridge, que “finalmente assentou o caminho de Lovecraft rumo ao fantástico” (JOSHI, 2017, posição 395 do Kindle). Outras leituras ainda forneceram maior embasamento para a criação da estética de Lovecraft, com destaque para Edgar Allan Poe e Lord Dunsany, influências tão grandes que o próprio autor, no início de sua carreira, tinha dificuldade de encontrar originalidade em suas obras, comparando-as sempre às desses outros dois escritores.

O contato com a literatura também desenvolveu em Lovecraft uma paixão pela antiguidade clássica, tanto como um interesse literário quanto como uma disposição filosófica, em uma experiência que, de acordo com Joshi (2017), era praticamente religiosa e tornou-se outra das bases para a formação do autor. Mesmo depois de renegar qualquer religião, elementos filosóficos da antiguidade mantiveram-se vivos dentro dele e representados em sua obra.

A influência da família também abriu caminho para outro poderoso elemento de formação na vida de Lovecraft: a supracitada Brown University, que se tornou parte importante da juventude do autor e alimentou sua paixão pela ciência, principalmente pela astronomia. Winslow Upton, um professor da universidade e amigo da família Phillips, apresentou ao jovem o observatório astronômico, onde o interesse pelo espaço sideral floresceu e começou a dar os primeiros contornos ao que se tornaria o horror cósmico lovecraftiano, os Cthulhu Mythos e muitos dos lugares que aparecem na obra do autor.

No entanto, a astronomia também gerou uma das primeiras grandes frustrações de Lovecraft. Depois de se apaixonar pelo cosmos, ele passou a considerar seriamente a carreira de astrônomo, mas não foi capaz de seguir com ela. O próprio autor evidencia essa decepção em uma carta de 1931, enviada para o amigo, e também escritor, Robert Howard:

Nos estudos eu não ia mal – exceção feita à matemática, que me repelia e exauria. Passei nessas matérias – ou quase. Ou melhor, a pedra no sapato era a álgebra. Em geometria não ia tão mal. Mas aquilo tudo me amargurava, pois eu pretendia seguir a carreira de astrônomo, e é claro que astronomia avançada não é mais do que uma massa de cálculos. Esse foi o primeiro grande golpe que recebi em minha vida – a primeira vez que fui confrontado com a consciência de minhas próprias limitações. Estava claro para mim que não tinha cabeça suficiente para ser um astrônomo – e isso eu não era capaz de engolir com tranquilidade (LOVECRAFT, apud JOSHI, 2017, posição 1350 do Kindle).

Tal decepção acompanhou a vida inteira do autor, que jamais terminou os estudos formais, e a consciência de suas próprias limitações reflete-se em seus contos, quando ele retrata as limitações da humanidade como um todo, frente ao cosmos incompreensível. No entanto, apesar da frustração, Lovecraft não abandonou totalmente a astronomia, mas aproximou-a da literatura e pôde trabalhar tais temas sem as restrições da matemática ou os comedimentos da ciência formal, extrapolando os temas científicos, como apontado por Scotuzzi (2019), para a criação de suas próprias narrativas cósmicas.

Outra frustração bastante relevante para a vida e a obra do autor aconteceu em 1904, quando Lovecraft tinha 13 anos. Até então, sua vida havia sido repleta de privilégios e financiada pela fortuna do avô. No entanto, no início 1904, problemas nos negócios de Whipple Lovecraft levaram a família à ruína financeira e o empresário a uma morte prematura, por apoplexia. Joshi (2017) menciona uma carta da época, em que o jovem autor declarava: “Pela primeira vez sabia o que era um lar sem criadagem, em que tudo se atulhava [...] eu sentia que perdera todo o meu ajuste ao cosmos [...] Parecia um negócio terrivelmente fútil continuar vivendo” (LOVECRAFT, apud JOSHI, 2017, posição 1020 do Kindle). Nessa carta, Lovecraft, ainda adolescente, demonstra o quanto a decadência financeira o afetou e se pergunta o que seria de si mesmo sem os cômodos, lustres, peças de arte e outros luxos de sua vida pretérita.

A aversão à decadência, à perda da beleza e à queda em algum tipo de ‘desalinho’, é algo sempre presente nos espaços narrados em sua obra, como em Innsmouth, uma cidade rica cuja decadência coincide com o horror que nela irrompe. Tal horror ao declínio vem de várias influências, desde o amor de Lovecraft pela tradição até sua filosofia elitista, contudo, a própria ruína financeira da família serviu como um dos principais catalisadores dessa mentalidade. Pode-se perceber, a cada vez que o autor escreve sobre o declínio de um lugar ou de algum povo, um lamento sobre a decadência de sua própria família.

Outra questão considerável no desenvolvimento da mente e da arte de Lovecraft foi a sua saúde precária. Como Kneale aponta, as enfermidades, aversões e indisposições de

Lovecraft fala muito, também, sobre suas criaturas, sobre a atmosfera de seus contos e também sobre os lugares neles retratados. “Lovecraft era sensível ao frio e a cheiros fortes, odiava peixes, frutos do mar, fígado e leite, e sobrevivia em uma dieta de dois ou três dólares por semana, de rosquinhas, queijo e comida enlatada”⁹ (KNEALE, 2006, p.115, tradução nossa). Essas aversões também podem ser vistas claramente na cidade portuária e tenebrosa de Innsmouth, habitada por híbridos de homens e peixes e inundada por um cheiro pungente que também faz parte da atmosfera de muitos outros lugares enlouquecedores da narrativa lovecraftiana.

A respeito da muito comentada reclusão de Lovecraft, pode-se dizer que é uma noção que muitos leitores, fãs e até mesmo críticos possuem profundamente arraigada, principalmente alimentada pela imagem que o próprio autor buscou criar de si como um “Outsider”. De fato, ele era reservado e, em toda sua vida, passou mais tempo na companhia de livros do que de pessoas. No entanto, há certo exagero em vê-lo como um total misantropo. O número massivo de cartas que escreveu – que ultrapassa largamente sua ficção – mostra relações humanas bastante desenvolvidas, e o autor desenvolveu o costume de receber visitas e visitar amigos, principalmente depois de trabalhar com o jornalismo amador.

Esse período [...] viu Lovecraft desenvolvendo sua vida social a partir do desajuste extremo em direção à vida de uma pessoa que, embora jamais gregária, encontrava seu lugar numa sociedade de indivíduos com quem compartilhava interesses. Essa transformação, em curso à medida que sucessivos grupos de amigos – na maioria amadores – vinham visitá-lo ou que ele próprio se aventurava em breves passeios, é emocionante. (JOSHI, 2017, posição 2372 do Kindle)

Contudo, ainda que a interpretação de Lovecraft como um “excêntrico recluso” possa ser exagerada, o autor continuava de certa forma reservado, envolvido quase somente com seus semelhantes (outros escritores, jornalistas amadores e habitantes da Nova Inglaterra, cujas orientações eram próximas das dele).

Além desses elementos, o momento histórico em que Lovecraft viveu também deve ser levado em consideração ao avaliar-se sua obra. Sua vida transcorreu entre o fim do século XIX e o início do século XX, um período conturbado, de grandes transformações sociais, descobertas científicas, avanços humanos e horrores inéditos – principalmente devido à Primeira Guerra Mundial, uma ocorrência que arrancou a humanidade do sonho utópico

⁹ “Lovecraft was sensitive to the cold and to strong smells; he hated fish, seafood, liver and milk, and survived on a two or three-dollar-a-week diet of doughnuts, cheese and canned food”;

embalado por uma visão otimista do desenvolvimento tecnológico, e lançou-a à distopia da realidade, em que a tecnologia cria formas cada vez mais eficientes de matar e explorar. Moore escreve sobre o impacto da era na literatura e na personalidade de Lovecraft:

Nascido em 1890, com seu primeiro grande ímpeto de produtividade literária ocorrendo no emblemático e estrondoso ano de 1920, Lovecraft cresceu em uma América que ainda não era coesa como uma sociedade, muito menos como um superpoder global emergente, e ainda era assediada por uma vasta gama de terrores e ansiedades. Os vinte anos desde o início do século viram o maior influxo de migrantes e refugiados que a nação fundada por imigrantes tinha até então presenciado, trazendo consigo o medo de que o grupo estabelecido de colonos europeus pudesse em breve ser esmagado por populações estrangeiras que se proliferavam, ou diluído por perniciosas misturas raciais. Nas ruas de Harlem, Greenwich Village, Times Square e no Bowery, em Nova Iorque, uma nova população de extravagantes homens homossexuais (e mulheres, ainda que menos perceptíveis) altamente visíveis e sem vergonhas estava se estabelecendo, muito para a consternação dos árbitros morais da cidade. Foi o ano em que o sufrágio feminino finalmente foi conquistado – um período de inquietação industrial e greves generalizadas que pareciam ainda mais preocupantes na proximidade da recém completada revolução Russa. Todos esses medos prevalentes, afligindo uma faixa extremamente ampla da sociedade americana convencional, encontrariam expressão nos textos e na ideologia de H. P. Lovecraft¹⁰ (MOORE, 2014, p.12, tradução nossa).

Há ainda muitos outros elementos da vida e do desenvolvimento do autor que podem ser levados em conta para compreender sua filosofia e a literatura que ele engendrou. Seu racismo e seu apego às tradições, claramente expressos em cartas e também em contos, têm ligação com sua criação, suas leituras e seu contexto cultural. Essa compreensão leva o estudo da obra mais longe, mas não é suficiente avaliar o autor apenas sob esse ponto de vista. Como Kneale aponta, ao discutir espaços na obra lovecraftiana: “[...] ainda que a biografia de Lovecraft forneça uma maneira útil de compreender sua ficção de horror, ela também arrisca obscurecer a importância dos seus espaços representados¹¹” (KNEALE, 2006, p.106, tradução nossa). Ou seja, a contextualização tem o poder de aprofundar o entendimento a respeito do

¹⁰ “Born in 1890, with his first great rush of literary productivity occurring in the roaring, emblematic year of 1920, Lovecraft came of age in an America yet to cohere as a society, much less as an emergent global superpower, and still beset by a wide plethora of terrors and anxieties. The twenty years since the beginning of the century had seen the largest influx of migrants and refugees that the immigrant-founded nation had heretofore experienced, bringing with them fears that the established European settler stock might soon be overwhelmed by sprawling foreign populations or diluted by pernicious interbreeding and miscegenation. On the streets of Harlem, Greenwich Village, Times Square, and the Bowery in New York, a novel populace of highly visible and unapologetically flamboyant homosexual men (and women, albeit less noticeably) were establishing themselves, much to the consternation of the city’s moral arbiters. This was the year when women’s suffrage would be finally achieved – a period of industrial unrest and widespread strikes that seemed all the more worrying in the wake of Russia’s only recently concluded revolution. All of these prevailing fears, afflicting an extremely broad swath of conventional American society, would find expression in the writing and the ideology of H. P. Lovecraft”;

¹¹ “[...] while Lovecraft’s biography provides a useful way of making sense of his horror fictions, it also risks obscuring the importance of his represented spaces”;

autor e de sua obra, mas ela deve ser apenas uma parte da análise, sem desprezar, no texto lovecraftiano, suas características e inovações literárias.

1.2 OS ELEMENTOS CENTRAIS DOS MITOS DE CTHULHU

Para analisar de forma integral os espaços da narrativa lovecraftiana, é preciso conhecer suas temáticas centrais para, só então, entender como elas entram em contato com a espacialidade em seus textos. Em primeiro lugar, é importante avaliar como a obra se relaciona com a tradição da literatura gótica e com a literatura de horror em geral. Para Punter, Lovecraft seria pouco mais do que um imitador tardio e inferior da tradição gótica.

[...] seus escritos são crus, repetitivos, legíveis de forma compulsiva; a essência da ficção pulp. A maior parte do tempo ele reduz os temas góticos a uma espécie de mecanismo; seu lugar na tradição é não como um inventor, ou mesmo modificador, mas como um reinvocador atrasado de horrores do passado¹² (PUNTER, 1996, p.44, tradução nossa)

Punter apresenta Lovecraft com o estigma de autor pulp que o marcou em vida, reforçando sua opinião ao afirmar que, diferente de Poe, a quem Lovecraft leva como influência, o escritor de Providence teria pouquíssima profundidade psicológica em sua obra. Bloch, contudo, discorda e afirma que Lovecraft apresenta algo de original, no máximo inspirado por autores pretéritos.

Escritores anteriores, Robert W. Chambers entre eles, escreveram histórias em que davam pistas ou se referiam a um panteão maligno, secretamente flagelando a terra. Mas as referências esboçadas e oblíquas não significam nada, a não ser na medida em que elas impeliram Lovecraft a inventar e implementar suas próprias mitologia e cosmologia completas. [...] E, fazendo isso, ele enriqueceu o imaginário de todos os escritores fantásticos – seus contemporâneos e os que vieram depois dele¹³ (BLOCH, in SCHWEITZER, 1995, posição 124 do Kindle, tradução nossa).

Scotuzzi também argumenta que o horror lovecraftiano tem algo de novo, “[...] um tipo de horror que se afasta dos horrores tradicionais da literatura gótica – que trabalha com o medo da ameaça física e pessoal – e se consolida em um medo primitivo e universal conhecido como horror cósmico” (SCOTUZZI, 2019, p.12, 13). Ela afirma que o horror proposto por Lovecraft

¹² “[...] his writing is crude, repetitive, compulsively readable, the essence of pulp fiction. Most of the time he reduces Gothic motifs to a kind of mechanism; his place in the tradition is not as an innovator or even modifier, but more as a latter-day reinvoker of past horrors”;

¹³ “Earlier writers, Robert W. Chambers among them, had written stories in which they hinted or referred to a malign pantheon secretly scourging Earth. But the sketchy and oblique references meant nothing, except to the extent that they: prompted Lovecraft to invent and implement a full-fledged mythology and cosmology of his own. [...] And in so doing, he enriched the imagination of all fantasy writers – his contemporaries and those who came after”;

causa uma sensação de medo mais profunda do que o medo da morte, pois é o temor de algo extremamente maior do que a própria espécie humana, e que poderia dizimá-la sem qualquer dificuldade. Seria, então, um medo que vem da sensação de irrelevância da humanidade frente ao cosmos – que é tema central na obra do autor:

Essa falta de importância do ser humano no plano geral do cosmos é um dos pontos fundamentais do cosmicismo de Lovecraft. Muitos de seus protagonistas chegam a essa conclusão no fim de suas narrativas, e é também uma das mensagens mais bem construídas desse projeto estético” (SCOTUZZI, 2019, p.46)

Essa insignificância se aprofunda com as imensas distâncias interplanetárias e com o tempo profundo, ambos temas muito presentes. A narrativa lovecraftiana costuma trazer à tona elementos de um passado impossível de ser compreendido pela mente humana. Um passado de milhões de anos, “Estupefacientes golfos de tempo”¹⁴ (LOVECRAFT, 2014, posição 6031 do Kindle, tradução nossa), como o próprio autor os chama. Esses golfos de tempo aparecem em todos os contos selecionados deste trabalho, pois cada criatura citada – seja Cthulhu, os Mi-Go ou mesmo a raça de homens-peixes adoradores de Dagon – tem relação com um passado incompreensível.

Dois contos que tratam de forma muito complexa desse passado são “At the mountains of madness” e “The shadow out of time”. O primeiro perfaz-se do relato de uma expedição científica à Antártida que descobre uma raça de seres (os grandes antigos) que existiram antes da humanidade e que tiveram parte, inclusive, na criação da espécie humana. O tempo é um assunto muito frequente desde o início da história, quando o grupo de cientistas descobre fósseis que remetem a uma época na qual nossa ciência nem imaginava ter existido alguma espécie de vida.

Em “The shadow out of time”, Lovecraft fala de uma raça alienígena, conhecida como a grande raça de Yith: seres que supostamente existiram na terra pelo menos cinquenta milhões de anos antes do advento do homem e que seriam capazes de projetar sua consciência através do tempo. Na história, as criaturas “viajam” para diferentes pontos do passado ou do futuro através da troca de mentes, invadindo um corpo hospedeiro em outro período de tempo, enquanto a mente do hospedeiro vai parar no corpo da criatura invasora. Com essa premissa, Lovecraft usa abundantemente do conceito de tempo profundo, sugerindo futuros inimagináveis e voltando para momentos inconcebíveis do passado, marcados também nos

¹⁴ “Stupefying gulfs of time”;

lugares onde a narrativa acontece. Além disso, o conto apresenta um trecho que evidencia bastante os elementos dos Mitos de Cthulhu discutidos até aqui.

Mitos primitivos e alucinações modernas se uniram em sua premissa de que a humanidade é apenas uma – talvez a menor – das raças altamente evoluídas e dominantes da história longa e vastamente desconhecida deste planeta. Coisas de formas inconcebíveis, eles implicavam, ergueram torres ao céu e sondaram cada segredo da Natureza antes que o primeiro antepassado anfíbio do homem tivesse se arrastado para fora do mar quente, trezentos milhões de anos atrás. Alguns vieram das estrelas; uns poucos eram tão velhos quanto o próprio cosmos; outros ergueram-se rapidamente de germes terrenos tão temporalmente distantes dos primeiros germes do nosso ciclo de vida quanto esses germes estão distantes de nós. Períodos de milhares de milhões de anos, e ligações com outras galáxias e universos, eram abertamente discutidos. De fato, não havia nenhum tipo de tempo em seu sentido humanamente aceito¹⁵ (LOVECRAFT, 2014, posições 6031-6038 do Kindle, tradução nossa).

Percebe-se, então, o tempo imenso e incompreensível como parte fulcral da narrativa lovecraftiana, com criaturas tão antigas quanto o cosmos, e que viveriam para muito além da extinção humana. O medo que tais golfos de tempo podem gerar são chave para o horror cósmico e também para a composição dos espaços na narrativa.

Além desses elementos, é possível também estabelecer uma estrutura para a literatura de Lovecraft. Furtado (2017) propõe uma diegese-tipo que resume a ação da maioria das narrativas lovecraftianas, em uma definição bastante clara e geral que permite um vislumbre de como o criador de Cthulhu desenvolve suas histórias.

Tal esquema diegético pode ser sumarizado da seguinte forma: Um indivíduo, singularmente culto e de grande **avidez intelectual**, procura aprofundar o seu saber num ou mais ramos de conhecimento, empenhando-se de modo excessivo em formas geralmente insólitas de investigação científica ou de criação artística. No decurso de seus estudos, através dum texto ou de qualquer objeto, esse indivíduo entre súbita e involuntariamente em contato com uma manifestação desconhecida e, segundo lhe parece, alheia às leis da natureza. O contato estreita-se, levando-o de forma gradual a tornar-se presa dessa fenomenologia alucinada ou do seu agente, o monstro. A relação de dependência e posse, que assim se vai estabelecendo, reflete-se na alteração, cada vez mais acentuada, dos caracteres físicos e psíquicos da vítima, vindo esta, eventualmente, a sofrer um processo de degenerescência que, por um percurso inevitável, a conduzirá à aniquilação total (FURTADO, 2017, p.45, grifo do autor).

¹⁵ “Primal myth and modern delusion joined in their assumption that mankind is only one – perhaps the least – of the highly evolved and dominant races of this planet’s long and largely unknown career. Things of inconceivable shape, they implied, had reared towers to the sky and delved into every secret of Nature before the first amphibian forbear of man had crawled out of the hot sea three hundred million years ago. Some had come down from the stars; a few were as old as the cosmos itself; others had arisen swiftly from terrene germs as far behind the first germs of our life-cycle as those germs are behind ourselves. Spans of thousands of millions of years, and linkages with other galaxies and universes, were freely spoken of. Indeed, there was no such thing as time in its humanly accepted sense”;

Furtado então reduz esse esquema em três fases essenciais da narrativa: avidez intelectual, possessão e destruição. Nas oito histórias selecionadas para este trabalho, nota-se de fato uma relação próxima ao esquema proposto, iniciando na avidez intelectual do protagonista, que busca desvendar um segredo. Em “At the mountains of madness”, cientistas buscam conhecer os mistérios da Antártida; em “The shadow over Innsmouth” um viajante investiga o passado da cidade do título; e em “The horror at Red Hook”, um policial aprofunda-se em um estranho culto em Nova Iorque.

Nesses casos, os protagonistas são possuídos não pelo monstro, e sim por sua própria curiosidade e acabam presas da fenomenologia alucinada, como indicado por Furtado. Sua avidez intelectual substitui a razão e faz com que eles continuem se aprofundando nos segredos proibidos que levarão, enfim, à aniquilação de sua paz de espírito (com algumas exceções, os protagonistas dos contos geralmente sobrevivem à narrativa, mas seu psicológico fica marcado para sempre pelo trauma indelével de quem encarou abismo ancestral do cosmos).

Isso acontece claramente com o protagonista de “The shadow out of time”, que chega a ser possuído pelo monstro, no sentido estrito do termo, no início do conto. No entanto, no final da narrativa, a possessão acontece de maneira diferente. Ao contar sua aventura terrível em lugares subterrâneos que guardam mistérios de eras ancestrais, o narrador repete várias vezes que não tinha total controle de suas ações, mas não era como se outra entidade o controlasse. A “possessão” a que ele se torna presa vem da fenomenologia alucinada e também de sua própria curiosidade incontrolável, que o fez arriscar-se em busca de tudo saber.

Em retrospecto, a simples ideia de uma repentina e solitária descida em tão duvidoso abismo – e em um momento em que a localização de alguém era desconhecida de qualquer alma viva – parecia o extremo ápice da insanidade. E talvez o fosse – ainda assim, naquela noite eu embarquei sem hesitação em tal descida. Mais uma vez se manifestava aquela atração e condução de fatalidade que todo o tempo parecia dirigir o meu curso¹⁶ (LOVECRAFT, 2014, posição 3531 do Kindle, tradução nossa).

Essa reação é algo que se repete, visto que os protagonistas continuam na investigação por curiosidade e, muitas vezes, simplesmente negando a realidade que estão enfrentando, de modo a manter a sanidade e continuar em frente, como acontece com o narrador de “At the

¹⁶ “In retrospect, the barest idea of a sudden, lone descent into such a doubtful abyss – and at a time when one’s whereabouts were unknown to any living soul – seems like the utter apex of insanity. Perhaps it was – yet that night I embarked without hesitancy upon such a descent. Again there was manifest that lure and driving of fatality which had all along seemed to direct my course”;

mountains of madness” ao deparar-se com a realidade impossível de uma cidade ancestral construída no meio da Antártida:

Eu acho que nós dois gritamos simultaneamente em um misto de reverência, admiração, terror e descrença nos nossos próprios sentidos quando finalmente atravessamos o passo e vimos o que havia além. É claro que nós devemos ter tido alguma teoria natural no fundo de nossas mentes para estabilizar nossas faculdades naquele momento. Provavelmente pensamos em coisas como as pedras grotescamente deterioradas no Jardim dos Deuses, no Colorado, ou nas pedras fantásticamente simétricas esculpidas pelo vento no deserto do Arizona. Talvez até tenhamos meio que considerado a visão uma miragem, como a que vimos na manhã anterior, quando nos aproximamos pela primeira vez dessas montanhas de loucura. Nós devemos ter tido tais noções normais para nos resguardarmos enquanto nossos olhos varriam aquele platô sem limites e marcado por tempestades, e alcançavam o quase interminável labirinto de massas de pedra colossais, regulares e geometricamente eurítmicas que erguiam seus topos desabados e esburacados sobre o lençol glacial¹⁷(LOVECRAFT, 2014, posições 7545-7551 do Kindle, tradução nossa).

Mas a “possessão” tem um limite. Em “At the mountains of madness”, Dyer e Danforth se aprofundam na cidade ancestral, descobrem segredos, mas fogem antes do momento que causaria sua aniquilação – quando descobrem o Shoggoth sob a cidade. Em “The whisperer in darkness”, Wilmarth vai até a casa de Akeley nas montanhas para descobrir o segredo das criaturas, mas escapa de forma alucinada quando entende mais sobre seus planos. Ainda assim, a aniquilação assinalada por Furtado continua presente – ao menos a aniquilação da tranquilidade e das certezas que mantinham a vida do protagonista em uma plácida ilha de ignorância.

Scotuzzi, que trabalha a presença da ciência na narrativa lovecraftiana, apresenta também um possível esquema para compreender as obras do autor, focando na transformação psicológica dos protagonistas no decorrer da narrativa.

[...] a partir de uma forma de escrita cientificada e de um tratamento irônico, Lovecraft trabalha em seus contos com uma progressão de fatos que se inicia com narradores-personagens que confiam na prática da Ciência que exercem e que terminam suas aventuras com a noção de que tudo o que conhecem não passa de uma pequena esfera da natureza, e de que para além desses limites de nosso conhecimento habitam coisas nefastas que devem permanecer assim ocultas. Ao fim de cada um desses contos, temos personagens loucos, mortos ou fortemente abalados pela revelação de alguma realidade, e o medo que esse jogo construído no cosmo faz, pode chegar ao leitor,

¹⁷ “I think that both of us simultaneously cried out in mixed awe, wonder, terror, and disbelief in our own senses as we finally cleared the pass and saw what lay beyond. Of course we must have had some natural theory in the back of our heads to steady our faculties for the moment. Probably we thought of such things as the grotesquely weathered stones of the Garden of the Gods in Colorado, or the fantastically symmetrical wind-carved rocks of the Arizona desert. Perhaps we even half thought the sight a mirage like that we had seen the morning before on first approaching those mountains of madness. We must have had some such normal notions to fall back upon as our eyes swept that limitless, tempest-scarred plateau and grasped the almost endless labyrinth of colossal, regular, and geometrically eurhythmic stone masses which reared their crumbled and pitted crests above a glacial sheet”;

que questionará se o mesmo não pode acontecer em seu mundo (SCOTUZZI, 2019, p.202 e 203)

Tal visão complementa o esquema diegético de Furtado e, com a combinação das duas análises, pode-se ter uma visão mais ampla de como Lovecraft constrói a narrativa e leva seus protagonistas em uma viagem alucinada, saindo de um ponto de tranquilidade intelectual e chegando à destruição de sua sanidade. Essa “viagem” também está relacionada ao deslocamento espacial que ocorre na narrativa. Lugares como Arkham e a universidade de Miskatonic representam esse ponto de tranquilidade intelectual, enquanto Innsmouth, Red Hook e a Antártida, por exemplo, marcam o momento de aniquilação apontado por Furtado.

1.2.1 Os protagonistas lovecraftianos

Para entender melhor o processo narrativo de Lovecraft, é preciso compreender os seus protagonistas. O que os motiva a continuar investigando os conhecimentos proibidos de um passado profundo? O que os define como pessoas? O que permite que eles mantenham algum fio de sanidade durante os acontecimentos terríveis, ou mesmo depois deles? Afinal, em sua grande maioria – principalmente dentro dos Mitos de Cthulhu –, os personagens principais seguem uma espécie de padrão de intelectuais que não se apresentam como heróis na narrativa, tampouco têm sua personalidade ou história pessoal profundamente exploradas.

[...] seus protagonistas acabam por não receber um desenvolvimento minucioso nem apresentam atitudes heroicas, uma vez que estão ali apenas como meros representantes da raça humana. As obras de Lovecraft imprimem maior importância ao narrador e ao foco narrativo do que aos personagens. (SCOTUZZI, 2019, p.69)

Punter alega que isso parece ter o simples objetivo de levar o foco do leitor diretamente para a ação e para o horror da narrativa, sem se interessar no personagem. “[...] em Lovecraft há um ostensivo conluio com o leitor que parece designado a prevenir que ele se interesse na mente ou nos sentimentos do protagonista, e foque sua atenção diretamente na ação e nas figuras de terror¹⁸” (PUNTER, 1996, p.41, tradução nossa), o que reforça a posição de Punter de que os textos de Lovecraft carecem de profundidade psicológica. Outros autores, como Silva, Scotuzzi e Houllebecq, ainda que concordem a respeito da falta de desenvolvimento dos personagens, veem nos protagonistas lovecraftianos outras características que são importantes

¹⁸ “[...] in Lovecraft there is an open collusion with the reader which seems designed to prevent him from interesting himself in the protagonist’s mind or feelings, and focuses his attention directly on the action and on the terror-figures themselves”;

para a compreensão de sua literatura. Houllébecq afirma que eles seriam uma projeção do próprio Lovecraft dentro da obra:

Frequentemente tem-se observado que os personagens de Lovecraft, que, particularmente nas "maiores obras", são quase indistinguíveis uns dos outros, são meramente várias projeções do próprio Lovecraft. De fato – apenas enquanto confinarmos a palavra “projeção” ao seu sentido mais simples. Eles são projeções da verdadeira personalidade de Lovecraft na mesma maneira que uma superfície plana pode ser a projeção ortogonal de um volume. De verdade, a forma geral é distinta. Geralmente são estudantes ou professores de alguma universidade da Nova Inglaterra (preferencialmente a Universidade de Miskatonic), especializados em antropologia, ou folclore, ou às vezes em economia política ou em geometria não-euclidiana; discretos e reservados por natureza, com faces longas e emaciadas, e que, por profissão e temperamento, tendem mais na direção das satisfações da mente. Essa é uma espécie de esquema, um retrato robótico – e na maioria das vezes, isso é tudo que jamais saberemos¹⁹ (HOULLEBECQ, 2019, p.86, tradução nossa)

O autor ainda acrescenta que essa característica de personagens tão semelhantes e até desinteressantes não é algo presente nos trabalhos mais antigos do autor. “Nas histórias de sua juventude, ele aparentemente fez um esforço para retratar um narrador diferente a cada vez, com um contexto social, uma história pessoal e até um perfil psicológico²⁰” (HOULLEBECQ, 2019, p. 86, tradução nossa). Contudo, ele indica que esses personagens foram falhos em alcançar os objetivos que Lovecraft tinha para sua literatura, tanto que o autor teria passado a reconhecer certa inutilidade da diferenciação psicológica. Afinal, a única função deles seria a de perceber o seu entorno.

No entanto, há nesses personagens ainda mais elementos que permitem compreender melhor a narrativa lovecraftiana. Ao buscar conceituar uma espécie de *homo lovecraftus* – um padrão para os protagonistas do autor – Silva (2017) aponta que em Lovecraft o narrador geralmente ocupa uma posição de agente da ordem, como professores, pesquisadores e até policiais, como no caso de “O horror em Red Hook”, o que dialoga com a aversão que Lovecraft tem pela desordem. Outro elemento considerável na construção dos personagens – e também

¹⁹ “It has often been noted that Lovecraft’s characters, who, especially in the “great texts,” are almost indistinguishable from one another, are merely so many projections of Lovecraft himself. Indeed – only so long as we confine the word “projection” to its simplest meaning. They are projections of the true personality of Lovecraft in much the same way that a plane surface can be the orthogonal projection of a volume. True, the general form is distinct. Usually students or professors at a New England university (preferably, Miskatonic University) who specialize in anthropology or folklore, or sometimes in political economy or in non-Euclidean geometry; discreet and reserved by nature, with long emaciated faces and who by profession and temperament lean more toward the satisfactions of the mind. This is a sort of outline, a robotic-portrait—and for the most part it is all we will ever know”;

²⁰ “In the stories of his youth, he seems to have made an effort each time to depict a different narrator with a social milieu, a personal story, and even a psychological profile”;

dos lugares na narrativa – é o medo da modernidade, que, segundo Silva, permeia a criação desses personagens e aparece neles, mesmo que, por vezes, de forma oblíqua. “O ‘pavor de forças externas desconhecidas’ é o que sente o *homo lovecraftus* diante da descoberta dos ‘demônios dos espaços insondáveis’ contra os quais as ‘leis fixas da Natureza’ desmancham no ar da Modernidade” (SILVA, 2017, p.54). Nessa citação, Silva usa a terminologia empregada pelo próprio Lovecraft em seu ensaio “O horror sobrenatural em literatura”, evidenciando um pouco melhor o posicionamento que esses personagens teriam frente aos pavores que assombram o autor.

Houllebecq acrescenta que os personagens também representam a aversão que Lovecraft demonstrou, em contos e cartas, ao sexo e ao dinheiro. Sobre o primeiro, ele afirma: “Tanto que quando uma personagem feminina aparece em uma história (o que acontece apenas duas vezes), sente-se um estranho toque de bizarrice, como se ele repentinamente tivesse decidido descrever uma pessoa japonesa²¹” (HOULLEBECQ, 2019, p. 71, tradução nossa). O autor ainda avalia que dinheiro tem uma função tão pequena quanto sexo nas narrativas lovecraftianas, não havendo qualquer alusão à condição financeira dos personagens.

Percebem-se, assim, intenções e posições de Lovecraft através de seus personagens e vê-se que sua função na obra é maior do que apenas servir para exibir o horror ao leitor. Scotuzzi vai ainda mais longe ao determinar a função deles na narrativa e lhes concede uma profundidade psicológica – ainda que ela seja praticamente invariável entre diferentes personagens. Para a pesquisadora, o fato de os personagens não terem grandes diferenças de personalidade se dá porque “Lovecraft queria que eles fossem modelos de racionalidade e esclarecimento; seres humanos de grande capacidade intelectual e clareza em relação ao mundo em que vivem.” (SCOTUZZI, 2019, p.112). Tal característica tem relação, também, com os lugares em que os personagens estão inseridos – algo que prova a suposição da topofrenia dentro da obra de Lovecraft e fortalece a relevância de uma análise dos espaços para compreendê-la.

[...] Uma dessas funções [do espaço dentro da narrativa] é a caracterização de personagens a partir da espacialidade em que estão inseridos, e esse é o caso das figuras ligadas à MU [Miskatonic University]. [...] A MU, como centro de conhecimento e estabilidade intelectual, caracteriza igualmente todos os personagens ligados a ela; ambos os espaços e personagens estão em concordância e é muito difícil uma tentativa de desvinculação (SCOTUZZI, 2019, p.117)

²¹ “So much so that when a female character does intervene in a story (which occurs altogether twice) one feels an odd twinge of bizarreness, as if he had suddenly decided to describe a Japanese person”;

Essa racionalidade dos personagens fornece uma espécie de pano de fundo intelectual que permite que enfrentem a realidade com que se encontram. A intelectualidade os faz continuar investigando os mistérios inomináveis da narrativa e, da mesma forma, procura blindar suas mentes frente à insanidade que encontram, como visto na citação de “At the mountains of madness”, em que o protagonista busca justificar o horror do que está vendo relacionando-o com miragens ou outros fenômenos estranhos, mas reconhecidos pela ciência.

Tal racionalidade também faz com que os protagonistas questionem sua própria percepção, por saberem que ela é limitada, o que os ajuda a seguir em frente e a manter algum tipo de sanidade, como se vê em “The shadow out of time”, quando o protagonista conta sua experiência deixando claro – mais para si mesmo do que para os leitores – que talvez tudo fosse um sonho “Há razões para ter esperança de que minha experiência tenha sido total ou parcialmente uma alucinação – da qual, de fato, existem casos abundantes. E, ainda assim, seu realismo foi tão horrendo que eu, às vezes, acho a esperança impossível²²” (LOVECRAFT, 2014, posição 5760 do Kindle, tradução nossa). Esse desejo de negar suas descobertas e seus sentidos é algo comum na literatura lovecraftiana e dá uma certa profundidade psicológica aos personagens. Com pavor do que a realidade lhes mostrou, eles buscam alento ao duvidarem de seus próprios sentidos.

Essa percepção está alinhada à ideia presente em vários dos contos, de que a única coisa que protege a humanidade do caos cósmico é sua ignorância dos horrores que se escondem além do véu. Como o narrador pondera no início de “The call of Cthulhu”:

A coisa mais misericordiosa no mundo, creio eu, é a inabilidade da mente humana em correlacionar todos os seus conteúdos. Nós vivemos em uma plácida ilha de ignorância no meio de negros oceanos de infinitude, e não é para nós viajarmos longe. As ciências, cada uma tensionando em sua própria direção, tem até agora nos prejudicado pouco; mas algum dia a combinação de conhecimentos dissociados vai abrir tão terríveis paisagens da realidade, e de nossa assustadora posição dentro dela, que nós devemos ou ficar loucos pela revelação ou fugir da luz mortal para a paz e segurança de uma nova era das trevas²³ (LOVECRAFT, 2014, posição 1105 do Kindle, tradução nossa).

²² “There is reason to hope that my experience was wholly or partly an hallucination – for which, indeed, abundant causes existed. And yet, its realism was so hideous that I sometimes find hope impossible”;

²³ “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”;

Outra função dessa intelectualidade dos personagens é aprofundar a verossimilhança das histórias e aprofundar a sensação de medo no leitor. Lovecraft escreve seus protagonistas como pessoas que duvidam de tudo, o tempo todo, o que amplia o choque de realidade quando eles finalmente aceitam o horror do que veem.

1.2.2 A função da verossimilhança

Segundo Roas (2014), o texto fantástico depende de uma relação evidente com a realidade e com seu contexto sociocultural para criar o efeito buscado em sua narrativa, contrastando o fenômeno sobrenatural com nossa concepção de real para mostrar como acontece a quebra desta. Ou seja, a única forma de criar uma narrativa em que acontecimentos fantásticos (como o emergir de uma cidade ancestral do fundo do Pacífico e o despertar de uma entidade cósmica ancestral) sejam de alguma forma chocantes ao leitor é por meio do estabelecimento de um ambiente que se assemelhe à realidade vivida por ele.

A literatura fantástica é aquela que oferece uma temática tendente a por em dúvida nossa percepção do real. Portanto, para que a ruptura [...] se produza é necessário que o texto apresente um mundo o mais real possível que sirva de termo de comparação com o fenômeno sobrenatural, isto é, que torne evidente o choque que supõe a irrupção de tal fenômeno em uma realidade cotidiana, O realismo se converte assim em uma necessidade estrutural de todo texto fantástico (ROAS, 2014, p.51).

Tal estratégia de criar uma realidade plausível, para depois quebrá-la na emergência do fenômeno metaempírico, está presente em Lovecraft. Scotuzzi acrescenta, quando discute as narrativas e todo o projeto estético dos Mitos de Cthulhu.

Uma das características fundamentais desse projeto estético é a de criar uma representação do real que seja a mais verossímil possível e com isso, prender a atenção do leitor, que observa uma imagem de seu próprio mundo representada dentro da obra. Ao reconhecer esse contexto, ele estará suscetível a ser acometido pelo horror cósmico (SCOTUZZI, 2019, p.14).

Autores do fantástico contam com diversos recursos para desenvolver essa base de realidade e credibilidade para suas histórias, como esclarece Furtado: “Qualquer narrativa fantástica deixa transparecer a constante aplicação de numerosos processos tendentes a promover a credibilidade do conjunto de acontecimentos, figuras e cenários representados ao longo do discurso” (FURTADO, 2017, p.93). O autor considera tal questão como algo comum às narrativas fantásticas, mas aponta que ela está presente também de forma bastante intensa em Lovecraft. Segundo ele, há quatro artifícios principais aplicados pelo escritor de Providence

para alcançar esse objetivo, e os quatro se baseiam, de alguma forma, em um argumento de autoridade. São eles: referências factuais, função testemunhal dos personagens, cenários realistas e documentos.

A respeito das referências factuais, podemos ver elementos como as enchentes históricas em Vermont em 1927, que servem como catalisadoras para a narrativa do conto “The whisperer in darkness”. No mesmo conto, podemos citar também a descoberta de Plutão, que aconteceu logo antes da publicação da história e foi incorporada à narrativa. Também é possível mencionar vários elementos de “The call of Cthulhu”, como a ação policial contra uma organização de cultistas nos pântanos da Louisiana. Apesar do teor racista, esse tipo de ataque às religiões de matriz africana nessa localização dos Estados Unidos era algo relativamente comum na época.

Além disso, o extenso contato de Lovecraft com a ciência fortalece esse primeiro fator de verossimilhança. Elementos científicos são referências factuais muito poderosas no texto e podem ser notados muito claramente no conto “At the mountains of madness”, por exemplo, no qual o autor faz extensas digressões sobre pesquisas reais na Antártida, a ponto de se tornar difícil distinguir quais são descobertas científicas reais e o que é criação ficcional para a narrativa.

Já a função testemunhal é fortalecida em Lovecraft pelo fato de que a maioria dos contos dos Mitos são narrados em primeira pessoa por personagens intelectuais. Dessa forma, a sensação de verossimilhança é “geralmente reforçada em termos de credibilidade pelo estatuto social e intelectual dessas figuras e pelo aparente rigor com que respeitam os vários tipos de convenções” (FURTADO, 2017, p.94), o que fica ainda mais considerável quando a Universidade de Miskatonic apresenta-se como origem desses personagens. A universidade, dentro da narrativa lovecraftiana, tornou-se uma marca de credibilidade que leitores mais ávidos sempre vão reconhecer. O uso de termos científicos realmente adequados também ajuda nesse momento, e o constante autoquestionamento feito pelos narradores dá ao texto ainda mais verossimilhança.

A terceira função apontada por Furtado é essencial para este trabalho: ela diz respeito aos cenários realistas utilizados por Lovecraft. Há muito disso no espaço conhecido como Lovecraft Country: vários lugares reais ou fictícios baseados na Nova Inglaterra, que servem como pano de fundo para a maioria de suas narrativas. A própria cidade de Providence é palco para o conto “The haunter of the dark”, e a igreja que guarda um segredo abominável no conto

é inspirada em uma igreja real da cidade, que acabou rejeitada pela Diocese de Providence por causa de sua arquitetura, que foi considerada inadequada.

Apesar de estranhas adjetivações na narrativa de muitos desses lugares, o autor consegue conciliar também descrições bastante realistas e precisas. Além disso, a ciência tem papel importante também nesse fator, principalmente quando a narrativa segue para locais isolados. Por exemplo, o conhecimento de Lovecraft sobre a Antártida e as descobertas mais contemporâneas (à época) a respeito do continente gelado permitiram uma narrativa muito mais precisa no conto “At the mountains of madness”.

O quarto fator é o documental e na narrativa de Lovecraft ele se dá muito por meio de publicações jornalísticas fictícias. Isso está muito presente em “At the mountains of madness”, nas investigações de “The call of Cthulhu” e em “The horror at Red Hook”. Documentação jornalística também é um elemento de “The haunter of the dark”, com relatos feitos em um jornal local a respeito da igreja abandonada. De fato, algum tipo de relato jornalístico aparece em praticamente todos os contos dos Mitos, provavelmente por influência do envolvimento de Lovecraft com o jornalismo amador.

Outros documentos, como artigos científicos (também fictícios ou não), são parte fulcral em “The shadow out of time”, de “At the mountains of madness” e tantos outros contos. E há ainda que se considerar o fato de que a maioria das histórias são narradas como uma espécie de diário, ou um relato escrito, fortalecendo esse teor documental.

Considerando a frequência com que são apresentados múltiplos elementos que revelam uma óbvia simbologia do conhecimento, o destinatário real do enunciado é conduzido por uma chuva de referências culturais à expectativa confiante de que a narrativa irá respeitar, de forma rigorosa, os princípios da razão. Toda essa soma de documentos e alusões da mais diversa índole não visa, senão, confundir e adormecer a exigência do cumprimento desses princípios. Além da densidade documental palpável em qualquer das narrativas de Lovecraft, o verossímil socorre-se, a cada passo, do pormenor, do constante recurso a dados e fatos muitas vezes aparentemente desnecessários à economia da história, mas que, somando-se a pouco e pouco, contribuem amiúde para quebrar qualquer resistência ao irracional (FURTADO, 2017, p.110).

Dessa forma, Lovecraft é capaz de criar um clima de verossimilhança que faz com que o leitor acredite na racionalidade da narrativa, o que cumpre a função de contraste prevista por Roas para acentuar o choque no momento da emergência do fenômeno metaempírico.

Há ainda outro elemento que Furtado elenca mais tarde em seu estudo: a intertextualidade entre diferentes contos de Lovecraft. Através da criação de um universo compartilhado em diversas narrativas – inclusive com menções ou o aparecimento dos mesmos personagens entre contos diferentes – a sensação de verossimilhança fica fortalecida.

O seu emprego é simples: em diversas narrativas, alude-se a situações, personagens, locais ou objetos já surgidos noutras, as quais se tornam, desse modo, elementos confirmativos, funcionando como um sistema de testemunhos em circuito fechado. Elabora-se, portanto, uma complexa – e, naturalmente, falsa – teia de credibilidade, na qual, aspectos fictícios e por vezes inverossímeis dum texto são arvorados em dados de apoio da pretensa veracidade de elementos também fictícios, surgidos noutra texto do mesmo autor (FURTADO, 2017, p.112).

Furtado fala especificamente “noutro texto do mesmo autor”. Contudo, Lovecraft conta com duas outras vantagens nesse quesito. Primeiro, ele relaciona textos e obras de artes de outros autores anteriores a ele para reforçar a credibilidade de outros relatos, como quando ele cita Hastur, um nome antes utilizado por Bierce e Chambers, em “The whisperer in darkness”; ou quando menciona a arte de Roerich para descrever a chegada do protagonista à Antártida, em “At the mountains of madness”. A segunda vantagem é que Lovecraft gerou um grupo de outros autores com quem trocou referências, personagens e criaturas – tanto que os Mitos se tornaram algo muito maior do que as histórias lovecraftianas e acabaram aparecendo inclusive na obra de autores mais recentes.

A presença do Necronomicon é um exemplo disso. Esse livro fictício, idealizado por Lovecraft, aparece em várias de suas narrativas e também em textos de outros autores, a ponto de numerosas pessoas acreditarem que ele seja um livro real, que Lovecraft apenas adaptou a seus contos.

É importante notar, contudo, que a construção de um “universo lovecraftiano” não é algo tão meticuloso ou linear. Pelo contrário, o que se apresenta são alguns vislumbres dos Mitos em diversas histórias. No entanto, é possível argumentar que essa própria criação de um universo a partir de rápidos vislumbres é ainda mais poderosa para criar a sensação de verossimilhança, afinal, muitas vezes é mais fácil encaixar esses pequenos detalhes na nossa realidade do que um universo fictício completo e organizado.

Apesar disso, Furtado aponta uma limitação na construção da verossimilhança nas narrativas lovecraftianas, ao menos no que diz respeito aos procedimentos tradicionais da

narrativa fantástica. Segundo ele, as regras do gênero não são seguidas à risca pelo escritor de Providence quando este caracteriza o monstro ou o lugar em que se dá a ação.

Mesmo a leitura superficial de uns poucos textos do gênero torna evidente que, na ficção fantástica, o surgimento da manifestação metaempírica (sobretudo quando esta se consubstancia no monstro) deve ser fugaz, duvidoso, indefinido, favorecendo a ambiguidade que lhe é essencial. Ao contrário do que as regras mais elementares do gênero prescrevem, o monstro lovecraftiano passeia longa e ostensivamente pela narrativa, sendo caracterizado com excessiva cópia de pormenores (FURTADO, 2017, p.122)

É importante lembrar, contudo, que Lovecraft apresenta constantemente suas criaturas como “indescritíveis”. Assim, a descrição pormenorizada a que Furtado se refere é repleta da característica adjetivação elusiva do autor, como pode-se ver na narrativa do despertar da criatura em “The call of Cthulhu”: “A Coisa não pode ser descrita – não há linguagem para tais abismos de alucinação gritante e imemorial, para tais contradições ancestrais de toda matéria, força e ordem cósmica. Uma montanha andava ou cambaleava²⁴” (LOVECRAFT, 2014, posição 1563 do Kindle, tradução nossa).

Scotuzzi pondera que a própria narração pormenorizada das criaturas faz parte do projeto estético lovecraftiano e é essencial para a manutenção de seu tipo de horror cósmico. Segundo ela, essa descrição extensa de algo que, de certa forma, é apresentado como indescritível, serve para atacar nossa percepção de mundo com realidades impossíveis, que dilaceram os padrões com os quais estamos acostumados e causam um rompimento com as leis na natureza como as conhecemos.

São os padrões, na visão de Lovecraft, que dão forma ao universo conhecido pela humanidade, e só por meio deles é que se pode dominar o mundo. São elementos culturais e indispensáveis para a racionalidade humana. O contato com padrões desconhecidos causa um assombro inimaginável no ser humano devido a essa sua natureza que não permite assimilações. A cidade de R'lyeh, por exemplo, é descrita como composta por uma geometria não euclidiana, causando espanto e confusão àqueles que a visualizaram. Sua intenção com isso é construir a mais aterrorizante das sensações (SCOTUZZI, 2019, p.106).

Roas, que apresenta vários exemplos de Lovecraft em sua discussão sobre o fantástico, acrescenta: “O narrador tenta construir um mundo que seja o mais semelhante possível do mundo do leitor. Contudo, no momento de se confrontar com o sobrenatural, sua expressão costuma se tornar obscura, torpe, indireta” (ROAS, 2014, p.55). Essa expressão indireta, para Furtado (que usa Todorov como uma referência muito presente em seu trabalho), deveria ser

²⁴ “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. A mountain walked or stumbled”;

algo literalmente mais oculto, apenas sugerido na narrativa. Lovecraft, por outro lado, opta por uma descrição torpe no sentido em que ela exhibe abertamente algo que ultrapassa totalmente qualquer quadro de referência, usando estranhos adjetivos para alcançar esse objetivo, criando um medo diferente do tradicional do gênero: o medo cósmico.

1.2.3 A adjetivação e a linguagem em Lovecraft

Uma crítica bastante presente nos textos lovecraftianos diz respeito à sua adjetivação muitas vezes impossível, paradoxal, ou que simplesmente usa palavras que têm pouco sentido literal na situação. Segundo Punter (1996), o autor usa termos sem preocupação com seu significado, meramente como elementos de um encantamento. Roas, contudo, apresenta outra explicação, que tem a ver com a relação do gênero fantástico com a verossimilhança. Segundo ele,

O fantástico narra acontecimentos que ultrapassam nosso quadro de referência; é, portanto, a expressão do inominável, o que supõe um deslocamento do discurso racional: o narrador se vê obrigado a combinar de forma insólita substantivos e adjetivos, para intensificar sua capacidade de sugestão. Podemos dizer então que a conotação substitui a denotação. (ROAS, 2014, p.57)

Se, então, a conotação substitui a denotação, é possível compreender por que alguns termos parecem não fazer sentido literal, pois esse não é seu objetivo. Pelo contrário, Lovecraft busca, com suas adjetivações absurdas e essa descrição *sui generis*, criar uma atmosfera que faça o leitor sentir a expressão do inominável. Afinal, o que seriam “corais leprosos”, como os presentes no mar pouco além de Insmouth? Ou o “platô blasfemo” descrito enquanto Radolph Carter busca a desconhecida Kadath? Apesar das críticas a tal forma de descrição, Roas considera essa adjetivação fundamental ao texto:

Embora seja verdade que Lovecraft abusa dos adjetivos, acho que esses críticos não entenderam a maneira inteligente como muitas vezes ele costuma utilizá-los: suas construções de oxímoro e/ou paradoxo, do tipo “arquitetura obscena”, “ângulos obscenos”, “antiguidade maléfica”, “campanários leprosos”, “pestilentas tempestades”, “concerto nauseabundo”, sugerem algo impossível em nossa realidade por meio de adjetivos que, de forma independente, correspondem a qualidades dessa realidade” (ROAS, 2014, p.57)

Ele acrescenta ainda que isso cria “um jogo interessante entre a impossibilidade de escrever algo alheio à realidade humana e a vontade de sugerir esse terror por meio da imprecisão, da insinuação” (ROAS, 2014, p.57, 58). Para o autor, essa adjetivação é uma forma

de colocar em movimento a imaginação do leitor, para que ele compreenda as realidades fantásticas presentes no texto.

Além da adjetivação, contudo, há outro elemento da linguagem lovecraftiana que merece ser lembrado e faz seus textos destoarem de autores da época.

[...] Lovecraft pode ser visto como um herdeiro das tradições góticas [...] pelo deliberado arcaísmo de muito de sua linguagem. Ele era possuído por um conceito de que é 'literário' que estava em total acordo com seu gosto geral por coisas do século XVIII²⁵ (PUNTER, 1996, p.42, tradução nossa)

Como aponta Punter, ainda que Lovecraft tenha escrito suas obras principalmente no início do século XX, sua obsessão pelas tradições literárias e sua paixão pelo século XVIII fizeram com que seus textos carregassem uma linguagem semelhante à da tradição gótica mais antiga, pouco coesa com as tendências literárias de seu período.

1.2.4 As criaturas que povoam os mitos de Lovecraft

Certamente, o elemento mais conhecido na literatura de Lovecraft são seus monstros. A sua mais famosa criação, Cthulhu, superou inclusive seu mestre, alcançando tal posição de destaque na cultura pop que hoje mesmo pessoas que nunca leram Lovecraft sabem quem é o imenso polvo/dragão esverdeado que dorme na cidade perdida de R'lyeh. O que muitos não sabem é que essa criatura ancestral é apenas parte de um imenso panteão de anti-divindades que povoam a literatura lovecraftiana.

Cthulhu, que se tornou tão bem conhecido, é parte relativamente pequena dessa estranha mitologia, ocupando o cargo de sacerdote para forças mais poderosas. No entanto, essas forças cósmicas não aparecem na literatura lovecraftiana de forma completamente organizada e nenhum texto de Lovecraft já publicado trata delas e de suas hierarquias de maneira clara o bastante para apresentar o panteão como um todo em uma mitologia coerente. Ainda assim, os vislumbres que estão presentes permitem uma noção que é importante para qualquer análise de sua obra, pois, junto com a atmosfera dos contos, essas criaturas compõem o cerne da criação do horror cósmico em Lovecraft.

²⁵ “[...] Lovecraft can be seen as an inheritor of Gothic traditions [...] by the deliberate archaism of much of his language. He was possessed of a concept of the ‘literary’ which was in full accord with his general taste for things eighteenth-century”;

A primeira questão a ser levada em conta ao discutir tais criaturas, é que elas são diferentes dos deuses que a cultura humana arquitetou em sua história. Ao invés de entidades poderosas e envolvidas nas questões humanas, como as que presentes nas mitologias cristã, grega, africana, asiática ou nórdica, temos seres ancestrais que pouco se importam com a humanidade e que representam o cosmos em sua fria indiferença.

Ainda que venham do período no qual Lovecraft misturou magia negra em seus temas e foi atraído para os panteões dunsanianos, eu acredito que seja um erro considerar as entidades dos Mitos de Cthulhu como equivalentes sofisticados das entidades da demonologia cristã, ou tentar dividi-las em equilibradas hierarquias zoroastrianas de bem e mal²⁶ (LEIBER, in SCHWEITZER, 1995, posição 214 do Kindle, tradução nossa)

De fato, Leiber indica que: “A maioria das entidades nos Mitos de Cthulhu são maléficas ou, na melhor das hipóteses, cruelmente indiferentes à humanidade²⁷” (LEIBER, in SCHWEITZER, 1995, posição 214 do Kindle, tradução nossa), o que dialoga profundamente com a filosofia de Lovecraft. Tal indiferença fica ainda mais clara na descrição da maior “divindade” ou entidade desse panteão insondável.

Azathoth é a divindade suprema, ocupando o mais alto trono na hierarquia de Cthulhu. Não há jamais qualquer questão sobre ele ser meramente uma entidade alienígena de algum planeta ou dimensão distante, como Cthulhu ou Yog-Sothoth. Ele é inquestionavelmente "deus", e também o maior deus. Ainda assim, quando perguntamos que tipo de deus, descobrimos que ele é o deus cego e idiota, '... o demônio sultão sem mente...', '... o caos nuclear monstruoso...'²⁸ (LEIBER, in SCHWEITZER, 1995, posições 221-229 do Kindle, tradução nossa)

Azathoth, na literatura lovecraftiana, é uma entidade totalmente incompreensível, insondável, desinteressada e simplesmente irracional. É uma metáfora de Lovecraft para sua visão de um cosmos que pouco se interessa pela vida humana – algo extremamente oposto ao que o antropocentrismo cristão prega. A descrição de Azathoth em vários contos lovecraftianos deixa essa sensação clara, como quando Blake encontra os segredos da estranha igreja em “The haunter of the dark”.

²⁶ “Although they stem from that period in which Lovecraft mixed black magic in his tales and was attracted to Dunsanian pantheons, I believe it is a mistake to regard the beings of the Cthulhu Mythos as sophisticated equivalents of the entities, of Christian demonology, or to attempt to divide them into balancing Zoroastrian hierarchies of good and evil”;

²⁷ "Most of the entities in the Cthulhu mythos are malevolent or, at best, cruelly indifferent to mankind" (tradução nossa);

²⁸ “Azathoth is the supreme deity, occupying the top-most throne in the Cthulhu hierarchy. There is never any question of his being merely an alien entity from some distant planet or dimension, like Cthulhu or Yog-Sothoth. He is unquestionably “god,” and also the greatest god. Yet when we ask what sort of god, we discover that he is the blind, idiot god, ‘...the mindless daemon-sultan...,’ ‘...the monstrous nuclear chaos...’”;

Ele pensou nas antigas lendas do Caos Supremo, em cujo centro se espalha o deus cego e idiota Azathoth, Mestre de Todas as Coisas, cercado por sua balouçante horda de dançarinos sem mente e sem forma, e embalado pelo sibilo fino e monótono de uma flauta demoníaca segurada em mãos sem nome²⁹ (LOVECRAFT, 2014, posição 4402 do Kindle, tradução nossa).

Leiber pondera: “Tal panteão e tal divindade mestra podem simbolizar apenas uma coisa: o universo sem propósito, sem mente e ainda todo poderoso da crença materialista³⁰” (LEIBER, in SCHWEITZER, 1995, posição 229 do Kindle, tradução nossa).

Outra criatura que está logo abaixo de Azathoth é Nyarlathotep, uma entidade ligada à outra, mas extremamente diferente dela. Nyarlathotep, o faraó, a alma e o mensageiro dos Outros Deuses, o caos rastejante (LOVECRAFT, 2014, posição 13128 do Kindle) aparece em numerosos contos e até poemas lovecraftianos, como uma entidade que se comunica com a humanidade e a engana constantemente. Essa criatura seria uma espécie de porta-voz do caos, em contato com a humanidade. Leiber analisa as possíveis interpretações a respeito dessa criatura – considerando também a possibilidade de ela não ter qualquer sentido além do caos de sua própria existência.

Uma possibilidade é que o faraó-charlatão represente a zombaria do universo que o homem nunca poderá compreender ou dominar. Outra é que ele simboliza o mundo descaradamente comercial, aquisitivo, que faz propaganda de si mesmo, que Lovecraft desprezava (Nyarlatotep sempre tem aquela aura de um vendedor, aquele impetuoso desprezo). Ainda uma terceira possibilidade é que Nyarlathotep represente a intelectualidade auto-destrutiva do homem, sua habilidade horrível de ver o universo pelo que ele é e, assim, matar em si mesmo todos os sonhos ingênuos e belos³¹ (LEIBER, in SCHWEITZER, 1995, posição 237-244 do Kindle, tradução nossa)

Outra importante criatura é Yog-Sothoth, uma entidade que, diferente da cegueira de Azathoth, possui algum tipo de onisciência, inclusive de diferentes dimensões, o que assinala para o profundo conhecimento científico de Lovecraft. Em uma descrição da entidade, o autor diz:

Yog-Sothoth conhece o portão. Yog-Sothoth é o portão. Yog-Sothoth é a chave e o guardião do portão. Passado, presente, futuro, tudo é um em Yog-Sothoth. Ele sabe

²⁹ “He thought of the ancient legends of Ultimate Chaos, at whose centre sprawls the blind idiot god Azathoth, Lord of All Things, encircled by his flopping horde of mindless and amorphous dancers, and lulled by the thin monotonous piping of a daemonic flute held in nameless paws”;

³⁰ “Such a pantheon and such a chief deity can symbolize only one thing: the purposeless, mindless, yet all-powerful universe of materialistic belief”;

³¹ “One possibility is that the pharaoh-charlatan expresses the mockery of a universe man can never understand or master. Another is that he symbolizes the blatantly commercial, self-advertising, acquisitive world that Lovecraft loathed (Nyarlatotep always has that aura of the salesman, that brash contemptuousness). Yet a third possibility is that Nyarlathotep stands for man’s self-destructive intellectuality, his awful ability to see the universe for what it is and thereby kill in himself all naive and beautiful dreams”;

onde os Antigos atravessaram antigamente, e onde Eles devem atravessar novamente. Ele sabe onde Eles pisaram os campos da Terra, e onde Eles ainda os pisam, e por que ninguém pode vê-los enquanto Eles pisam³² (LOVECRAFT, 2014, posições 1849-1856 do Kindle, tradução nossa).

Essas são apenas algumas das principais criaturas do estranho panteão lovecraftiano. Suas características variam, mas, entre si, elas compartilham o fato de fazerem parte de um cosmos caótico e pouco interessado na vida humana. Além disso, elas também têm um tipo de descrição semelhante, que se desenvolveu principalmente como parte da estética lovecraftiana mais madura. Essa mudança de estética é algo que aparece também nos lugares de sua narrativa.

Os contos da obra de Lovecraft que tratam do horror convencional ou da fantasia dão um tratamento ao monstro que o apresenta como algo sobrenatural e incompreensível. Nesses textos, Lovecraft utiliza estratégias cujo foco é causar o medo e o horror absoluto exclusivamente frente ao monstro e ao perigo que ele apresenta ao personagem que o confronta. É o caso, por exemplo, do monstro disforme do conto ‘O Inominável’[...], ser incompreensível que ataca os personagens de sua história e que, ao fim da narrativa, não conseguem ter certeza do que viram ou do que aconteceu. Esse monstro é apresentado de forma incerta e encoberta, permitindo que o leitor possa criar sua própria imagem dessa criatura a partir de seus próprios medos. Ao fim desse conto, tanto o personagem quanto o leitor podem concluir de que aquele ser era de fato um monstro sobrenatural e incompreensível. Os monstros do Cthulhu Mythos, entretanto, são elaborados de forma bastante diferente. A proposta de apenas sugerir características físicas sem vastas descrições é deixada de lado. Agora, cada uma dessas criaturas é apresentada de forma nítida, minuciosa e científica. (SCOTUZZI, 2019, p.93 e 94).

Tais criaturas já foram alvo de numerosos estudos e não são o principal objeto deste trabalho. Contudo, sua compreensão – e o entendimento de como sua descrição se relaciona à estética dos Mitos – é essencial para qualquer análise da literatura lovecraftiana, ainda mais uma que, como esta, busca compreender os lugares onde se escondem esses horrores impronunciáveis do tempo profundo de Lovecraft.

1.2.5 A ciência como catalisadora do horror cósmico

Lendo alguns poucos contos dos Mitos de Cthulhu, ou mesmo fora desse círculo, é muito fácil notar que a ciência tem um papel imenso na literatura de Lovecraft. A paixão do autor pela astronomia e por outros campos do conhecimento humano pode não o ter levado pelos caminhos do estudo formal, mas certamente marcou profundamente a sua literatura –

³² “Yog-Sothoth knows the gate. Yog-Sothoth is the gate. Yog-Sothoth is the key and guardian of the gate. Past, present, future, all are one in Yog-Sothoth. He knows where the Old Ones broke through of old, and where They shall break through again. He knows where They have trod earth’s fields, and where They still tread them, and why no one can behold Them as They tread”;

ainda mais levando-se em conta a crescente importância que a ciência vinha tomando no início do século XX. Um ensaio do autor, “A confession of unfaith”, demonstra essa conexão:

As sensações mais fortes de minha existência são as de 1896, quando descobri o mundo grego, e de 1902, quando descobri a miríade de sóis e mundos do espaço infinito. Às vezes penso que esse último acontecimento foi ainda mais importante, pois a grandeza daquela concepção crescente do universo ainda me arrebatava de um modo difícil de se repetir. Fiz da astronomia meu principal estudo científico, obtendo telescópios cada vez maiores, colecionando não menos do que 61 livros sobre astronomia e escrevendo copiosamente sobre o assunto na forma de artigos especiais e mensais na imprensa local (LOVECRAFT, apud JOSHI, 2017, posição 869 do Kindle)

A paixão pela astronomia e pela ciência mostram-se claramente centrais na formação do jovem Lovecraft. Tal elemento se tornou tão indissociável de seu ser que passou a ser marca registrada desde os contos de sua juvenília, e ainda mais destaque nas histórias da fase mais madura do autor, quando ele abraçou de vez uma estética definitiva, cosmiasta e escancaradamente ligada à ciência.

O método maduro de Lovecraft contar uma história de horror foi uma consequência natural do novo universo da ciência em seus textos, pois ele era o método do realismo científico, aproximando-se em alguns de seus últimos contos ('At the mountains of madness' e 'The shadow out of time') da precisão, objetividade e atenção aos detalhes de um artigo em um periódico científico. A maioria de suas histórias são supostos documentos e necessariamente escritos em primeira pessoa. Esse artifício é comum na literatura estranha, como testemunham "Manuscrito encontrado em uma garrafa", de Poe; "Ela, a feiticeira", de Haggard; "Drácula", de Stoker; e muitos outros, mas poucos escritores levaram isso tão seriamente quanto Lovecraft o fez³³ (LEIBER, in SCHWEITZER, 1995, posição 244-251 do Kindle, tradução nossa).

A comparação com outras obras, também compostas por supostos documentos, ajuda a perceber o desenvolvimento da literatura que culminou na obra lovecraftiana, um estilo literário que não é inédito, mas que se debruça intensamente sobre os princípios estéticos e temáticos a que se propõe.

Leiber ainda mostra como a aplicação da ciência na narrativa não apenas aprofunda a sensação de verossimilhança, mas também compõe as bases da estética do horror cósmico lovecraftiano. O pesquisador também indica que essa escolha está relacionada com o horror cósmico que Lovecraft pretendia transferir por meio de seus escritos.

³³ “Lovecraft’s matured method of telling a horror story was a natural consequence of the importance of the new universe of science in his writings, for it was the method of scientific realism, approaching in some of his last tales ('At the Mountains of Madness' and 'The Shadow Out of Time') the precision, objectivity, and attention to detail of a report in a scientific journal. Most of his stories are purported documents and necessarily written in the first person. This device is common in weird literature, as witness Poe’s “Ms. Found in a Bottle,” Haggard’s She, Stoker’s Dracula, and many others, but few writers have taken it quite as seriously as did Lovecraft”;

O universo da ciência moderna engendrou um horror mais profundo nos textos de Lovecraft do que aquele vindo unicamente das suas tremendas distâncias e seus prováveis habitantes não-humanos, aliens e poderosos. Pois a razão principal pela qual o homem teme o universo revelado pela ciência materialista é que ele é um lugar sem propósito e sem alma³⁴ (LEIBER, in SCHWEITZER, 1995, posição 200 do Kindle, tradução nossa)

O medo de um universo sem alma e sem propósito foi profundamente alimentado pelas descobertas da ciência desde o século passado, e Lovecraft adotou esse contexto em suas narrativas. Se outra parte dos medos engendrados por Lovecraft vem da aversão à decadência, à modernidade e à transformação social, este desassossego tem outra origem: a ciência e a astronomia modernas, duas das maiores paixões do autor. Moore contempla essa sensação que tomava conta de Lovecraft e derramava-se sobre seus textos:

Avanços contemporâneos na crescente compreensão humana do universo, com suas incomensuráveis distâncias e seus processos indiferentemente aleatórios, redefiniram, dramaticamente, a posição da humanidade no cosmos. Longe de ser a razão e o propósito da criação, a vida humana se tornou uma eclosão acidental e sem motivo em uma minúscula mancha de matéria situada no mais distante canto de um estupefaciente aglomerado de estrelas, ele mesma apenas um entre muitos aglomerado espalhados em um desarranjo incoerente através de uma vastidão negra inconcebível. Essas fobias, possivelmente mais sutis, mas ainda mais inquietantes e fundamentais, também seriam articuladas na obra do visionário de Rhode Island, como seu panteão de poderes cósmicos caóticos e irracionais ou na paisagem de sua muito amada Nova Inglaterra alterada e infectada por concepções do além³⁵ (MOORE, 2014, p.12 e 13, tradução nossa)

Scotuzzi, ao dedicar-se a discutir essa relação da ciência com a literatura de Lovecraft, afirma: “A partir da prática científica, os personagens de H. P. Lovecraft conseguem ter acesso a pequenos relances do desconhecido: relances estes que, por menores que sejam, jogam-nos ao medo vertiginoso do horror cósmico” (SCOTUZZI, 2019, p.204). Dentro dessa noção, ela utiliza o conceito de cosmicismo para nomear a forma de escrita madura do autor, deixando claro o impacto dessa estética, que é profundamente conectada à ciência e ao conhecimento.

O resultado dessa estética foi a criação de um horror profundo e diferente do medo costumeiramente trabalhado pelas narrativas de horror, pois ao expor o ser humano a um panorama universal materialista e sem deuses, Lovecraft pôde despertar em seus

³⁴ “The universe of modern science engendered a “profounder horror in Lovecraft’s writings than that stemming solely from its tremendous distances and its highly probably alien and powerful non-human inhabitants. For the chief reason that man fears the universe revealed by materialistic science is that it is a purposeless, soulless place”;

³⁵ Contemporaneous advances in humanity’s expanding comprehension of the universe with its immeasurable distances and its indifferent random processes had redefined, dramatically, mankind’s position in the cosmos. Far from being the whole point and purpose of creation, human life became a motiveless and accidental outbreak on a vanishingly tiny fleck of matter situated in the furthest corner of a stupefying swarm of stars, itself but one of many such swarms strewn in incoherent disarray across black vastness inconceivable. These possibly more rarefied yet more unsettling and fundamental phobias would also be articulated in the work of the Rhode Island visionary, as his pantheon of mindless or chaotic cosmic powers or in his much-loved everyday New England landscape altered and infected by conceptions from beyond;

leitores um tipo de medo que se assemelha aos medos mais antigos da humanidade. Assim como um homem primitivo, nos vemos frente a um cosmos indecifrável e inalcançável – o horror cósmico é um medo irracional que desestabiliza a mente de um personagem que vê cair por terra todas as suas convicções e se encontra desolado em meio a uma nova realidade que não pode controlar, realidade essa que é nítida e concreta (SCOTUZZI, 2019, p.200)

Lovecraft, assim, evoca os temas da ciência e do conhecimento que já estavam presentes na literatura de horror moderna por um bom tempo antes dele, com Mary Shelley, Robert Louis Stevenson, entre outros, e cria sua própria estética de horror científico, focando não no poder de descobrimento dos cientistas humanos, como Stevenson e Shelley o fazem, e sim na pouca relevância que qualquer de nossas descobertas pode ter perante a insensibilidade do cosmos. Conjura, assim, um medo que não é apenas irracional – como proposto por Scotuzzi –, mas também racional, por vir da descoberta intelectual de nossa própria imensurável ignorância e da percepção de um cosmos que está além de qualquer controle. Essa realidade incontrollável é o cerne de todo o medo cósmico da narrativa lovecraftiana e possui laços muito apertados com a filosofia do autor.

1.2.6 A filosofia em Lovecraft

Os posicionamentos filosóficos de Lovecraft possuíram, durante toda a sua vida, grandes impactos em sua produção literária. Suas leituras e as transformações em sua visão de mundo (a maioria documentada em ensaios e cartas) podem ser percebidas no conteúdo de seus contos – e, mais ainda: essas transformações serviram para dar caminho para a fundação da estética cosmicista e existencialista de sua obra. Ele era um materialista racional, hostil à religião e profundamente pessimista, apesar de respeitar as tradições e os processos religiosos de um ponto de vista estético, ele abominava o caráter supersticioso da religião, pois tinha profunda aversão a quaisquer superstições, vendo-as como uma limitação à mente humana. “[...] ele acreditava que a superstição era um veneno para a humanidade. Considerava práticas supersticiosas uma perda de tempo, sendo executadas por aqueles menos esclarecidos acerca do universo” (SCOTUZZI, 2019, p.88). Nesse sentido, ele abraçava um tipo de filosofia que chamava de “materialismo mecanicista”:

[...] seu intuito era negar certos princípios centrais da filosofia idealista ou religiosa; especificamente que qualquer evento pode ocorrer no universo para além das fronteiras das leis naturais (embora todas as leis naturais não sejam conhecidas atualmente e talvez nunca venham a ser); que qualquer substância “imaterial” (como a “alma”) pode existir; e que o universo como um todo progride em direção a qualquer

objetivo particular. A recusa de Deus, da alma e da vida após a morte está implícita em todas essas formulações.” (JOSHI, 2017, posição 2699 do Kindle)

Tal filosofia reforça a visão de insignificância que é o âmago de sua obra e ainda faz com que ele se afaste dos conceitos do gótico ou do horror tradicional, que muitas vezes lidavam com ideias e pontos de vistas cristãos em sua narrativa e na formulação de seu medo. Mesmo quando esses elementos não apareciam de forma tão clara, o horror tradicional representava algo de sua alçada, como um tipo de embate de um bem sagrado contra o mal profano, quase sempre dentro de um tipo de dualidade. Lovecraft, a partir de seu ponto de vista materialista e ateu quebra com essa dualidade, apresentando o horror de entidades com o poder de deuses, mas que não fazem parte de uma grande guerra espiritual pelo destino da humanidade. Pelo contrário, são apenas elementos da natureza, tão insensíveis aos desejos e desígnios humanos como são as catástrofes naturais.

Esse é, então, o poder da narrativa lovecraftiana – um poder com algo de imenso, incomensurável e incompreensível – algo que veremos mais claramente ao analisarmos os lugares em que a narrativa transcorre. No entanto, é também um poder permeado por problemas, como racismo, xenofobia e classicismo.

1.3 “FOR H. P. LOVECRAFT, WITH ALL MY CONFLICTED FEELINGS”: O PRECONCEITO DE LOVECRAFT

Com a frase “Para Lovecraft, com todos os meus sentimentos conflitantes³⁶” (LAVALLE, 2016, p.6, tradução nossa), o escritor Victor LaValle inicia seu livro “A balada de Black Tom”, uma releitura de um dos contos mais repletos de elementos racistas e xenófobos na literatura de Lovecraft: “The horror at Red Hook”. Nesse conto, o autor insere sua narrativa no bairro de Red Hook, um lugar real, em Nova Iorque, que recebia uma grande quantidade de imigrantes na época em que Lovecraft vivia em suas cercanias. O autor trata o lugar e seus habitantes de maneira claramente preconceituosa, de uma forma que se relacionava, inclusive, com partes de sua filosofia.

[...] não importa o quão variadas sejam as aventuras sobrenaturais, ou quão diversas as pequenas manifestações do mal, a visão final é única e imutável: sob a superfície sólida do mundo, espregueada a ameaça do aleatório. Alcançá-la é derrotar a si mesmo, pois ela resiste à interpretação; ela derrota a razão porque é, ela mesma, irracional;

³⁶ “For H. P. Lovecraft, with all my conflicted feelings”;

Assim, a vida humana deve ser subjugada a convenções e esquemas rígidos de classificação social, uma visão que Lovecraft defendeu em si mesmo; apenas convenções e classes protegem-nos dos prazeres irracionais e destrutivos dos instintos³⁷ (PUNTER, 1996, 42 e 43, tradução nossa).

Lovecraft, então, defendia esses esquemas de classificação social e uma estrutura de dominância branca que aparecia em seus contos e, mais ainda, em suas cartas. Em uma correspondência enviada ao também escritor Frank Belknap Long, Lovecraft mostra isso claramente:

Como em nome de Deus o homem branco de sensibilidade e autorrespeito pode continuar a viver na confusão de sujeira asiática em que a região se tornou – com marcas e lembretes desta praga de gafanhotos por todos os cantos – está totalmente além da minha compreensão (LOVECRAFT, apud SILVA, p. 60-61)

Segundo Silva, Lovecraft apresentava um profundo temor da modernidade e das transformações sociais da época. Dessa forma:

[...] enxergava nos estrangeiros, principalmente os não pertencentes a povos anglo-saxônicos, a face mais visível da extensa mudança em curso na sociedade norte-americana que ameaçava a estrutura social vigente desde a colonização puritana em fins do século dezessete e que se chocava com sua personalidade ligada a tradições. (SILVA, 2017, 49-50)

Isso começa a apontar para o racismo de Lovecraft como algo nascido não apenas de um apego às tradições, mas sim do medo. “Subjacente a tais rumações sobre a decadência cultural, que eram meramente uma sobreposição de justificativas intelectuais, há o medo. O medo, de longe, precedido pela repulsa, é que gera indignação e ódio³⁸” (HOULLEBECQ, 2019, p. 34, tradução nossa). Punter reforça essa visão, questionando os medos de Lovecraft que seriam fundamentais para boa parte de seus preconceitos.

É difícil dizer o que era maior em Lovecraft, seu medo do passado, principalmente na forma do medo de civilizações decadentes, europeias e primitivas corroendo os justos direitos da Nova Inglaterra (e especialmente de Providence, Rhode Island), ou seu medo do futuro, manifestado como uma repulsa a máquinas, comercialismo e qualquer coisa que poderia viciar a estabilidade social ilusória na qual ele obsessivamente se agarrava³⁹ (PUNTER, 1996, 40, tradução nossa)

³⁷ “no matter how various the supernatural adventures, or how diverse the minor manifestations of evil, the final vision is single and unchanging: beneath the solid surface of the world lurks the threat of the random. To reach it is self-defeating, for it resists interpretation; it defeats the mind for it is itself ‘mindless’. Therefore human life must be bounded by convention and by rigid schemes of social classification, a view which Lovecraft bore out in his person; only conventions and classes protect us from the mindless and destructive pleasure of the instincts”;

³⁸ “Underlying these ruminations on the decay of cultures, which are merely a superimposed layer of intellectual justification, is fear. Fear from afar, preceded by repulsion – it is what generates indignation and hatred”;

³⁹ “It’s difficult to say which in Lovecraft is the greater, his fear of the past, principally in the shape of a fear of decadent European and primitive civilisations corroding the upright values of New England (and especially Providence, Rhode Island), or his fear of the future, manifested as a detestation of machines, commercialism and anything which might vitiate the illusory social stability to which he obsessively clung”;

No entanto, esses medos também se mostram fundamentais para a criação do horror cósmico de suas narrativas e estão presentes nos protagonistas – sempre homens brancos, intelectuais e agentes da ordem, que se opõem ao caos, muitas vezes representado, antes mesmo do que nas criaturas, em pessoas de cor que cultuariam essas entidades ancestrais e caóticas, por causa a algum tipo de ignorância natural ou maldade inata que o autor de Providence parecia considerar que existe nelas.

Vemos essa relação em vários contos e muitas cartas, mas ela está de forma escancarada em “The horror at Red Hook”, uma história em que um inteligente policial de origem celta é o grande baluarte da civilização contra entidades de caos cultuadas pelos imigrantes de etnias não caucasianas, moradores de Red Hook. Além disso, o conto rebaixa ainda mais esses personagens periféricos, ao colocar sobre eles, como um líder do culto, um homem branco. Scotuzzi também trata dessas considerações:

[...] a obra lovecraftiana é repleta de protagonistas intelectuais e acadêmicos. Seriam uma espécie de seres humanos exemplares - “geralmente conservadores e pertencentes à elite. Em contrapartida, os personagens secundários, geralmente vilões ou pessoas degeneradas, são estrangeiros ou pertencentes a camadas sociais mais baixas. Essa questão está ligada à valorização que o autor dava à tradição, pois era tão conservador quanto seus conterrâneos. Defendia os velhos costumes e rejeitava por completo a ideia da entrada de imigrantes em seu país” (SCOTUZZI, 2019, p.40, grifo nosso)

E esse posicionamento de Lovecraft não se destava apenas quando o autor faz referência direta aos imigrantes, como no caso de Red Hook. De fato, o pavor do “diferente” e do imigrante está também nas descrições das criaturas alienígenas, que invadem o mundo que ele considera como casa e engendram a decadência da realidade que ele conhece.

[...] lendo não apenas sua ficção, mas também suas cartas, percebe-se que os termos que ele aplica para as monstruosidades não-humanas invasoras são precisamente os mesmos com os quais ele descreve membros de todas as etnias americanas com exceção da casta de 'velhos americanos' da Costa Leste à qual ele pertencia⁴⁰ (PUNTER, 1996, p.40, tradução nossa)

Ou seja, a ideia de criaturas alienígenas que plantam sementes de decadência em uma existência que antes era idílica tem muitos paralelos possíveis com a visão que Lovecraft tinha dos imigrantes que chegariam para desmontar toda a tradição que lhe era cara.

⁴⁰ “[...] reading through not only his fiction but also his letters, one realises that the terms which he applies to his invading non-human monstrosities are precisely the same as those in which he describes members of all American ethnic groups with the exception of the caste of East Coast ‘Old Americans’ to which he belonged”;

Há ainda outro elemento: para Houellebecq, além do medo, o racismo lovecraftiano vem também da estranheza e da sensação de exasperação e incompreensão que Lovecraft teria ao ver pessoas capazes de aproveitar a vida de uma forma despojada e desembaraçada, inimaginável para os puritanos da Nova Inglaterra, rígidos e repletos de um autocontrole intransigente.

Vestidos em roupas rígidas e um tanto sombrias, acostumados a reprimirem suas emoções e desejos, os puritanos protestantes da Nova Inglaterra podem ter, por vezes, conseguido esquecer sua origem animal. É por isso que Lovecraft consente em sua companhia, mas, mesmo assim, apenas em doses moderadas. A insignificância deles é tranquilizante. Mas na presença de "negros", ele experimenta uma irreprimível reação de seu sistema nervoso. A vitalidade deles e sua aparente falta de inibições ou complexos apavoram-no e o repelem. Eles dançam nas ruas, eles ouvem música, música ritmada... Eles falam em voz alta. Eles riem em público. A vida parece divertí-los, o que é preocupante. Afinal, a vida, em si mesma, é má⁴¹ (HOULLEBECQ, 2019, p. 134, tradução nossa).

Curiosamente, toda essa concepção entra em choque com a filosofia de materialismo mecanicista defendida extensivamente por Lovecraft. Nas próprias palavras do autor, tal filosofia tinha como principal baluarte o esforço de sempre ver o mundo sem preceitos, abordando os mistérios do cosmos de mente aberta, mantendo-se neutro, para, só assim, alcançar a verdade.

Ainda que Lovecraft acreditasse ver o mundo dessa forma, julgava-o incessantemente, criticava aquilo que não lhe agradava e desprezava sua realidade – ou seja, suas posições em relação ao mundo e à realidade não eram, de forma alguma, neutras e muito menos desprovidas de emoções, como afirma que a posição do materialista deve ser (SCOTUZZI, 2019, p.49).

Lovecraft também era abertamente racista e xenófobo – elementos que aparecem em suas cartas e também em sua literatura, como veremos adiante. Ele desprezava e temia imigrantes, e tinha certa aversão à modernidade e a tudo que não se relacionasse com o tradicionalismo da Nova Inglaterra. No entanto, não se propõe aqui um apagamento do autor. Pelo contrário, os textos lovecraftianos devem não apenas ser lidos, mas compreendidos dentro de seu contexto e usados para questionar as próprias posições com as quais se alia, além dos autoritarismos religiosos dualistas a que sua literatura se opõe. A parte racista da literatura

⁴¹ “Dressed in their rigid, rather grim clothes, accustomed to repressing their emotions and desires, the Protestant Puritans of New England may have at times succeeded in forgetting their animal origin. Which is why Lovecraft consents to their company, but even then, only in moderate doses. Their very insignificance is reassuring. But in the presence of “negroes,” he experiences an irrepressible reaction of his nervous system. Their vitality, their apparent lack of complexes or inhibitions, terrifies and repulses him. They dance in the street, they listen to music, rhythmic music... They talk out loud. They laugh in public. Life seems to amuse them, which is worrisome. Because life is itself evil”;

lovecraftiana, enfim, ajuda a vislumbrar o lado obscuro e preconceituoso da sociedade de forma mais crua, ainda que através de metáforas monstruosas. Moore reforça essa percepção:

Longe de excentricidades estranhas, os medos que geraram as histórias e opiniões de Lovecraft são precisamente aquelas dos homens brancos, de classe média, heterossexuais e descendentes de protestantes, que mais se sentiam ameaçados pela mudança nas relações de poder e nos valores do mundo moderno. Ainda que ele tenha se considerado [...] uma personificação da sua fábula mais emblemática, "O Estranho", em seus temores e pânicos ele revela-se como [...] o homem absolutamente comum, um 'insider' socialmente entrincheirado, desalentado por influências novas e alienígenas que vêm de fora [...] Nas histórias de H. P. Lovecraft, nos é oferecida uma visão oblíqua e, ainda assim, perturbadoramente perceptiva para dentro das origens assombradas do inquietante mundo moderno e sua mentalidade corrente, que atualmente habitamos. Codificados em um alfabeto de monstros, os textos de Lovecraft oferecem uma chave potencial para a compreensão do nosso dilema atual, ainda que seja crucial para isso que nós os entendamos no contexto completo de lugar e época do qual eles floresceram⁴² (MOORE, 2014, p.13, tradução nossa).

Assim, esse alfabeto monstruoso nos ofereceria uma nova forma de ver a nossa realidade, de identificar os medos e anseios do mundo contemporâneo e, talvez, instrumentalizar o texto lovecraftiano para enfrentar, inclusive, posições como as que ele defendia. A necessidade dessa compreensão se evidencia a cada dia. E é por isso que este trabalho se propõe a mergulhar nos estranhos mundos de H. P. Lovecraft, lendo suas histórias pelo potencial literário, pela exploração da narrativa e também pelo contexto racista e xenófobo no qual elas nascem. Busca-se, então, nas próximas páginas, entender a geografia fantástica lovecraftiana, para assim alcançar uma compreensão mais afinada do estranho mundo em que vivemos hoje.

⁴² "Far from outlandish eccentricities, the fears that generated Lovecraft's stories and opinions were precisely those of the white, middle-class, heterosexual, Protestant-descended males who were most threatened by the shifting power relationships and values of the modern world. Though he may have regarded himself [...] as an embodiment of his most emblematic fable, "The Outsider," in his frights and panics he reveals himself as [...] the absolutely average man, an entrenched social insider unnerved by new and alien influences from without [...] In H. P. Lovecraft's tales, we are afforded an oblique and yet unsettlingly perceptive view into the haunted origins of the fraught modern world and its attendant mind-set that we presently inhabit. Coded in an alphabet of monsters, Lovecraft's writings offer a potential key to understanding our current dilemma, although crucial to this is that they are understood in the full context of the place and times from which they blossomed";

2. DEFINIÇÕES E CONCEITOS DO ESPAÇO NA LITERATURA

2.1 PREÂMBULOS DO ESPAÇO LITERÁRIO

O medo evocado pelos espaços lovecraftianos têm fundamento na própria formação da psicologia humana. Afinal, a vida humana sempre foi pautada pelo espaço. Na pré-história, a busca por cavernas que servissem de proteção contra o frio e contra os predadores era fulcral, e elas se tornavam, então, lugares de abrigo e de afetos. Lugares de arte e de vida. Lugares topofílicos. Enquanto isso, o “exterior” – a savana, a selva e a montanha nua – eram lugares de medo e de morte, mas também de caça e de sustento. Lugares topofóbicos, ainda mais por serem necessários. A vida era, como sempre tem sido, topofrênica.

Topofilia, topofobia e topofrenia são conceitos essenciais para este trabalho. Serão tratados mais profundamente à frente, mas, de forma a reduzir a confusão do leitor, pode-se dizer que os três conceitos tratam da forma com que os espaços fazem parte indissociável da experiência humana. Topofilia – termo proposto por Bachelard em sua *Poética do espaço* (1989) e mais tarde adaptado por Yi-fu Tuan (2015) –, que pode ser cruamente traduzido como “amor ao lugar”, foi o primeiro entre os três a ser cunhado e define como os espaços são permeados e construídos de afetos, em uma visão bela e positiva. O próprio Tuan, mais tarde, em sua obra *Paisagens do medo* (2005), traz à tona considerações de espaço que lidam não com emoções e afetos positivos, mas com o espectro diametralmente oposto. Lugares que, como o próprio nome da obra indica, evocam medo ou outros afetos negativos, como horror, aversão, aflição ou mesmo desprezo. Para analisar lugares que despertam tais sensações, este trabalho se vale de uma conceituação que não é de Tuan: a topofobia. Essa nomenclatura aparece em outros autores, mas será abordada – junto com a topofilia e outros conceitos de espaço – principalmente através de conceituações apresentadas em um método de estudos proposto por Borges Filho (2007), com a intenção de apresentar uma metodologia possível para a topoanálise (análise dos espaços) na literatura.

O último dos três conceitos trazidos acima – topofrenia – é uma noção mais recente, proposta por Tally Jr (2018) como a irrevogável, irredutível e inescapável “place-mindedness” da humanidade. Place-mindedness, neste contexto, pode receber uma tradução crua e bastante insuficiente de “noção de espaço”, mas o conceito vai além dessa descrição. A topofrenia busca considerar todas as relações humanas com o espaço, alegando que a vida

humana é sempre pautada pelo lugar em que está inserida – e, mais do que isso, ela também pauta e constrói ao redor de si seu espaço e, dentro de si, sua visão desse espaço: o lugar visto como texto, através de palavras, a única forma de compreendê-lo. Assim, sendo intrínseco à experiência humana, o espaço também é indissociável da experiência literária, servindo não apenas como ambientação, mas também como elemento compositor da própria narrativa, como Tally Jr. aponta, referenciando Edward Said:

[O espaço] não é simplesmente um pano de fundo, ou um recipiente [da narrativa]. Ele é também uma força ativa em seu próprio direito; um meio pelo qual moldar o mundo, já que o enredo tão frequentemente implica em descrições – literais ou figurativas – de paisagens ou domínios, conectando elementos discretos para produzir a narrativa⁴³ (TALLY JR, 2018, pg.99, 100, tradução nossa).

A reflexão sobre os espaços na literatura é algo fundamental também para Bachelard, já que, de acordo com ele, o espaço é vivido com todas as parcialidades da imaginação. Pode-se dizer, então, que para compreender um texto literário e suas implicações faz-se necessário também analisar o espaço em que ele se insere. É com essa intenção que Bachelard propõe um método de estudo: a topoanálise. Ele “seria então o estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima” (BACHELARD, 1989, P.202). Tal conceito não diz respeito especificamente à literatura, mas Borges Filho o retoma com essa finalidade, propondo uma forma de análise literária que leva em conta a importância dos espaços na literatura.

2.2 A VIRADA ESPACIAL

Análises literárias que levam em conta os espaços das narrativas não começaram com a proposta de topoanálise de Bachelard e, de fato, sempre fizeram parte do estudo da literatura. Contudo, em uma concepção mais abrangente do pensamento humano, Foucault (2013) considera que os espaços costumavam ocupar um lugar periférico na ciência. Segundo ele, a grande obsessão do século XIX foi a história, com seus temas de desenvolvimento e estagnação, ciclos e crises, acumulações do passado e excesso de mortos. O autor aponta que “o espaço foi tratado como o morto, o fixo, o não-dialético, o imóvel. O

⁴³ “[...] is not simply a backdrop or container. It is also an active force in its own right, a means by which to shape a world, as the plot so often entails descriptions — literal or figurative — of landscapes or domains, connecting discrete elements in order to produce the narrative”;

tempo, ao contrário, era a riqueza, a fecundidade, a vida e a dialética” (FOUCAULT, apud SOJA, 1993, p.17).

Ainda que a análise foucaultina não seja voltada à literatura, ela permite uma compreensão sobre como os espaços eram tratados na crítica literária. Tally Jr. aponta que a atenção à espacialidade já está presente nos estudos literários há um tempo considerável: “[...] A atenção crítica à espacialidade ou aos temas de espaço, lugar e mapeamento nos estudos literários não é algo novo, e estudantes de literatura têm há muito tempo visto espaço e lugar como elementos cruciais de seu trabalho⁴⁴” (TALLY JR, 2018, pg.173, tradução nossa). Contudo, a visão de espaço tida em tais estudos pouco diferia da que Foucault apontava ser a das outras áreas de conhecimento.

[...] métodos anteriores da análise literária, mesmo aqueles que tomaram sob consideração características espaciais ou geográficas dos textos, inclinaram-se a minimizar ou negligenciar a significância de espaço ou lugar, às vezes subordinando espaço ao tempo, geografia a história, ou o ‘cenário’ aos personagens e eventos acontecendo lá. O espaço era considerado largamente como “um recipiente vazio”, um “mero pano de fundo para o tempo”, no qual os eventos se desenrolavam progressivamente⁴⁵ (TALLY JR, 2018, pg.173, 174, tradução nossa).

Compreende-se, então, que há muito tempo existem estudos literários que focam no espaço, mas os estudos mais antigos davam a ele muito menos importância do que ao tempo, tratando-o como mero cenário ou pano de fundo. “Em vez disso, espaço e relações espaciais são ativas e presentes, continuamente informando, se não de fato determinando, todos os elementos de uma história, assim, também, positivamente afetando a formação de personagens, eventos e daí por diante⁴⁶” (TALLY JR, 2018, p. 39, tradução nossa).

Foucault, à sua época, já notava uma transformação de tal percepção, com o conhecimento humano voltando seus olhos na direção do espaço.

A época atual seria talvez sobretudo a época do espaço. Estamos na época da simultaneidade, estamos na época da justaposição, na época do próximo e do distante, do lado a lado, do disperso. Estamos em um momento em que o mundo

⁴⁴ “[...]critical attention to spatiality or to matters of space, place, and mapping in literary studies is nothing new, and students of literature have long viewed space and place as crucial elements of their work”;

⁴⁵ “[...] earlier methods of literary analysis, even those that examined spatial or geographical features of the texts under consideration, tended to downplay or overlook the significance of space and place, sometimes subordinating space to time, geography to history, or the setting to the characters and events taking place there. Space was conceived largely as “an empty container,” a “mere backdrop for time,” in which the events unfold progressively;

⁴⁶ “Rather, space and spatial relations are active and present, continuously informing if not actually determining all the elements of a story, thus also positively affecting the formation of characters, events, and so on”;

é experimentado, creio, menos como uma grande vida que se desenvolveria através do tempo, do que como uma rede que liga pontos e entrecruza seu emaranhado (FOUCAULT, 2013, p.113).

Foucault publicou tais considerações em 1986, baseando-se em uma palestra que deu em 1967. Edward Soja, em 1989, comenta e se posiciona com um pouco mais de cautela. Para ele, a obsessão com a história no século XIX (como apontado por Foucault) não morreu no fim do século. “Tampouco foi substituída por uma espacialização do tempo e da experiência. Uma epistemologia histórica continua a perpassar a consciência crítica da moderna teoria social” (SOJA, 1993, p.17). Sem realmente se opor ao estudo da história, o autor afirma que essa hegemonia acaba por silenciar o estudo do espaço, que seria tão importante quanto.

Tão inamovivelmente hegemônico foi esse historicismo da consciência teórica, que tendeu a obstruir uma igual sensibilidade crítica à espacialidade da vida social, uma consciência prático-teórica que vê o mundo vital do ser como algo criativamente localizado, não apenas na construção da história, mas também na construção das geografias humanas, na produção social do espaço e na formação e reformação irrequietas das paisagens geográficas: o ser social ativamente posicionado no espaço e no tempo, numa contextualização explicitamente histórica e geográfica (SOJA, 1993, p.18)

Contudo, em sua posição de fim do século XX, Soja começa, como Foucault, a sentir a mudança: “Uma geografia humana nitidamente pós-moderna e crítica vem tomando forma, reafirmando impetuosamente a importância do espaço nos confins historicamente privilegiados do pensamento crítico contemporâneo” (SOJA, 1993, p.18). O autor admite que a geografia não desbancou a história como visão determinante da teoria, e aqui se propõe que ela nem deveria. Acredita-se que uma teoria, literária ou não, depende de um equilíbrio entre os dois fatores.

Tomando a liberdade de uma digressão do espaço literário para falar sobre a geografia urbana brasileira, pode-se discutir o contraste severo entre dois bairros paulistanos: Paraisópolis e Morumbi, este bastante rico, enquanto aquele profundamente afetado pela mazela social da pobreza. A diferença entre eles é uma célebre marca da desigualdade social no país, que permite análises espaciais significativas. Como as pessoas se relacionam com tais espaços? Como os personagens empoleirados no topo dos prédios de Morumbi veem seus vizinhos abaixo? Como os moradores das precárias casas – difícil não lembrar d’*O Cortiço* de Aluísio Azevedo – de Paraisópolis enxergam os prédios modernos de Morumbi? Afinal, a perspectiva é uma base para a análise da espacialidade.

Contudo, tal análise só ficaria completa se trazida em conjunto com estudos do tempo. A história daqueles espaços, assim como o próprio materialismo histórico da formação do Brasil e de suas classes, tem muito a dizer sobre esse contraste. Propõe-se aqui que não é suficiente trabalhar com um dos pontos de vista sem considerar o outro.

Por isso, este trabalho realiza um estudo de espacialidades que também considera a história e o tempo que incidem sobre esses espaços – seja essa uma história ficcional, como quando o autor narra a trajetória dos Anciões em “At the mountains of madness” através de hieróglifos gravados nas paredes de uma cidade criada pela imaginação de Lovecraft, ou com elementos do real, como a história de Innsmouth, que atravessa a Guerra Civil dos Estados Unidos, ou a Vermont de “The whisperer in darkness”, recém-afligida por uma enchente histórica que aconteceu em 1927.

Essa combinação de tempo e espaço na análise já está sugerida em Bakhtin e seu conceito de cronotopo, trazido de volta por Tally Jr. “O cronotopo é o lugar onde os nós da narrativa são amarrados e desamarrados. Pode ser dito sem qualificação que para eles pertence o significado que molda a narrativa⁴⁷” (BAKHTIN, apud TALLY JR, 2018, pg.104, tradução nossa). Com isso, Tally Jr. argumenta que espaço e tempo são inextricavelmente conectados, algo que começou a ser considerado com maior importância em estudos literários e culturais mais recentes, principalmente com o desenvolvimento dos discursos do pós-modernismo, teorias pós-coloniais e com o crescimento das abordagens interdisciplinares à literatura, que abriram o caminho para uma crítica literária integrada à análise geográfica e histórica, tratando o espaço como uma característica dinâmica do texto, que interage e afeta outros elementos, sendo chave para o desenvolvimento da narrativa, principalmente na conjunção de tempo e espaço que molda os caminhos da narrativa.

2.3 TOPOFRENIA, OU A INESCAPÁVEL CONSCIÊNCIA DO ESPAÇO

Tais estudos focados na espacialidade podem expandir a compreensão da literatura e de suas interpretações da existência humana, afinal, como declara Menon, ao abrir seu ensaio *O espaço como emanção do terror*: “O lugar encontra, em nossa vida, um espaço

⁴⁷ “The chronotope is the place where the knots of the narrative are tied and untied. It can be said without qualification that to them belongs the meaning that shapes narrative”;

afetivo de singular importância capaz de delinear os contornos de nossa própria existência” (MENON, 2015, p.1). Tamanha importância pode ser sentida na nossa rotina diária, com a influência que o espaço representa no humor, no comportamento e na simples organização de nossas vivências, e tudo isso também está presente nas ambientações literárias. Esse poder que o lugar tem em influenciar nossa vida, orientar nossa compreensão de mundo e guiar os rumos da nossa existência é tratado por Tally Jr. como topofrenia:

Topofrenia caracteriza quase toda atividade humana, como uma noção de espaço – sem mencionar temas de deslocamento e restituição, de movimento entre lugares e sobre lugares, e da variada relação entre lugar, espaço, indivíduos, coletivos, eventos, e daí por diante – é um elemento essencial do pensamento, da experiência, e do ser⁴⁸ (TALLY JR, 2018, p.2, tradução nossa).

Por meio da compreensão das formas pela qual o espaço é um elemento tão central da experiência humana, busca-se então entender a relação de Lovecraft com os espaços de seus textos, afinal, se o pensamento humano está tão voltado aos espaços, os lugares pelos quais Lovecraft guia seus leitores têm muito a dizer sobre sua obra, sobre o homem por trás dela, sobre o mundo que o rodeava e nos rodeia hoje. E, de fato, Tally Jr. pondera que o conceito de topofrenia sugere que todo pensamento é, em algum grau, relacionado com a espacialidade. Ele representa não apenas o inconsciente geográfico da humanidade, mas também sua relação com os lugares pelos quais passa.

Há ainda algo mais na topofrenia que a faz adequada para uma análise dos espaços de Lovecraft. Segundo Tally Jr., o sufixo “frenia” evoca certa forma de desordem mental, e essa seria a conotação é adequada, já que, para ele, a *place-mindedness* humana imbui nossa apreensão do mundo com sentimentos de ansiedade e inquietação.

A noção de espaço deve aqui ser entendida como coincidente com uma inteira variedade de afetos, atitudes, concepções, percepções, referências e sensibilidades que caracterizam a imaginação espacial. Em contraste com a sobretudo leve e doce topofilia de Tuan, esta sensibilidade ou afeto não é sempre prazerosa, familiar ou segura. Ao invés disso, toma ‘lugar’ em um arranjo de forças selvagemmente oscilatório, mas com frequência sistêmico, que determina a relação entre o sujeito e o social, ou mesmo a totalidade cósmica. Ainda, alguma condição ou atitude topofrênica é também necessariamente aberta aos deleites de espaço e lugar, para o jogo livre de práticas espaciais no qual nós, invariavelmente, nos

⁴⁸ “Topophrenia characterizes nearly all human activity, as a sense of place – not to mention matters of displacement and replacement, of movement between places and over spaces, and of the multifarious relations among place, space, individuals, collectivities, events, and so on – is an essential element of thought, experience, and being”;

encontramos tanto registrados quanto registrando⁴⁹ (TALLY JR, 2018, p. 24), tradução nossa.

Assim, topofrenia descreve a inescapável consciência que a humanidade tem dos espaços em que está inserida, e essa consciência pode ser de prazer, de terror ou – com frequência – de inquietação. Entender essas percepções é essencial para uma análise do espaço na literatura e justifica a importância de conhecer o impacto que os espaços da literatura lovecraftiana têm na construção de horror da narrativa.

2.4 TOPOANÁLISE

Para poder compreender a topofrenia em Lovecraft, sentiu-se a necessidade de um modelo de análise literária voltado ao espaço. Este trabalho, então, se vale do método de topoanálise, como proposto por Borges Filho, que levou a ideia originária da Poética do Espaço (1989) de Bachelard diretamente para a literatura. O autor define:

“[...] a topoanálise, tal qual a entendemos aqui, é a investigação do espaço em toda a sua riqueza, em toda a sua dinamicidade na obra literária. O topoanalista busca desvendar os mais diversos efeitos de sentido criados no espaço pelo narrador: psicológicos ou objetivos, sociais ou íntimos, etc” (BORGES FILHO, 2007, p.33).

Para compreender a riqueza da obra literária a partir de suas espacialidades, Borges Filho propõe diversos conceitos que tratam das funções dos espaços na narrativa, da segmentação deles em uma topografia literária e da sensação que causam no leitor, no narrador e nos personagens, no que o autor chamou de topopatia.

2.4.1 As sete funções do espaço

Para um trabalho de topoanálise, Borges Filho propõe estudar os espaços de uma obra literária a partir de uma divisão das funções por eles representadas. O próprio autor

⁴⁹ “Place-mindedness here must be understood to coincide with an entire range of affects, attitudes, conceptions, perceptions, references, and sensibilities that characterize the spatial imagination. In contrast to Tuan’s mostly sweet and light topophilia, this sensibility or affect is not always pleasant, homely, or secure, but rather takes “place” in a wildly oscillatory but often systemic array of forces that determine the relationship between the subject and the social or even cosmic totality. Yet any topophrenic condition or attitude is also necessarily open to the delights of space and place, to the free play of spatial practices in which we invariably find ourselves both inscribed and inscribing”;

admite que seria uma tarefa impossível classificar todas as funções que um espaço pode desempenhar dentro da narrativa, portanto ele destaca sete que vê como centrais para uma análise espacial abrangente.

A primeira função indicada é a caracterização dos personagens. O lugar pode servir para situar o personagem em um contexto socioeconômico e até psicológico, de modo que o leitor possa compreender melhor sua posição e suas ações. Para isso, deve ser um lugar que o personagem habite, ou que frequente assiduamente, funcionando como uma projeção de características do personagem, como a Universidade de Miskatonic situa muitos dos protagonistas lovecraftianos em um determinado contexto de intelectualidade, por exemplo.

A segunda é a força transformadora do lugar, representada quando o espaço influencia o personagem a agir ou se comportar de certa maneira. Tal mudança pode ser sutil ou mesmo visceral, como a transformação comportamental que o protagonista de “The shadow out of time” sofreu em seu momento de “possessão”, ao mergulhar nas profundezas das ruínas que encontrou sob um deserto da Austrália. Nessa mesma função, o autor também insere o processo inverso – a força transformadora de um personagem sobre o lugar.

Propiciar a ação também é uma das funções apontadas. Neste caso, o lugar não influencia ou move o personagem, mas serve como um facilitador na narrativa. O personagem tem uma ação a cumprir e o espaço em que está inserido favorece essa ação. Borges Filho não indica, mas o inverso também é uma função do espaço muito utilizada na ficção: quando o personagem precisa chegar a um ponto e uma floresta densa está no seu caminho, o espaço é um dificultador de sua ação.

O espaço também é utilizado para situar o personagem geograficamente, de forma denotativa. Assim, a quarta função do espaço, como delimitado por Borges Filho, é indicar onde determinada ação aconteceu. Isso abrange também indicar topônimos que evidenciem a localização de determinada narrativa, como acontece quando o narrador está no caminho para Innsmouth (a cidade imaginária de “The shadow over Innsmouth”) e menciona a proximidade com Plum Island e Cape Ann, lugares reais que permitem situar a cidade na costa de Massachussets.

A quinta função apontada por Borges Filho é quando o espaço toma características que espelhem ou representem os sentimentos vividos pelo personagem, como as

ambientações que integram-se aos estados emocionais dos personagens, algo bastante presente no Romantismo. O autor dá, como exemplo, uma tarde ensolarada usada como ambiente de um momento em que o personagem está feliz. Já no romance gótico, a melancolia e o medo são representados em ambientes obscuros, fechados, frios e muitas vezes antigos. Há ainda o espaço heterólogo, que é o exato oposto do anterior – quando o personagem está triste e o ambiente é agradável. Borges Filho determina para este uma categoria à parte, tratando-o pertencente à sexta função do espaço, ainda que seu uso seja pouco comum em narrativas.

A última das funções indicadas é a de antecipar a narrativa e, ainda que Borges Filho não use o termo, essa função se assemelha ao artifício literário conhecido como *foreshadowing*. Seria, então, a função dos espaços quando eles apresentam fragmentos ou pistas acerca de momentos da narrativa que ainda estão por acontecer, fazendo com que o leitor lembre de tais pistas quando o momento de fato chegar. A presença do odor pungente nos espaços de Innsmouth, por exemplo, apresentam tal antecipação, prenunciando as criaturas que perseguiriam o protagonista em um ponto mais avançado a narrativa.

2.4.2 Topografia literária, coordenadas e mais

A próxima etapa da topoanálise de Borges Filho é segmentar os espaços em uma topografia literária, diferenciando cada espaço e entendendo com mais precisão a ação e as funções que se desenrolam dentro dele. Tal segmentação permite compreender a topofrenia do espaço com maior precisão.

O primeiro passo da segmentação proposta por Borges Filho é conferir se existem macroespaços na obra – seriam grandes divisões espaciais como o campo e a cidade; o mar e a terra; Europa e América, e assim por diante. Depois disso, cabe analisar quais são os microespaços presentes: a casa, a rua, a floresta, o castelo; todos esses são microespaços, que Borges Filho propõe dividir em cenários ou natureza. O primeiro é aquele construído ou modificado pelo homem, enquanto o segundo é intocado e natural – e há ainda híbridos entre os dois.

Tanto cenários quanto a natureza podem receber figurativizações, ou categorizações a partir das sensações evocadas ou das formas com que são descritos. Assim, dividem-se em mais três classificações: ambientes, paisagens e territórios.

Um espaço pode ser um ambiente quando evoca algum tipo de reação psicológica – seja de medo, de angústia, de alegria, etc. Essa característica é muito presente nos textos de Lovecraft, onde os espaços costumam gerar aversão, repulsa e medo para os protagonistas. Há ainda as paisagens, que são espaços amplos, de grande extensão, observados de forma panorâmica pelo personagem ou pelo narrador, com impressões que também podem imprimir sensações positivas ou negativas ao espaço. A última segmentação é a de territórios, os espaços nos quais há disputa e relações de poder. Essa segmentação permite à toponímia compreender qual a relação de dominação-apropriação que ocorre em determinada narrativa.

O autor também discute o conceito de **fronteira**, importante para a narrativa de horror e ao texto lovecraftiano. Nas considerações de Borges Filho, vale destacar que o “espaço de fronteira é um espaço paradoxal. Isso acontece pois a fronteira é ao mesmo tempo o espaço da separação e também o ponto de contato entre dois subespaços [...]. É ambígua” (BORGES FILHO, 2007, p.104). Pode-se ver esse paradoxo de forma muito presente em “The shadow over Innsmouth”, com sua cidade às margens do oceano, separando o restante do continente dos horrores das profundidades, ao mesmo tempo que apresenta uma realidade híbrida, com elementos dos dois espaços e habitada por uma mistura entre seres humanos e criaturas oceânicas, sendo assim tanto um espaço de separação quanto um ponto de contato.

2.4.3 Topopatia

A segmentação da topografia literária será utilizada neste trabalho à guisa de outra questão da toponímia: a topopatia, que, para Borges Filho, é “[...]a relação sentimental, experiencial, vivencial existente entre personagens e espaço” (BORGES FILHO, 2007, p.157). A topopatia é dividida em duas formas de relação com os espaços já citadas neste trabalho: a topofilia e a topofobia, que se determinam de acordo com a perspectiva dada pelo narrador.

Topofilia é um conceito que já aparece na *Poética do espaço* de Bachelard (1989), para representar espaços “felizes”, que seriam representados por excelência pelo espaço da casa. “[...]a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. Até a mais modesta habitação, vista intimamente, é bela” (BACHELARD, 1989, p.200). Esse conceito da casa como um espaço topofilico é bastante desconfigurado por muitas narrativas do gótico e da literatura de horror no geral, no que tange ao fato de que casas – principalmente casas ancestrais, como a casa dos Usher no conto de Poe – costumam ser cenários muito usados pelo gênero para criar uma atmosfera de horror. Como comenta Furtado, “A casa é o espaço privilegiado para a irrupção da ocorrência metaempírica na grande maioria das narrativas fantásticas” (FURTADO, 2017, p.175), muitas vezes como uma casa ancestral, que esconde em si a memória assombrada de quem morou nela antes, tornando-a perfeita para a narrativa de horror.

Tuan retoma e aprofunda o conceito de Bachelard em seu livro *Topofilia; um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. O autor indica que “Topofilia é o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico. Difuso como conceito, vivido e concreto como experiência pessoal” (TUAN, 2015, p.22). Esse conceito de *amor ao lugar* trata de lugares que tendem a ser caseiros, familiares, amados ou belos.

Como são poucos os espaços topofilicos em Lovecraft, e alguns serão tratados adiante, como exemplo podem-se mencionar os lugares topofilicos de *O senhor dos anéis*, de Tolkien (2002). Há muitos espaços que estão claramente neste patamar na Terra Média, como Valfenda, uma cidade élfica bela e protegida, e o Condado, a terra dos hobbits, um lugar tranquilo, rural e agradável.

Mas o exemplo de Tolkien é ainda mais útil para exibir uma outra faceta da topofilia. Apesar de sua tendência ‘ensolarada’, há pontos de escuridão nos espaços topofilicos. Como Tuan indica,

As atitudes, para com todos os três tipos de meio ambiente, têm sido, desde o início, ambivalentes. Selvagem simbolizou caos, a morada de demônios – e pureza. O jardim e a fazenda representavam a vida idílica, mas mesmo o Éden teve sua serpente; propriedades rurais levam à melancolia; a fazenda era para os campônios. A cidade simbolizava ordem, liberdade, e glória, mas também mundanismo, corrupção das virtudes naturais e opressão. (TUAN, 2015, p.446)

Mesmo os lugares topofílicos, então, podem ter algo de fóbico – ou de estranho e *unheimlich*⁵⁰, para usar o termo freudiano (FREUD, 1996). Enquanto a floresta élfica de Lothlórien possui as características de um lugar topofílico, protegido e amigável, o seu imenso poder oculto e ancestral causa uma sensação de *unheimlich* em Frodo e sua comitiva. Ainda assim, espaços topofílicos tendem a ser os que expressam emoções positivas.

Já a **topofobia** é o oposto. Ela representa aqueles lugares que geram medo, horror, angústia e quaisquer outros afetos negativos. No exemplo que usamos, Isengard e Mordor seriam os lugares topofóbicos por excelência, por serem desolados, perigosos e evocarem o medo dos personagens. A literatura de Lovecraft está repleta de exemplos de lugares topofóbicos, como Innsmouth, Dunwich, Red Hook e outros. Além disso, muitos dos lugares em que a humanidade vivencia seu dia a dia são topofóbicos, como Tally Jr. aponta:

[...] Um local de trabalho que alguém despreza, um distrito comercial que alguém visita relutantemente quando precisa fazer compras, um local associado ao medo e à ansiedade (hospitais, casas mortuárias, cemitérios, etc.), clausuras involuntárias (prisão, escola, fábrica, igreja), ou outros lugares indesejáveis podem evocar toda maneira de sentimentos ruins. Topofobia parece um rótulo mais adequado para as experiências de tantas pessoas com tantos lugares⁵¹ (TALLY JR, 2018, p. 22, tradução nossa).

O conceito de topofobia apresentado aqui faz parte da topoanálise de Borges Filho e considera o tipo de ambiente mais presente no gótico, na literatura de horror e, é claro, em Lovecraft. Por isso, a análise de espaços topofílicos e topofóbicos pode enriquecer muito a topoanálise deste trabalho ao permitir compreender as sensações que o autor buscou apresentar na criação dos lugares e atmosferas da narrativa.

A divisão entre topofilia e topofobia se assemelha à distinção entre *locus amoenus* e *locus horribilis*⁵² apresentada por Curtius (1979) e importante ao estudo da literatura de horror. Vale lembrar que um lugar pode não se encaixar em nenhuma das categorias, ou

⁵⁰ Há amplas considerações a respeito do termo *unheimlich*, mas aqui ele é usado com o teor, proposto por Freud, do que é de alguma forma familiar, mas que, mesmo assim, causa uma estranheza um tanto incompreensível, uma sensação de algo que deveria estar oculto, mas que transpassa a percepção sensorial do normal;

⁵¹ [...] a workplace that one loathes, a commercial district that one reluctantly visits when required to purchase goods, a locale associated with fear or anxiety (hospitals, funeral homes, cemeteries, etc.), involuntary enclosures (prison, school, factory, church), or other such undesirable places can evoke all manner of bad feelings. Topophobia seems the more apt label for the experiences so many people have with so many places;

⁵² Curtius esquematiza a comparação, mas esses termos latinos estão presentes desde a Antiguidade Clássica, com leves variações em seus significados, mas seguindo o padrão de que *Locus amoenus* representa lugares idílicos, de tranquilidade e segurança, enquanto *Locus horribilis* descreve lugares inóspitos, de horror e devastação. Fica clara a semelhança com os conceitos de topofobia e topofilia;

mesmo flutuar entre as duas. Sua linha pode ser tênue e um espaço tão familiar e topofílico quanto uma casa pode se tornar um lugar de topofobia se servir como ambiente para momentos ou sentimentos negativos. Ao falar sobre o romance-folhetim *A emparedada da rua Nova*, de Carneiro Vilela, Menon relata como a casa é praticamente um coadjuvante da trama, e como, quando o crime que é o clímax da obra acontece dentro dela, “O terror se completa [...] pois o lugar, outrora imagem do poder social e familiar, funciona agora como espaço de decadência, guardião de uma memória assombrada pelos fantasmas do passado” (MENON, 2015, p.6). Essa mudança no significado dos lugares e o contraste da narrativa, que transforma um lugar familiar em um espaço de medo, muitas vezes são a origem do horror na literatura, como acontece no romance de Carneiro Vilela e também em contos de Lovecraft, que guiam o leitor através de um deslocamento de perspectiva que favorece o sentimento de medo que a história busca evocar.

Com tal compreensão dos básicos da topoanálise e das possibilidades do espaço na narrativa, torna-se possível abordar as estratégias literárias lovecraftianas e a importância de suas espacialidades na composição da atmosfera de horror, tão essencial à composição de suas obras.

3. VISLUMBRES DO ABISMO: PANORAMAS DA ESPACIALIDADE LOVECRAFTIANA

3.1 OS ESPAÇOS PREDOMINANTES NOS MITOS DE CTHULHU

A partir dos conceitos da topoanálise, torna-se possível aprofundar a compreensão das narrativas lovecraftianas a partir do uso que Lovecraft faz dos espaços na composição de seu horror cósmico. Para iniciar tal análise, faz-se necessário, primeiro, conhecer os principais espaços presentes nos contos selecionados e a forma como eles apresentam-se ao leitor no decorrer das narrativas.

Em “The call of Cthulhu” (publicado em 1928), o narrador é Francis Wayland Thurston, um antropólogo, sobrinho-neto e único executor do testamento de um professor da Brown University, de Providence. Depois do falecimento do tio-avô, Thurston encontra anotações, documentos e outros elementos que compõem a maior parte da narrativa, principalmente nos dois primeiros capítulos, sendo que o terceiro é principalmente contado por meio de um manuscrito deixado pelo marinheiro que acaba se tornando o protagonista do encontro com a entidade que dá nome ao conto. Dessa forma, a narrativa é quase toda contada em ‘segunda mão’, já que o narrador participa muito pouco de sua ação. No entanto, mesmo o fato de a narrativa ser montada a partir de relatos de terceiros não faz com que a descrição dos espaços seja menos detalhada – o cuidado com os detalhes chega a ser curioso em cada um dos personagens envolvidos e a estética literária lovecraftiana fica evidente durante toda a história.

“The call of Cthulhu” ocorre em diferentes espaços, dos quais a cidade perdida de R’lyeh é, certamente, o principal – e é, de fato, um dos maiores exemplos de espaço alucinado na literatura lovecraftiana. Outro espaço importante que tem uma carga negativa são os pântanos da Louisiana, mencionados no capítulo dois. No outro espectro, há os espaços de familiaridade e tranquilidade, como a cidade de Providence, onde vivia o professor Angell, e a casa do marinheiro Johansen, que acabam se tornando palco da morte de ambos os personagens.

A história seguinte, “The Dunwich horror” (1929), difere da maioria das narrativas lovecraftianas por não ser contada em primeira pessoa, e sim por um narrador observador, que relata os acontecimentos de algum ponto no futuro. No entanto, essa diferença na narrativa não altera de forma marcante as descrições como um todo, o que reforça a convicção de que os

personagens (e narradores) de Lovecraft são realmente apenas um veículo para perceber a história e retratá-la.

“The Dunwich horror” é o relato de ocorrências estranhas e terríveis na pequena, desolada e fictícia cidade de Dunwich, onde uma filha de fazendeiro concebe e dá à luz uma criança (duas, na verdade, mas isso é um segredo que se estende até perto do fim da narrativa), fruto(s) de um ritual proibido com uma entidade do além. Os principais espaços da narrativa são a própria cidade rural de Dunwich e a Universidade de Miskatonic, um espaço fictício recorrente na literatura lovecraftiana, origem de muitos de seus protagonistas.

Em “The whisperer in darkness” (1931), o protagonista e narrador é Albert Wilmarth, um professor da Universidade de Miskatonic, que acaba envolvido na história de estranhas criaturas escondidas em montanhas remotas em Vermont. Por boa parte da história, Wilmarth fica em Arkham (cidade fictícia em que se encontra a universidade) e, ainda que tal espaço não seja cenário para qualquer ação, ele é interessante à análise, pois é onde o personagem sente-se seguro. Os outros espaços importantes são as montanhas e, mais especificamente, a casa do fazendeiro e estudioso Henry Akeley, onde os principais fenômenos assustadores se desenrolam.

A narrativa de “At the mountains of madness” (1936), por sua vez, funciona como o relatório dos acontecimentos estranhos em uma expedição de estudiosos (também da Universidade de Miskatonic) ao continente gelado da Antártida. Esse relato é apresentado por um dos integrantes da expedição, o geólogo William Dyer. A história acontece bastante pautada pelos espaços, partindo primeiro de uma perspectiva geral do continente antártico, mas contando também com pontos mais específicos, como os acampamentos da expedição, a antiga cidade sob as montanhas que dão título ao conto e, finalmente, os túneis onde acontecem as principais ocorrências fantásticas.

“The shadow over Innsmouth” (1936) é outra história totalmente vinculada ao espaço da narrativa. O narrador, Robert Olmsted (seu nome nunca é mencionado no conto, mas Lovecraft o identifica em notas), é um jovem no meio de uma viagem pela Nova Inglaterra (destaque para o interesse dele pela região, que é muito semelhante ao do autor). Seu passeio acaba levando-o à estranha cidade de Innsmouth. A estranheza e a decadência desse lugar e de seus habitantes é o tema central de todo o conto. Vale também mencionar que sua juventude não causa qualquer mudança no estilo da narrativa, já que o protagonista apresenta sentimentos,

opiniões e interesses muito semelhantes aos dos personagens mais velhos que protagonizam a maioria das histórias dos Mitos.

Já “The shadow out of time” (1936) é o relato em primeira pessoa de Nathaniel Wingate, um professor na Universidade de Miskatonic que tem seu corpo “possuído” por uma criatura alienígena do passado, pertencente a uma raça capaz de enviar sua mente para diferentes momentos do tempo e invadir corpos distintos, com o objetivo de aprender sobre o passado e sobre o futuro. Vale notar que o sobrenome do protagonista parece relacionar-se com a narrativa. *Win* e *gate* em inglês, língua pátria de Lovecraft, significam respectivamente “ganhar” e “portal”, quase que prenunciando o fato de que ele se tornaria um portal pelo qual a entidade ancestral ganharia acesso à contemporaneidade. Além disso, ele próprio ganha acesso a portais obscuros, tanto de tempo quanto de espaço, no decorrer do conto.

Nesse conto, o tempo é um elemento extremamente central à narrativa, no entanto, isso não tira a importância do espaço. Pelo contrário, mostra o potencial de compreender a narrativa a partir da junção de tempo e espaço que se apresenta nela, especialmente quando o protagonista descobre as ruínas da raça ancestral que invadiu sua mente, permitindo à história uma peculiar abordagem da relação temporal-espacial. Além das ruínas, outros espaços importantes para o conto são a casa, a universidade e a cidade de Wingate, como espaços topofílicos, e o deserto australiano onde ele encontra as fatídicas ruínas, como um representante da topofobia.

A última das sete histórias selecionadas por terem mais claros os elementos dos Mitos de Cthulhu é “The haunter of the dark” (1936), que também é a última história publicada por Lovecraft (ele morreria cerca de três meses depois de sua publicação). Nesse conto, Lovecraft volta à cidade de Providence, novamente se afastando da sua tradicional narrativa em primeira-pessoa para ter um narrador observador que conta a história de Robert Blake⁵³, um jovem escritor, morto depois de investigar uma estranha igreja que ele podia ver da janela de sua casa. Os principais espaços dessa narrativa são a cidade, a casa de Blake, a igreja (inspirada em uma construção real) e a Federal Hill, região da cidade onde a igreja se encontra.

⁵³ Blake foi inspirado por Robert Bloch, um escritor mais jovem, admirador de Lovecraft, com quem este trocava correspondências e cenários ficcionais.

Por fim, é preciso também apresentar “The horror at Red Hook” (1927), uma história que tem uma relação mais indireta com os Mitos, mas que merece menção aqui por fornecer vislumbres espaciais interessantes. A narrativa (em terceira pessoa) gira em torno do detetive Thomas Malone, que se vê envolvido na investigação de um misterioso culto no bairro de Red Hook, em Nova Iorque. Essa ambientação urbana mostra-se auspiciosa para a análise por ser diferente de boa parte dos espaços compostos por Lovecraft e por evidenciar alguns elementos importantes de suas escolhas literárias. Outra história com uma ambientação semelhante é “Ele” (1926).

Ao avaliar tais espacialidades, compreende-se a presença da topofrenia nas narrativas lovecraftianas, que se compõe a partir de suas ambientações e moldam os espaços de forma a gerar a atmosfera de horror proposta pelo autor. Então, a partir dessa breve incursão em cada um dos contos, apresentando seus principais elementos, os espaços mais importantes e um curto resumo do desenrolar da narrativa, faz-se possível partir para a análise de fato. Afinal, com tal compreensão o leitor está preparado para os mergulhos teóricos e literários que, nas próximas páginas, buscarão compreender a construção do horror lovecraftiano a partir dos espaços da narrativa.

3.2 DIVISÕES DO ESPAÇO LITERÁRIO NO FANTÁSTICO LOVECRAFTIANO

De acordo com Filipe Furtado (2017), os espaços na literatura lovecraftiana podem ser divididos em dois diferentes planos básicos, que o autor chama de plano “realista” (grifo do autor) e plano alucinado. Ambos, por sua vez, se desdobram em subplanos que permitem compreender melhor a complexidade da espacialidade em Lovecraft.

3.2.1 Geográficos ou imaginários: os espaços realistas em Lovecraft

Entre os espaços realistas, Furtado considera que existem os geográficos e os imaginários. Os geográficos seriam “localidades ou regiões de fato existentes e facilmente referenciáveis em qualquer atlas” (FURTADO, 2017, p.168). Um exemplo é o uso de Providence como cenário em “The call of Cthulhu” e “The haunter of the dark”. Neste último, essa “existência real” é ainda mais reforçada, desdobrando-se no uso da existente “desolated church on Federal Hill” (LOVECRAFT, 2014, posição 4098 do Kindle) como um dos

principais espaços da narrativa. A moradia do protagonista também é repleta de menções a lugares reais, como a College Street, a Brown University e a John Hay Library.

Há ainda mais referências que realmente pintam uma imagem da Providence que Lovecraft tão bem conhecia – obviamente, tal “pintura” é feita a partir do ponto de vista do autor, algo evidente quando ele narra a imersão de Blake em Federal Hill, uma região habitada principalmente por uma população de imigrantes italianos. Isso aparece de forma ainda mais evidente nas descrições de Nova Iorque em “The horror at Red Hook” e “Ele”. Além de Providence e Nova Iorque, há ainda outros espaços realistas geográficos, como as zonas rurais de Vermont apresentadas em “The whisperer in darkness”, e outras menções à Nova Inglaterra através de toda a sua obra.

Há descrições sugestivas e de grande rigor, particularmente quando se trata de referências à Nova Inglaterra, em especial aos estados de Massachusetts, Rhode Island e Vermont, territórios em que se situa a maior parte do espaço realista da ficção lovecraftiana. Vê-se muito do que se poderia chamar realismo regionalista, sobretudo no que concerne à cor local das zonas rurais à decadência de algumas pequenas cidades ou aos traços breves mais vigorosos que evocam a velha Providence colonial (FURTADO, 2017, P.168)

O rigor na descrição desses espaços geográficos também aparece no início de “At the mountains of madness”, quando Lovecraft apresenta a Antártida real (antes dos mergulhos nos espaços alucinados do conto). De fato, essa narrativa chega a ser quase científica, apresentando-se de acordo com os estudos mais contemporâneos da época a respeito do continente gelado. O autor chega a mencionar exploradores reais e lugares reconhecíveis, como quando descreve a área que a expedição de Miskatonic pretendia explorar: “[...] operando principalmente nas cadeias montanhosas e no platô ao sul do Mar de Ross; regiões exploradas em graus variados por Shackleton, Amundsen, Scott e Byrd⁵⁴” (LOVECRAFT, 2014, posição 6860 do Kindle, tradução nossa).

Como apresentado, descrições tão rigorosas dos espaços, com referências reconhecíveis, servem ao propósito de dar verossimilhança à obra – algo fundamental para garantir a ruptura proposta por Roas (2014) e a sensação de horror no momento da irrupção do fenômeno metaempírico.

⁵⁴ “[...] operating mostly in the mountain-ranges and on the plateau south of Ross Sea; regions explored in varying degree by Shackleton, Amundsen, Scott, and Byrd” (tradução nossa);

Os espaços do realismo imaginário de Lovecraft também se valem do rigor e das referências a lugares e símbolos reais para reforçarem a impressão de verossimilhança. É o que podemos ver claramente em Arkham, como aponta Scotuzzi: “[...] a cidade é descrita como pertencente ao estado de Massachusetts e seria uma espécie de duplo ficcional de Salem. Nas palavras do próprio autor, ‘minha imagem mental de Arkham é de uma cidade mais ou menos como Salem em atmosfera e estilo de casas, porém mais montanhosa [...] e com uma faculdade’” (SCOTUZZI, 2019, p.111). Esses lugares fictícios, mas situados no coração da Nova Inglaterra e repletos de referências ao passado embruxado da região, permitem quase identificá-los, tamanha sua verossimilhança. Assim, compartilham do realismo regionalista lovecraftiano, como proposto por Furtado.

O espaço imaginário é composto por “bolsas”, cuja localização, embora inexistente, é referida de forma aproximativa, como se verifica com Arkham e Innsmouth, ambas correspondendo ao litoral norte do Massachusetts, ou Dunwich, ficticiamente situada no centro-norte do mesmo estado (FURTADO, 2017, p.169).

O autor ainda reforça que as descrições desses espaços ganham bastante complexidade nas narrativas, principalmente em Arkham, que aparece em diversas histórias diferentes e abriga a Universidade de Miskatonic, que é absolutamente central à narrativa lovecraftiana como um todo. Furtado comenta também:

O espaço imaginário engloba uma série de topônimos, como os rios Manuxet e Miskatonic ou a região montanhosa de Dark Mountain, algures de Vermont [...] Contribuindo para instalar uma aparência admissível do mundo real, o espaço “realista” constitui um importante incentivador de verossimilhança (FURTADO, 2017, p.169).

Com isso, levando em conta espaços geográficos e também imaginários, pode-se categorizar os espaços realistas da narrativa lovecraftiana, que são fundamentais para a criação de uma atmosfera de normalidade, pronta para ser despedaçada com a irrupção do horror quando o personagem ingressar nos espaços alucinados.

3.2.2 A irrupção do horror: espaços alucinados

Ao falar de espaços imaginários, ainda se considera a intenção do autor em criar uma atmosfera de realismo em sua obra. No entanto, é preciso também levar em conta o momento em que esse realismo se rompe, dando lugar ao fantástico da literatura lovecraftiana, em seus espaços alucinados. Para Furtado, é possível separar tais espaços em três categorias: os duplos, os não euclidianos e os oníricos.

Os espaços alucinados duplos são aqueles que se apresentam como uma “versão transfigurada, ‘outra’, de localidades existentes [...], evidenciando o seu lado tenebroso, noturno, abrindo-se em abismos insuspeitados ou levando ao regresso da abominação escondida no passado” (FURTADO, 2017, P.170). Dessa forma, quando Blake adentra a igreja abandonada em Federal Hill, ele está lentamente submergindo em um espaço alucinado, assim como acontece com Olmsted, quando ele passa a noite em Innsmouth e a cidade se torna uma visão do inferno. Wilmarth também passa por isso ao aprofundar-se nas montanhas de Vermont e entrar na casa de Akeley, da mesma forma que Malone, ao mergulhar em um duplo alucinado de Nova Iorque ao se aproximar das origens dos mistérios do culto em Red Hook. Outro grande exemplo é o duplo alucinado da Antártida, que se estende para além e sob as montanhas da loucura.

Faz-se necessário considerar também a existência de diferentes níveis de alucinação nesses duplos. Isso sai do escopo proposto por Furtado, mas merece atenção. Enquanto o mergulho nos abismos da Antártida é algo evidentemente alucinado, a chegada em Dunwich tem uma imersão mais sutil no duplo alucinado que a cidade representa para o interior de Massachusetts.

Quando um viajante na região centro-norte de Massachusetts pega a estrada errada no entroncamento de Aylesbury, logo além de Dean's Corners, ele chega a um lugar solitário e curioso [...] Sem saber por que, ele hesita em pedir informações para as decrepitas e solitárias figuras, que podem ser vistas de vez em quando em pórticos em ruínas ou em prados rochosos e inclinados. Aquelas figuras são tão silenciosas e furtivas que a pessoa sente-se de alguma forma confrontada por coisas proibidas, com as quais seria melhor não ter relação alguma. Quando uma elevação na estrada traz as montanhas à vista, acima das florestas profundas, a sensação de estranha inquietação aumenta. Os picos são redondos e simétricos demais para dar uma sensação de conforto e naturalidade, e às vezes o céu silhueta com uma claridade especial os estranhos círculos de altos pilares de pedra com os quais a maioria deles é coroada⁵⁵ (LOVECRAFT, 2014, posições 1609-1615, tradução nossa)

Esse é só um exemplo da entrada em um espaço que é de alguma forma alucinado – não a ponto de causar a ruptura do real na mente do personagem, ou mesmo do leitor, mas o suficiente para causar uma ligeira sensação de estranheza durante a leitura, em uma sutil

⁵⁵ “When a traveller in north central Massachusetts takes the wrong fork at the junction of the Aylesbury pike just beyond Dean’s Corners he comes upon a lonely and curious country [...] Without knowing why, one hesitates to ask directions from the gnarled, solitary figures spied now and then on crumbling doorsteps or on the sloping, rock-strown meadows. Those figures are so silent and furtive that one feels somehow confronted by forbidden things, with which it would be better to have nothing to do. When a rise in the road brings the mountains in view above the deep woods, the feeling of strange uneasiness is increased. The summits are too rounded and symmetrical to give a sense of comfort and naturalness, and sometimes the sky silhouettes with especial clearness the queer circles of tall stone pillars with which most of them are crowned”;

extrapolação do quadro de referência do leitor, que pode ser identificada em uma análise da descrição. O espaço onde o narrador entra é “solitário e curioso”. O primeiro termo evoca uma sensação de isolamento que é importante para a construção do horror lovecraftiano. Já o conceito de “curioso” é algo extremamente vago, e essa indeterminação aponta para uma estranheza difícil de descrever, mas permanente. A mesma indeterminação pode ser encontrada quando se fala da sensação de “estranha inquietação” que aumenta ao ver a simetria dos picos montanhosos. Esse tipo de descrição incerta, que evoca uma sensação de *unheimlich*, é uma ferramenta comum às narrativas góticas e de horror como um todo e é um bom exemplo de como o mergulho nos espaços alucinados pode acontecer sutilmente. De fato, Furtado considera que muitas vezes é difícil até distinguir precisamente quando o personagem sai de um espaço realista para mergulhar em seu duplo alucinado, “já que se procura apagar qualquer delimitação abrupta e claramente reconhecível entre eles, levando à conversão gradual de um no outro, através de sequências sutis, cujo encadeamento passe despercebido” (FURTADO, 2017, p.173).

O autor exemplifica essa diluição lenta e quase imperceptível do espaço real para chegar ao espaço alucinado recorrendo ao deslocamento de Wilmarth, em “The whisperer in darkness”, entre os principais macroespaços da narrativa: a segurança de Arkham e a desolação das montanhas de Vermont.

Saindo de Arkham, cidade imaginária, pretensamente situada no nordeste de Massachusetts, Wilmarth passa a mover-se num território ponteadado de topônimos reais a partir do momento em que ‘emerge’ em Boston. Pelo caminho de ferro da Boston & Maine, percorre localidades e paisagens da Nova Inglaterra até Greenfield, Massachusetts, tomando aí novo comboio para Brattleboro, no Vermont; É depois conduzido de carro ao longo do West River, vindo a passar por Newfane, última povoação real mencionada. Até aqui, a personagem movimenta-se num espaço familiar e facilmente reconhecível. Depois da passagem por Newfane, mesmo que a ação se situe num cenário fictício, a paisagem não se apresenta transformada de modo radical, não havendo, de imediato, uma indicação explícita de que se avançou mais um passo na via do imaginário. De qualquer modo, o texto reflete, gradualmente, alguns indícios da imersão num outro tipo de espaço, mais propício ao surgimento do insólito na intriga (FURTADO, 2017, p.174).

Depois de passar Newfane, a última localização real da narrativa, o personagem entra em um espaço fictício, mas ainda muito semelhante ao real. Apesar disso, assim que a cidade de Newfane ficou para trás, a nova ambientação começa a plantar no personagem e no leitor as sementes da estranheza e do insólito.

Além dos duplos (e muitas vezes misturados a eles) há outros tipos de espaços que são marcantes na literatura lovecraftiana: os espaços em que a lógica, a percepção e a racionalidade humana são esfaceladas diante de cenários impossíveis, ângulos obscenos, uma arquitetura ciclópica e uma geometria “não euclidiana”, que não obedece às normas postuladas pela humanidade e é capaz de destruir mentes mais sensíveis ou despreparadas, pelo simples fato de ser incompreensível.

[...] referências ocasionais a edifícios ou cidades, cujas regras de perspectiva estariam ‘erradas’, seguindo princípios duma geometria não euclidiana, completamente alheia ao mundo conhecido. Esses cenários são apresentados como tendo existência objetiva, embora pertençam, alegadamente, a outras dimensões, a outros sistemas de natureza ou, pelo menos, constituam uma das vias para eles (FURTADO, 2017, p.170).

Esse tipo de espaço seria a mostra maior da irrupção do estranho na narrativa lovecraftiana, “associado à suprema abominação, constituindo uma das fissuras que se abrem no universo familiar para outros planos ou outros sistemas de natureza” (FURTADO, 2017, p.170). Seu teor pode ser gritante, como aparece extensivamente na cidade de R’lyeh, em “The call of Cthulhu”: “Ele disse que a geometria do lugar dos sonhos que viu era anormal, não euclidiana e repugnantemente evocativa de esferas e dimensões diferentes das nossas⁵⁶” (LOVECRAFT, 2014, posição 1541 do Kindle, tradução nossa). Nesse conto, as dimensões aparecem tão fora do compreensível que são capazes de dobrar a percepção humana, como acontece com Johansen, o último marinheiro sobrevivente entre os que viram o emergir da cidade ancestral:

Parker escorregou, enquanto os outros três corriam freneticamente sobre intermináveis vistas de rochas incrustadas de verde em direção ao barco, e Johansen jura que ele foi engolido por um ângulo de maçonaria que não deveria ter estado lá; um ângulo que era agudo, mas comportava-se como se fosse obtuso⁵⁷ (LOVECRAFT, 2014, posição 1573 do Kindle, tradução nossa).

Mas o teor dessa geometria estranha pode ser mais sutil, como em “Os sonhos na casa da bruxa”, em que os estranhos ângulos de um quarto começam a criar ideias repletas de possibilidades impensáveis: “Conforme o tempo passou, sua absorção nas paredes e teto irregulares do quarto aumentou; ele começou a ler nos estranhos ângulos uma significância

⁵⁶ “He had said that the geometry of the dream-place he saw was abnormal, non-Euclidean, and loathsomely redolent of spheres and dimensions apart from ours”;

⁵⁷ “Parker slipped as the other three were plunging frenziedly over endless vistas of green-crustled rock to the boat, and Johansen swears he was swallowed up by an angle of masonry which shouldn’t have been there; an angle which was acute, but behaved as if it were obtuse”;

matemática que parecia oferecer vagas pistas a respeito de seu propósito⁵⁸” (LOVECRAFT, 2014, posição 3519 do Kindle, tradução nossa).

Há, por fim, os espaços oníricos, tratados de forma mais periférica neste trabalho, mas que merecem menção.

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).

Os espaços oníricos seriam, então, pontos de intersecção entre as dimensões além e o mundo físico e compreensível pela humanidade, através do caminho do sonho. Essa situação acontece com mais frequência nas narrativas do Ciclo dos Sonhos na literatura lovecraftiana, em que os personagens de certa forma adentram estranhas terras, chamadas de “Dreamlands”. Contos e espaços do Ciclo dos Sonhos costumam ter bastante influência de Lord Dunsany e muitas vezes se afastam um pouco da estética cosmiesta e cientificista das histórias aqui analisadas.

3.3 A LITERATURA DE LOVECRAFT SOB LENTES TOPOANALÍTICAS

3.3.1 Macroespaços lovecraftianos e o lento mergulho nos espaços do medo

Seguindo a proposta de toponálise de Borges Filho, o primeiro passo deste trabalho envolve apontar os macroespaços das obras, identificando as grandes divisões nos contos lovecraftianos e o que sua separação significa, focando na relevância dos deslocamentos entre tais espaços, que costumam representar a saída do narrador de um espaço topofílico e seu mergulho em espaços alucinados.

Das sete histórias selecionadas (excetuando-se “The horror at Red Hook”, por sua diferença estética), apenas em “The haunter of the dark” não temos macroespaços definitivamente distintos e distantes entre si. Contudo, levando-se em conta as diferenças na descrição que Lovecraft faz da College Street, onde seu protagonista vivia, e da Federal Hill, onde se encontra a igreja abandonada que é central para a história, e também considerando-se

⁵⁸ “As time wore along, his absorption in the irregular wall and ceiling of his room increased; for he began to read into the odd angles a mathematical significance which seemed to offer vague clues regarding their purpose”;

a viagem que Blake empreende para ir de um ponto ao outro, pode-se ponderar que a estranha e distante parte de Providence habitada por italianos, aquele “mundo desconhecido e etéreo”⁵⁹ (LOVECRAFT, 2014, posição 4129 do Kindle, tradução nossa), seria um macroespaço distinto do espaço topofilico em que o jovem vivia:

[...] o andar de cima de uma venerável moradia em um pátio gramado fora da Rua College – no cume da grande colina voltada ao leste, próxima do campus da Brown University e atrás dos mármore da Biblioteca John Hay. Era um lugar aconchegante e fascinante, em um pequeno jardim-oásis, que remetia a antigas aldeias, onde enormes gatos amigáveis tomavam sol sobre um galpão conveniente⁶⁰ (LOVECRAFT, 2014, posição 4116 do Kindle, tradução nossa).

Note-se que a morada é “venerável”, o que aponta à paixão do próprio autor pela arquitetura sóbria e antiga da Nova Inglaterra – isso pode ser visto também na descrição do jardim, que evoca uma estética de “antigas aldeias”. Portanto, propõe-se que a região em que Blake vivia compõe um macroespaço diferente da Federal Hill, que a distância “[...] parecia de alguma forma alienígena, um tanto fabulosa e conectada às maravilhas irreais e intangíveis dos próprios contos e pinturas de Blake”⁶¹ (LOVECRAFT, 2014, posição 4140 do Kindle, tradução nossa), e que Blake decidiu explorar. Notam-se, em ambos os cenários, descrições que os enquadram na categorização de ambientes, segundo a toponálise de Borges Filho, posto que Lovecraft carrega a narrativa desses espaços com a evocação de sensações em seu protagonista. Enquanto a moradia de Blake era um ambiente topofilico, aconchegante e fascinante, a Federal Hill alimentava sensações de assombro e, mais adiante na narrativa, de pura topofobia, principalmente quando o protagonista adentra o microespaço da antiga e abandonada Igreja da Sabedoria Estrelada⁶².

O deslocamento entre os macroespaços interessa para a análise pois mostra um mecanismo de narrativa empregado frequentemente por Lovecraft e que tem função importante na construção do horror em suas histórias.

“[...] o espaço [é] um elemento crucial na mudança de acontecimentos dentro da trama. De início, temos personagens seguros e dentro de sua zona de conforto; após

⁵⁹ “unknown, ethereal world;

⁶⁰ “[...] the upper floor of a venerable dwelling in a grassy court off College Street—on the crest of the great eastward hill near the Brown University campus and behind the marble John Hay Library. It was a cosy and fascinating place, in a little garden oasis of village-like antiquity where huge, friendly cats sunned themselves atop a convenient shed”;

⁶¹ “[...] seemed somehow alien, half fabulous, and linked to the unreal, intangible marvels of Blake’s own tales and pictures”;

⁶² The Church of Starry Wisdom, no original;

um deslocamento espacial, para onde são chamados a viver suas aventuras, seus sentimentos e perspectivas serão alterados por completo” (SCOTUZZI, 2019, p.120)

Blake, ao mudar-se para Providence, se instala em um espaço topofílico e tranquilo. Contudo, instigado pela curiosidade (algo comum aos personagens lovecraftianos), ele sai desse espaço seguro e se embrenha em um espaço diferente, que lentamente toma os contornos de um espaço alucinado.

Andando laboriosamente através das intermináveis ruas do centro e das desoladas e decaídas quadras além, ele finalmente chegou na avenida ascendente, de degraus gastos pelos séculos, varandas dóricas flácidas e domos foscas, que ele sentiu que deveria levar para o há muito conhecido e inalcançável mundo além da neblina. Lá havia encardidas placas de trânsito brancas e azuis que nada lhe significavam, e logo ele notou as estranhas faces escuras das multidões vagantes, e os símbolos estrangeiros sobre lojas curiosas em construções desgastadas pelas décadas⁶³ (LOVECRAFT, 2014, posições 4154-4151 do Kindle, tradução nossa).

O andar do protagonista nesse espaço estranho é “laborioso”, como se ele sofresse ao atravessá-lo. As quadras são decadentes, em mais uma evocação ao horror que emerge da decadência – o que se repete nos “degraus gastos pelos séculos” e nas “construções desgastadas pelas décadas”. E toda a descrição aponta para a estranheza de um mundo “além da neblina”.

Como é costumeiro aos narradores em Lovecraft, Blake sobrevive à experiência e retorna ao seu espaço topofílico. Contudo, ele retorna “marcado”. Sua incursão pelo abominável o transfigurou, e o medo profundo se torna parte de sua vida. O espaço topofílico de onde partira há pouco já não lhe traz mais a tranquilidade de antes, pois o horror que encontrou acompanhou-o e espalhou-se onde quer que ele estivesse, corrompendo seu ambiente e levando-o, finalmente, à morte em seu espaço que antes era topofílico. Essa aniquilação da paz dos espaços em que o protagonista vivia, a partir do contato com os horrores de além, é algo que se repete na narrativa lovecraftiana, possibilitado pelo fato de que na maioria das histórias temos um espaço da narrativa que não coincide com o espaço da narração, como apontado por Scottuzzi. “[...] as histórias são relatadas assim que os personagens estão de volta e acolhidos em seu lar, longe do perigo, e novamente sentem a segurança que esse espaço oferece” (SCOTUZZI, 2019, p.118), ainda que essa segurança não seja completa e se mostre maculada pelo deslocamento empreendido durante a história.

⁶³ “Plodding through the endless downtown streets and the bleak, decayed squares beyond, he came finally upon the ascending avenue of century-worn steps, sagging Doric porches, and bleak-paned cupolas which he felt must lead up to the long-known, unreachable world beyond the mists. There were dingy blue-and-white street signs which meant nothing to him, and presently he noted the strange, dark faces of the drifting crowds, and the foreign signs over curious shops in brown, decade-weathered buildings”;

Em “The call of Cthulhu” podemos identificar três macroespaços: Providence, os pântanos da Louisiana e o Oceano Pacífico. Providence é, a princípio, um cenário topofílico, mas que começa a apresentar contornos de topofobia através de relatos, sonhos e sensações que remetem à iminente chegada de Cthulhu. Não há, contudo, muitas descrições espaciais em Providence, já que não é nesse espaço que ocorre a ação da narrativa. Isso muda nos lugares pantanosos do segundo capítulo, que apresentam-se como natureza, com descrições evocam claramente sensações de horror, tornando-os ambientes topofóbicos. Os pântanos mostram-se também como territórios, já que são palco para o combate entre forças policiais e membros do estranho culto que lá se escondia. Por fim, no Oceano Pacífico seguem-se uma tempestade, um embate marítimo com piratas e a emergência do espaço alucinado e não euclidiano da cidade de R’lyeh, e também o despertar de seu habitante mais célebre, a entidade ancestral Cthulhu. Assim, o oceano é descrito em diversos momentos como um território e também como um ambiente profundamente topofóbico, principalmente quando a narrativa desse macroespaço mergulha na alucinação da cidade de R’lyeh.

[...] os homens avistaram um grande pilar de pedra apontando para fora do mar, e em 47° 9' de latitude sul, 126° 43' longitude oeste, surgiu uma linha costeira com uma mistura de lama, lodo e uma maçonaria ciclópica, cheia de limo, que não poderia ser nada menos que a substância tangível do supremo horror terreno – a cidade cadavérica de R’lyeh, vinda dos pesadelos, que foi construída em incalculáveis eras antes da história, pelas vastas e repugnantes formas que infiltraram-se, vindas de estrelas obscuras. Lá jaziam o grande Cthulhu e suas hordas, escondidos em jazigos verdes e lodosos, e enviando, enfim, depois de ciclos incalculáveis, os pensamentos que espalharam medo nos sonhos dos sensíveis e chamaram imperiosamente os fiéis⁶⁴ (LOVECRAFT, 2014, posições 1521-1528 do Kindle, tradução nossa).

Vale mencionar que, nessa história, o protagonista não se desloca entre os diferentes macroespaços. No entanto, ainda que ele não os atravesse pessoalmente, a narrativa viaja por eles, servindo também como um exemplo do deslocamento que parte de um espaço topofílico para chegar em um espaço topofóbico de total alucinação – geralmente voltando, no fim da narrativa, ao ponto de partida, apenas para vê-lo maculado pelo horror, agora gravado a fogo na mente do personagem. Esse fenômeno pode ser visto em três personagens de “The call of Cthulhu”. O professor Angell, depois de adentrar intelectualmente no mundo alucinado de Cthulhu, acaba morto muito perto de sua casa, na topofílica Providence. Johansen, o marinheiro

⁶⁴ “[...] the men sight 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”;

que de fato viaja para o cenário alucinado de R'lyeh, sobrevive e volta para sua casa. A moradia, em uma curta descrição, já mostra termos referentes a um ambiente positivo de acordo com os parâmetros de Lovecraft, que valoriza coisas antigas e descreve o lugar como “Uma antiga e agradável construção⁶⁵” (LOVECRAFT, 2014, posição 1506 do Kindle, tradução nossa). Mas de volta a seu lar topofílico, o marinheiro traz o horror consigo: “Ele não sobreviveu ao retorno, disse sua esposa, pois os acontecidos no mar em 1925 tinham-no arrasado⁶⁶” (LOVECRAFT, 2014, posição 1506 do Kindle, tradução nossa). Por fim, o narrador, que reúne todos os documentos e relatos para revelar a realidade aterrorizante da história, também não sai incólume de sua imersão nesse mundo alucinado, e o mundo topofílico que conhecia se encontra manchado definitivamente pelo horror descoberto. “Eu vi todos os horrores que o universo contém, e mesmo os céus da primavera e as flores do verão serão veneno para mim depois disso⁶⁷” (LOVECRAFT, 2014, posição 1595 do Kindle, tradução nossa).

A narrativa de “The Dunwich horror”, por sua vez, inicia-se já em um mergulho do narrador no ambiente alucinado da vila de Dunwich. Esse deslocamento se mostra dentro do padrão aqui proposto, subentendendo-se que o narrador estaria em um espaço realista nas estradas de Massachusetts antes de errar uma conversão pouco além de Dean’s Corners. Assim, não há claramente um macroespaço anterior, mas existe o macroespaço alucinado de Dunwich e o deslocamento até ele. Temos há o macroespaço da cidade de Arkham, que se afunila no cenário da Universidade de Miskatonic, a qual aparece como um espaço topofílico e um baluarte de resistência contra os avanços do horror cósmico representados por Wilbur Whateley e, mais adiante, por seu irmão. Tanto Dunwich quanto a Universidade fazem o papel de territórios e também de ambientes (ainda que em diferentes extremos). Dunwich também apresenta descrições de espaços com grande extensão que, portanto, podem enquadrar-se no conceito de paisagem, mas quase sempre com uma narrativa negativa, mesmo antes de apresentarem-se os horrores que nela habitam:

Outras tradições falam dos odores ruins perto dos círculos de pilares de pedra que coroam as colinas, e das súbitas presenças aéreas, ouvidas vagamente em certas horas, em pontos específicos no fundo das grandes ravinas; enquanto ainda outras tentam explicar o Quintal do Diabo – uma encosta de colina, desolada e destruída, onde

⁶⁵ “a neat and ancient building”;

⁶⁶ “He had not survived his return, said his wife, for the doings at sea in 1925 had broken him”;

⁶⁷ “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”;

nenhuma árvore, arbusto ou folha de grama pode crescer⁶⁸ (LOVECRAFT, 2014, posição 1650 do Kindle, tradução nossa).

A escolha de palavras no trecho mostra a negatividade da paisagem, usando de elementos comuns à construção do horror em sua narrativa, principalmente a ideia de desolação evocada pelo adjetivo “bleak”. Além de apontar para a imagem física do Quintal do Diabo, isso remete a significados psicológicos deprimentes (o que compõe também a criação de um ambiente, de acordo com a topoanálise). A aplicação do termo “blasted” reforça a sensação de desolação de uma natureza morta e inóspita, onde nada cresce.

Voltando, contudo, à mudança de macroespaços da narrativa, depois desse primeiro deslocamento incorpóreo, em que o narrador descreve a chegada à Dunwich, há ainda a descrição de uma outra viagem à vila. Ela acontece em um ponto avançado da narrativa, quando os professores Armitage, Rice e Morgan, da Universidade de Miskatonic (clássicos protagonistas lovecraftianos), empreendem uma missão para salvar a cidade do horror evocado pelos Whateley.

[...] Armitage, Rice e Morgan saíram de carro de Dunwich, chegando na vila perto da uma da tarde. O dia era prazeroso, mas mesmo na mais clara luz do sol, um tipo de pavor e presságio silenciosos parecia flutuar ao redor das colinas estranhamente redondas, e das profundas e sombrias ravinas da região arrasada. De quando em quando, em algum cume montanhoso, um lúgubre círculo de pedras podia ser vislumbrado contra o céu⁶⁹ (LOVECRAFT, 2014, posição 2151 do Kindle, tradução nossa).

Novamente vê-se a lenta imersão dos personagens em um ambiente alucinado. Os três protagonistas sobrevivem à incursão e, ainda que seu retorno a Arkham não seja descrito, fica claro que eles foram marcados pelos seus momentos nas colinas topofóbicas de Dunwich. “Eles estavam sérios e silenciosos, e pareciam abalados por memórias e reflexões ainda mais terríveis do que aquelas que reduziram o grupo de nativos a um estado de tremor intimidado⁷⁰” (LOVECRAFT, 2014, posição 2324 do Kindle, tradução nossa).

⁶⁸ “Other traditions tell of foul odours near the hill-crowning circles of stone pillars, and of rushing airy presences to be heard faintly at certain hours from stated points at the bottom of the great ravines; while still others try to explain the Devil’s Hop Yard – a bleak, blasted hillside where no tree, shrub, or grass-blade will grow”;

⁶⁹ “[...] Armitage, Rice, and Morgan set out by motor for Dunwich, arriving at the village about one in the afternoon. The day was pleasant, but even in the brightest sunlight a kind of quiet dread and portent seemed to hover about the strangely domed hills and the deep, shadowy ravines of the stricken region. Now and then on some mountain-top a gaunt circle of stones could be glimpsed against the sky”;

⁷⁰ “They were grave and quiet, and seemed shaken by memories and reflections even more terrible than those which had reduced the group of natives to a state of cowed quivering”;

Em “The whisperer in darkness”, a cidade de Arkham também aparece como o macroespaço seguro da narrativa, e Miskatonic como seu principal microespaço topofílico. Enquanto o narrador, Albert Wilmarth, professor da Miskatonic, estava em Arkham, sua imersão no mundo alucinado da história era apenas parcial. No outro extremo do espectro, há o macroespaço rural das montanhas de Vermont e o microespaço da fazenda de Akeley. Estes são espaços topofóbicos, onde boa parte da ação se desenrola e onde o fenômeno metaempírico toma forma. Há também na narrativa o macroespaço de Yuggoth (um duplo ficcional de Plutão), apenas mencionado pelas criaturas alienígenas, e que serve como um vislumbre ainda mais alucinado do abismo que serve como horror na narrativa. Mais uma vez, é o deslocamento espacial – e também o temor de um outro deslocamento, para um espaço ainda mais distante e topofóbico – que assalta a sanidade do narrador. Como nas outras narrativas, a história acompanha o deslocamento do macroespaço topofílico até o topofóbico, com longas descrições que lentamente dão dicas da entrada nesse novo espaço alucinado, que, no caso, são as sombrias montanhas do Vermont⁷¹. Além disso, aborda-se o possível deslocamento interplanetário e interestelar, e essa mera sugestão também assola a mentalidade de Wilmarth. O protagonista, enfim, sobrevive, marcado pelos acontecimentos e também pelo espaço, já que determina: “Quando saí de Brattleboro, resolvi nunca mais voltar para Vermont, e sinto-me certo de que mantereí essa resolução⁷²” (LOVECRAFT, 2014, posição 3349 do Kindle, tradução nossa).

“At the mountains of madness”, por sua vez, apresenta um macroespaço peculiar: o continente gelado da Antártida, cuja severidade natural já o torna um espaço topofóbico, mesmo antes dos primeiros relances metaempíricos. Arkham (representada pela Universidade de Miskatonic) volta a ser um macroespaço, não diretamente descrito, mas servindo como o espaço de segurança de onde os personagens saíram e também de onde o protagonista narra os acontecimentos. Por fim, levando em conta que a principal separação de macroespaços, como proposta por Borges Filho, é entre campo e cidade, podemos considerar um terceiro macroespaço na narrativa: a cidade ancestral encontrada no continente antártico, para além das montanhas da loucura. O deslocamento na narrativa começa quando a expedição da Miskatonic sai do porto de Boston e atravessa os trópicos em direção ao continente gelado, e já nos

⁷¹ Vale a menção o fato de que muitos dos detalhes na descrição do deslocamento de Wilmarth vêm principalmente de um diário de viagem feito pelo próprio Lovecraft, quando passou pela região.

⁷² “When I left Brattleboro I resolved never to go back to Vermont, and I feel quite certain I shall keep my resolution”;

primeiros vislumbres da Antártida, podemos começar a perceber que o próprio narrador nota ter entrado em um ambiente alucinado.

A última parte da viagem foi vívida e perturbadora. Grandes e estéreis picos misteriosos avultando-se constantemente contra o oeste, enquanto o baixo sol nortenho do meio-dia, ou o ainda mais baixo sol do sul, que raspava o horizonte, derramavam seus vagos raios avermelhados sobre a neve branca, o gelo azulado e os caminhos da água, e pedaços negros expostos das encostas de granito. Através dos cumes desolados, varriam sopros intermitentes e furiosos do terrível vento antártico; cujas cadências às vezes continham vagas sugestões de um silvo musical selvagem e meio consciente, com notas estendendo-se sobre um vasto alcance, e que, por alguma razão mnemônica inconsciente, me pareciam inquietantes e até vagamente terríveis. Algo sobre a cena me lembrava das estranhas e perturbadoras pinturas asiáticas de Nicholas Roerich e das ainda mais estranhas e mais perturbadoras descrições do vilmente legendário platô de Leng, que ocorrem no pavoroso Necronomicon, do árabe louco Abdul Alhazred. Me senti bastante arrependido, mais tarde, por já ter olhado aquele livro monstruoso na biblioteca da faculdade⁷³ (LOVECRAFT, 2014, posição 6905 do Kindle, tradução nossa)

Conforme a expedição avança, estranhos acontecimentos ocorrem e dois dos membros da expedição, Dyer (o narrador) e Danforth acabam se embrenhando mais no continente e chegando à cidade que foi morada de criaturas imensamente ancestrais, cuja simples visão foi suficiente para abalar a sanidade dos personagens. Contudo, conforme eles se aprofundam nos túneis subterrâneos sob a cidade congelada, a sensação topofóbica apenas cresce, culminando no clímax da história, quando ambos fogem do lugar, escapando de uma criatura abominável, que despertara na escuridão. A viagem de volta a Arkham não é descrita, mas fica subentendida, já que, como nos outros contos, este é narrado longe do espaço da ação, e Dyer apresenta claramente como sua percepção do mundo e do continente antártico ficou profundamente marcada pela incursão.

Isso marcou minha perda, aos 54 anos de idade, de toda a paz e equilíbrio que a mente normal possui através de sua acostumada concepção da natureza externa e das leis naturais. Dalí em diante, os dez de nós – mas o aluno Danforth e eu mesmo mais do que todos os outros – encararíamos um mundo amplificado hediondamente de

⁷³ “The last lap of the voyage was vivid and fancy-stirring, great barren peaks of mystery looming up constantly against the west as the low northern sun of noon or the still lower horizon-grazing southern sun of midnight poured its hazy reddish rays over the white snow, bluish ice and water lanes, and black bits of exposed granite slope. Through the desolate summits swept raging intermittent gusts of the terrible antarctic wind; whose cadences sometimes held vague suggestions of a wild and half-sentient musical piping, with notes extending over a wide range, and which for some subconscious mnemonic reason seemed to me disquieting and even dimly terrible. Something about the scene reminded me of the strange and disturbing Asian paintings of Nicholas Roerich, and of the still stranger and more disturbing descriptions of the evilly fabled plateau of Leng which occur in the dreaded Necronomicon of the mad Arab Abdul Alhazred. I was rather sorry, later on, that I had ever looked into that monstrous book at the college library”;

horrores rastejantes, que nada pode apagar de nossas memórias⁷⁴ (LOVECRAFT, 2014, posição 7274 do Kindle, tradução nossa).

Nota-se, nesse trecho, como Lovecraft trata a construção do horror cósmico de forma conectada à ciência. Suas entidades e espaços estão de acordo com algum tipo de lei natural, ainda que essa lei não seja compreendida pela humanidade, pois o narrador perde a paz que uma “mente normal” teria graças à sua “acostumada concepção da natureza externa e das leis naturais”. A escolha de tratar a percepção humana do cosmos como uma “acostumada concepção” mostra que, para o autor, essa percepção é limitada e pode ser quebrada pelo fenômeno metaempírico, que ultrapassa o quadro de referência com o qual estamos acostumados.

Em “The shadow over Innsmouth”, o principal macroespaço é a própria cidade litorânea que dá nome ao conto; uma cidade claramente topofóbica desde suas primeiras menções, como um “[...] mal-afamado e maliciosamente sombrio porto de morte e anormalidade blasfema⁷⁵” (LOVECRAFT, 2014, posição 4521 do Kindle, tradução nossa). Esse espaço se destaca do restante da Nova Inglaterra lovecraftiana, pela qual o narrador viajava em uma espécie de passeio topofílico para conhecer as paisagens do que chamamos hoje de “Lovecraft Country”, com uma visão de antiquarista e genealogista (como de praxe, o protagonista mostra-se profundamente ilustrado). A narrativa do deslocamento nesse caso começa com os rumores acerca da cidade, que o protagonista ouve antes mesmo de dirigir-se a ela: rumores de uma cidade sombria, de pessoas sorumbáticas, padecendo de um mal desconhecido. Toda a aura que a cerca deixa clara sua estranheza, realçada por um relato de decadência que é central à narrativa: Innsmouth teria sido uma cidade rica antes da guerra de 1812 e de uma epidemia em 1846. Depois de então, teria caído em uma ruína doentia e quase inexplicável.

Assim, quando o deslocamento de fato inicia, o protagonista já havia sentido um pouco da topofobia da cidade por meio dos relatos. No entanto, ao entrar no ônibus que o levaria de Newburyport até Innsmouth, a sensação se aprofunda, sentida na própria pele, ao observar o motorista, que apresentava uma fisionomia e um odor que lhe causam uma onda de aversão espontânea. A viagem começa passando por casas ancestrais, mansões da república velha e

⁷⁴ “It marked my loss, at the age of fifty-four, of all that peace and balance which the normal mind possesses through its accustomed conception of external Nature and Nature’s laws. Thenceforward the ten of us – but the student Danforth and myself above all others – were to face a hideously amplified world of lurking horrors which nothing can erase from our emotions”;

⁷⁵ “[...] ill-rumoured and evilly shadowed seaport of death and blasphemous abnormality”;

casas de fazenda ainda mais antigas, descritas de passagem, mas com um tom de normalidade. Contudo, logo o trajeto se transforma, tornando-se cada vez mais desolado, atravessando ermos de solo arenoso. Enquanto o ônibus se aproximava de Innsmouth, a construção da atmosfera alucinada aumenta:

Nosso caminho estreito começou a subir abruptamente e eu tive uma sensação singular de inquietação ao olhar para o cume solitário adiante, onde a estrada esburacada encontrava o céu. Era como se o ônibus estivesse prestes a continuar a ascensão, deixando a terra sã totalmente para trás, fundindo-se com o arcanismo desconhecido do ar superior e do céu críptico. O cheiro de mar tomou implicações agourentas⁷⁶ (LOVECRAFT, 2014, posição 4707 do Kindle, tradução nossa).

No entanto, ao chegar ao topo dessa grande inclinação, o protagonista vê Innsmouth pela primeira vez, e uma extensa descrição da cidade se espalha por numerosas páginas, indo desde a sua periferia até o mar, e estendendo-se mais além, até o coral negro que assoma de suas águas. A descrição exhibe, claramente, a decadência e desolação da cidade, seus odores estranhos e a sensação de um ambiente topofóbico a cada passo.

Era uma cidade de vasta extensão e densa construção, ainda assim, tinha uma escassez agourenta de vida visível. Do emaranhado de chaminés, escassos sopros de fumaça saíam, e os três altos campanários avultavam-se inflexíveis e não pintados contra o horizonte marítimo [...] O vasto amontoado de telhados flácidos e empenas pontiagudas transmitiam uma ideia claramente ofensiva de decadência repleta de vermes, e enquanto nos aproximávamos pela estrada, agora descendente, eu pude ver que muitos telhados tinham desabado totalmente [...] A decadência era maior perto da água [...] Aqui e ali, as ruínas de desembarcadouros ressaltavam-se para fora da margem, para terminarem em uma podridão indeterminada, aqueles mais ao sul parecendo mais decaídos. E ao longe, no mar, apesar da maré alta, eu vislumbrei uma linha longa e negra, pouco visível, erguendo-se sobre a água, e ainda assim carregada da sugestão de uma estranha malignidade latente. Esse, eu soube, devia ser o Devil Reef⁷⁷ (LOVECRAFT, 2014, posições 4714-4726 do Kindle, tradução nossa).

A desolação já pode ser vista logo no início do trecho, quando se menciona que a cidade teria uma “escassez agourenta de vida visível” (o uso do termo “visível” serve como um *foreshadowing* para o fato de que as criaturas abomináveis da narrativa estão escondidas nos

⁷⁶ “Our narrow course began to climb steeply, and I felt a singular sense of disquiet in looking at the lonely crest ahead where the rutted roadway met the sky. It was as if the bus were about to keep on in its ascent, leaving the sane earth altogether and merging with the unknown arcana of upper air and cryptical sky. The smell of the sea took on ominous implications”;

⁷⁷ “It was a town of wide extent and dense construction, yet one with a portentous dearth of visible life. From the tangle of chimney-pots scarcely a wisp of smoke came, and the three tall steeples loomed stark and unpainted against the seaward horizon [...] The vast huddle of sagging gambrel roofs and peaked gables conveyed with offensive clearness the idea of wormy decay, and as we approached along the now descending road I could see that many roofs had wholly caved in [...] The decay was worst close to the waterfront [...] Here and there the ruins of wharves jutted out from the shore to end in indeterminate rottenness, those farthest south seeming the most decayed. And far out at sea, despite a high tide, I glimpsed a long, black line scarcely rising above the water yet carrying a suggestion of odd latent malignancy. This, I knew, must be Devil Reef”;

subterrâneos e nas profundezas do mar, algo que é comum à narrativa lovecraftiana). E a decadência está presente em todo o trecho, com uma repetição do termo “decay” e a descrição de muitos espaços em ruínas.

Conforme a narrativa segue, o protagonista nota ainda mais sinais da decadência de Innsmouth e investiga seu passado – a cada passo sentindo-se assombrado pela absoluta opressão do lugar e de sua arquitetura decadente. As descrições espaciais permeiam o conto todo, evidenciando a sua importância para a construção da atmosfera. Sons e cheiros fazem parte dessa narrativa, como sinais do mal que assombra a cidade. Quando finalmente foge, em uma das poucas narrativas de ação da obra de Lovecraft, o narrador tenta voltar à sua vida normal, mas a mácula do tempo que passou em Innsmouth o acompanha, até o momento em que sua própria insanidade, alimentada por descobertas sobre sua genealogia, o faz decidir voltar à abominável cidade portuária e mergulhar no último macroespaço da narrativa, que só é mencionado ou vislumbrado em sonhos: as profundezas vertiginosas e execráveis do oceano habitado pelas crias de Dagon.

[...] nós devemos ir para a maravilhosamente sombria Innsmouth. Nós devemos nadar até aquele recife lúgubre e mergulhar através dos abismos negros até a ciclópica Y’ha-nthlei, a de muitas colunas, e naquela lar dos Profundos nós devemos habitar em meio a maravilhas e glórias para sempre⁷⁸ (LOVECRAFT, 2014, posição 5620 do Kindle, tradução nossa).

A narrativa de “The shadow out of time”, por sua vez, tem quatro macroespaços que devem ser destacados. O primeiro é, novamente, Arkham, cidade na qual o protagonista é professor universitário, na Universidade de Miskatonic. Sua vida nos microespaços da universidade e de sua casa mostra-se feliz, em uma relação espacial topofílica. Contudo, o horror lovecraftiano o toma de assalto justamente dentro de uma sala de aula. Por um longo período, seu corpo é possuído por uma entidade alienígena, enquanto sua mente é transportada para outro macroespaço, em um outro tempo. O processo de troca de mentes é algo complexo e a memória do professor Wingate volta fragmentada, por isso, temos séries de vislumbres oníricos desse cronotopo totalmente distinto – ainda assim, podemos acompanhar descrições extensas sobre ele e sentir a estranheza do protagonista nesse espaço, que se apresenta como um ambiente topofóbico marcado principalmente por uma sensação de *unheimlich*, pois por

⁷⁸ “[...] we shall go to marvel-shadowed Innsmouth. We shall swim out to that brooding reef in the sea and dive down through black abysses to Cyclopean and many-columned Y’ha-nthlei, and in that lair of the Deep Ones we shall dwell amidst wonder and glory for ever”;

muito tempo Wingate tem dificuldades de compreender o que lhe causa repulsa nesse macroespaço.

Em qualquer que seja o tempo ou lugar em que a cena pudesse ser, o princípio do arco era conhecido tão plenamente e usado tão extensivamente quanto pelos romanos. Havia janelas redondas colossais, com altas portas arqueadas, e pedestais ou mesas tão altas quanto a altura de um cômodo comum [...] A alvenaria de granito negro era de um tipo monstruosamente megalítico, com linhas de blocos de topo convexo, encaixando os cursos de fundo côncavo que pousavam sobre eles [...] As janelas eram envidraçadas e gradeadas com barras de aparência robusta. Ainda que eu não ousasse me aproximar e olhar para fora delas, eu podia ver de onde eu estava os ondulantes topos de singulares plantios parecidos com samambaias⁷⁹ (LOVECRAFT, 2014, posição 5946 do Kindle, tradução nossa).

Mais adiante, esse macroespaço retorna à narrativa. Contudo, depois de um período de troca de corpos, Wingate finalmente retorna à sua realidade em Arkham, mas o fato de que o “outro” viveu e fez coisas estranhas em sua moradia dá àquele ambiente, antes topofilico, uma nova significação, que também pode ser explicada como *unheimlich*, principalmente devido aos sonhos da “outra vida” que constantemente invadem seu sono. Esses vislumbres acabam por levá-lo ao próximo macroespaço da narrativa: o deserto da Austrália, onde uma escavação encontrou ruínas que o fazem lembrar de algo da arquitetura que vê em seus passeios oníricos. O professor, então, viaja para lá em uma expedição da Universidade Miskatonic para descobrir mais sobre o assunto, acompanhado por outros estudiosos, entre os quais está também o professor Dyer, protagonista de “At the mountains of madness”.

A viagem mostra, como de costume, a mudança de um espaço topofilico (ainda que de alguma forma maculado) para um espaço topofóbico, ao menos às vistas do narrador:

Navegando de Boston a bordo do enferrujado Lexington em 28 de março de 1935, nós tivemos uma viagem prazerosa cruzando o Atlântico e o Mediterrâneo, através do Canal de Suez, descendo pelo Mar Vermelho e cruzando o Oceano Índico para chegar em nosso destino. Não preciso nem dizer como a visão da baixa e arenosa costa do oeste australiano me deprimiu, e quanto eu detestei a rude cidade mineira e os melancólicos campos de ouro onde os tratores recebiam suas últimas cargas⁸⁰ (LOVECRAFT, 2014, posição 6382 do Kindle, tradução nossa).

⁷⁹ “In whatever time or place the scene might be, the principle of the arch was known as fully and used as extensively as by the Romans. There were colossal round windows and high arched doors, and pedestals or tables each as tall as the height of an ordinary room [...] The dark granite masonry was of a monstrous megalithic type, with lines of convex-topped blocks fitting the concave-bottomed courses which rested upon them [...] The windows were glazed, and latticed with stout-looking bars. Though I dared not approach and peer out them, I could see from where I was the waving tops of singular fern-like growths”;

⁸⁰ “Sailing from Boston aboard the wheezy Lexington on March 28th, 1935, we had a leisurely trip across the Atlantic and Mediterranean, through the Suez Canal, down the Red Sea, and across the Indian Ocean to our goal. I need not tell how the sight of the low, sandy West Australian coast depressed me, and how I detested the crude mining town and dreary gold fields where the tractors were given their last loads”;

Nesse deserto ocorre a viagem definitiva do protagonista para as profundezas do espaço alucinado. Depois de dias de escavação e descobertas, há um novo deslocamento que merece destaque. Dominado por estranhas sensações, o protagonista sai da área da escavação para uma caminhada noturna, em um ambiente claramente topofóbico. “A lua, ligeiramente depois de cheia, brilhava em um céu claro e encharcava as areias ancestrais com uma radiância branca e leprosa, que me parecia, de alguma forma, infinitamente má⁸¹” (LOVECRAFT, 2014, posição 6441 do Kindle, tradução nossa). A lua ocupa parte importante da descrição, sendo descrita constantemente com variações de “a lua inchada e fungóide⁸²” (LOVECRAFT, 2014, posição 6453 do Kindle, tradução nossa), ou “a lua má e flamejante⁸³” (LOVECRAFT, 2014, posição 6477 do Kindle, tradução nossa). Além da lua, a desolação do deserto e um desejo incontrolável de ir até certo lugar, que ele não saberia discernir antes de chegar, marcaram esse deslocamento, que o levou a uma fenda no chão. “Uma fenda negra começou a se escancarar e, com o tempo – quando eu tirei do caminho cada fragmento pequeno o suficiente para empurrar –, a leprosa luz da lua brilhou sobre uma abertura ampla o suficiente para que eu pudesse entrar⁸⁴” (LOVECRAFT, 2014, posição 6525 do Kindle, tradução nossa). O protagonista, então, mergulha nessa escuridão.

Debaixo de mim havia um caos de alvenaria tombada, inclinada para baixo e na direção do norte em um ângulo de cerca de 45 graus, evidentemente resultante de algum colapso de cima no passado. Entre sua superfície e o nível do chão havia um abismo de escuridão impenetrável, em cuja beirada superior havia sinais de uma abóbada gigantesca e tensionada. Nesse ponto, parecia, as areias do deserto repousavam diretamente sobre o chão de alguma estrutura titânica da juventude da Terra – como preservara através de eras de convulsão geológica, eu então não podia, e tampouco posso agora, sequer tentar compreender⁸⁵ (LOVECRAFT, 2014, posição 6525 do Kindle, tradução nossa).

A narrativa continua acompanhando seu deslocamento: uma descida quase sem controle para subterrâneos profundos – e para tempos profundos. Afinal, esse abismo recém-encontrado não é um novo macroespaço, e sim o retorno do segundo, que Wingate apenas tinha visto em

⁸¹ “The moon, slightly past full, shone from a clear sky and drenched the ancient sands with a white, leprous radiance which seemed to me somehow infinitely evil”;

⁸² “the bloated, fungoid moon”;

⁸³ “the evil, burning moon”;

⁸⁴ “A black rift began to yawn, and at length – when I had pushed away every fragment small enough to budge – the leprous moonlight blazed on an aperture of ample width to admit me”;

⁸⁵ “Below me was a chaos of tumbled masonry, sloping roughly down toward the north at an angle of about forty-five degrees, and evidently the result of some bygone collapse from above. Between its surface and the ground level was a gulf of impenetrable blackness at whose upper edge were signs of gigantic, stress-heaved vaulting. At this point, it appeared, the desert’s sands lay directly upon a floor of some titan structure of earth’s youth – how preserved through aeons of geologic convulsion I could not then and cannot now even attempt to guess”;

suas estranhas memórias, mas que agora atravessava com seu corpo humano, milhares de anos depois. As grandes construções que vira se tornaram ruínas soterradas pelo deserto, nas quais ele se aprofundou mais e mais. “[...] o corredor milenarmente antigo e escondido por eras no qual eu estava era o original de algo que eu conheci durante meu sono tão intimamente quanto eu conheço minha própria casa na Rua Crane, em Arkham⁸⁶” (LOVECRAFT, 2014, posição 6561 do Kindle, tradução nossa). A atmosfera de horror mais uma vez aparece carregada de uma sensação de *unheimlich*, ao lidar com aquele estranho familiar e impossível. Assim como em Innsmouth e nas outras narrativas, as descrições desse espaço são centrais para criar o horror de cada passo do protagonista nesse ambiente alucinado.

No entanto, o horror ainda não encontrara seu ápice. Depois de descobrir nas profundezas da cidade ancestral a abominável prova cabal de que, de fato, ele estivera naqueles corredores há milhares de anos, o professor começa seu trajeto para sair delas. No entanto, no caminho, ele desaba em direção ao quarto macroespaço: uma profundidade ainda mais abissal, onde viviam criaturas temidas até pela raça que construíra tal cidade. Esse é o absoluto espaço alucinado, não euclidiano e topofóbico da narrativa.

Houve uma queda horrenda através de incalculáveis léguas de escuridão viscosa e senciente, e uma babel de sons profundamente alienígenas para tudo que nós conhecemos da Terra e sua vida orgânica. Sentidos dormentes e rudimentares pareceram começar a tomar vida dentro de mim, falando sobre buracos e vácuos habitados por horrores flutuantes e levando para despenhadeiros sem sol e a oceanos e a apinhadas cidades de torres de basalto sem janelas, sobre as quais nenhuma luz jamais brilhou⁸⁷ (LOVECRAFT, 2014, posição 6788 do Kindle, tradução nossa).

Esse espaço impossível, incompreensível e infinitamente profundo marca o clímax da história, enquanto o professor, de alguma forma, consegue escapar dessas profundezas e se ver novamente sob a luz da lua, no deserto desolado da Austrália. “Foi a má e monótona batida daquele luar enlouquecedor que, enfim, me falou do meu retorno ao que eu tinha um dia conhecido como o mundo real e desperto⁸⁸” (LOVECRAFT, 2014, posição 6800 do Kindle, tradução nossa). Essa última citação mostra claramente como as desventuras abomináveis dos

⁸⁶ “[...] the millennially ancient, aeon-hidden corridor in which I stood was the original of something I knew in sleep as intimately as I knew my own house in Crane Street, Arkham”;

⁸⁷ “There was a hideous fall through incalculable leagues of viscous, sentient darkness, and a babel of noises utterly alien to all that we know of the earth and its organic life. Dormant, rudimentary senses seemed to start into vitality within me, telling of pits and voids peopled by floating horrors and leading to sunless crags and oceans and teeming cities of windowless basalt towers upon which no light ever shone”;

⁸⁸ “It was the evil, monotonous beating of that maddening moonlight which at last told me of the return of what I had once known as the objective, waking world”;

protagonistas de Lovecraft os deixam marcados, a ponto de transformarem sua percepção sobre o “mundo normal” que costumavam conhecer, como se a topofilia de espaços normais não fosse mais possível para eles. Qualquer espaço, depois da experiência inominável, está maculado agora pela topofobia.

Depois de todo esse trajeto, o professor apenas relata sua desventura quando está em um lugar mais tranquilo. “Agora, na cabine do Empress, estou ponderando longamente e freneticamente todo o assunto, e decidi que ao menos meu filho deve ser informado⁸⁹” (LOVECRAFT, 2014, posição 6477 do Kindle, tradução nossa). Tal estratégia narrativa demonstra o que Scotuzzi mencionou, ao dizer que as histórias são relatadas apenas quando os personagens estão novamente sentindo a segurança de um espaço longe do perigo. Contudo, é importante perceber: para os protagonistas sobreviventes de Lovecraft, depois de sua experiência não há mais lugar seguro.

A mesma estratégia literária vê-se em “The horror at Red Hook”. Apesar de algumas diferenças estilísticas, o sentido também está lá. Depois de enfrentar o inominável no macroespaço topofóbico de Red Hook, o policial Malone muda-se para uma pequena cidade, que seria topofílica o bastante para manter sua sanidade em paz. Contudo, as visões ainda o assombram, aonde quer que ele vá.

Scotuzzi propõe, ao analisar “The whisperer in darkness”, que depois de conhecer o abismo interplanetário, o protagonista lovecraftiano passa a sentir o planeta Terra como seu último reduto, seu lugar de proteção.

Se antes sua casa ou sua cidade o protegia de males externos, agora o planeta Terra adquire esse teor de lar, e os males externos se tornam males interplanetários. As fronteiras, que antes dividiam o campo da cidade, ou a cidade da natureza, se transferem para os limites entre a Terra e o resto do universo (SCOTUZZI, 2019, p. 140).

Contudo, depois de analisar “The shadow out of time”, “At the mountains of madness”, “The call of Cthulhu” e outras narrativas que mostram que o horror está entre nós, que ocupa as profundezas do planeta Terra e que as ocupou muito antes de nossa raça sequer existir, há que se questionar: seria mesmo a Terra um espaço topofílico? Ou as descobertas inomináveis

⁸⁹ “Now, in the cabin of the Empress, I am pondering long and frantically on the entire matter, and have decided that my son at least must be informed”;

teriam destruído qualquer sensação da segurança de um “lar” que esses personagens poderiam sentir?

3.3.2 As funções dos espaços lovecraftianos sob a perspectiva topoanalítica

No segundo capítulo deste trabalho, conceituam-se sete funções que os espaços executam em uma obra, a partir da proposta de topoanálise de Borges Filho. Elas são encontradas nos macro e microespaços lovecraftianos e são essenciais para se ter uma visão mais aguçada da importância dos espaços nas obras.

A Universidade de Miskatonic, por exemplo, executa evidentemente a primeira função: situar o personagem dentro de um contexto, seja ele socioeconômico ou psicológico – ou intelectual, como é o caso. Ao saber que um personagem vem da universidade, o leitor já é capaz de imaginar o que pode esperar dele. Isso exemplifica o quão essencial é esse espaço em toda a obra.

A MU, como centro de conhecimento e estabilidade intelectual, caracteriza igualmente todos os personagens ligados a ela; ambos os espaços e personagens estão em concordância e é muito difícil uma tentativa de desvinculação. Trata-se de um local que proporciona uma relativa segurança aos personagens, porém praticamente nenhuma das tramas acontece realmente em seu campus ou proximidade.” (SCOTUZZI, 2019, p.117)

Outros espaços também executam essa função, demonstrando parte dos preconceitos do autor, que rapidamente rotula e generaliza toda uma população baseando-se no local onde ela vive. Em “The horror at Red Hook”, temos um exemplo claro: o próprio bairro de Red Hook, que situa os personagens em um contexto de pobreza e, segundo Lovecraft, de degeneração. “A população uma mistura incorrigível e um enigma; elementos sírios, espanhóis, italianos e negros impingindo-se uns sobre os outros [...] É uma Babel de som e imundície⁹⁰” (LOVECRAFT, 2014, posição 14936 do Kindle, tradução nossa). Innsmouth faz um papel semelhante com a enorme maioria de seus habitantes; assim como Dunwich, em “The Dunwich horror”, Lovecraft afirma:

[...] os nativos são agora repulsivamente decadentes, tendo ido longe no caminho de retrocesso tão comum a muitos lugares atrasados na Nova Inglaterra. Eles se tornaram uma raça à parte, com o definido estigma mental e psíquico da degeneração e do

⁹⁰ “The population is a hopeless tangle and enigma; Syrian, Spanish, Italian, and negro elements impinging upon one another [...] It is a babel of sound and filth”;

incesto. A média de sua inteligência é lamentavelmente baixa, enquanto seus anais fedem a uma evidente maldade e a assassinatos, incestos e feitos de violência e perversidade quase inomináveis, todos parcamente escondidos⁹¹ (LOVECRAFT, 2014, posição 1633 do Kindle, tradução nossa).

Já a segunda função é força transformadora do espaço: o poder que um espaço tem de modificar os comportamentos, a personalidade e até a percepção do personagem. Esse elemento é essencial na narrativa lovecraftiana, como vimos que, mesmo quando sobrevivem, os protagonistas de Lovecraft são profundamente transformados pelos espaços por onde passam. Assim, a imensa maioria dos espaços topofóbicos da obra lovecraftiana podem ser vistos sob esse prisma.

A terceira função, que considera o espaço como um “facilitador” da ação, também está presente, mas pouco atua sobre a construção do horror que este trabalho analisa. A quarta, no entanto, tem sua relevância: ela se dá quando o espaço serve para indicar geograficamente onde a narrativa se situa. De fato, Lovecraft faz uso desse tipo de espaço ao lançar mão de vários topônimos e descrições geográficas para situar seus contos, quase sempre na região da Nova Inglaterra.

A quinta e a sexta funções, que envolvem a demonstração dos sentimentos dos personagens através das descrições de espaços, têm relevância na estética de Lovecraft principalmente em suas narrativas em primeira pessoa, pois nelas os narradores carregam as descrições dos espaços com as impressões e sensações a que são acometidos ao vê-los. Por exemplo, quando Wilmarth descreve as montanhas de Vermont que ambientam “The whisperer in darkness”, o leitor vê nelas uma representação dos próprios sentimentos de opressão que o protagonista estaria sentindo.

A última função, por sua vez, é utilizada em algumas das histórias, quando o espaço dá “dicas” do que a narrativa guarda. Um exemplo é a cidade perdida na Antártida, onde pinturas nas paredes antecipam o aparecimento do monstro no clímax da narrativa; ou mesmo quando Lovecraft menciona que Innsmouth é quase vazia de vida visível, o que aponta para o fato de

⁹¹ “[...] the natives are now repellently decadent, having gone far along that path of retrogression so common in many New England backwaters. They have come to form a race by themselves, with the well-defined mental and physical stigmata of degeneracy and inbreeding. The average of their intelligence is woefully low, whilst their annals reek of overt viciousness and of half-hidden murders, incests, and deeds of almost unnamable violence and perversity”;

que as criaturas estão escondidas nos subterrâneos ou no mar. Essa função ajuda na construção da atmosfera de horror na narrativa lovecraftiana ao criar uma sensação de suspense.

3.4 ABISMOS INFINITOS E OUTRAS FONTES DE HORROR: OS ELEMENTOS DA ESPACIALIDADE LOVECRAFTIANA

Entendendo-se os espaços topofílicos e topofóbicos de Lovecraft, e também a função desses espaços na narrativa, parte-se então para outra questão em sua espacialidade: como esses espaços são construídos? Ou seja: quais elementos ou mecanismos literários compõem a construção dessa espacialidade?

A construção de uma atmosfera de horror em Lovecraft varia entre diferentes espaços, contudo, algumas características se repetem em muitos deles.

3.4.1 Desolação e isolamento

Um dos primeiros elementos que se percebem nos espaços alucinados da maioria das narrativas lovecraftianas é a desolação. Termos como “bleak” e “desolate” apinham os contos do autor, e aparecem numerosas vezes nas citações trazidas por este trabalho. Como aponta Scotuzzi: “O desenvolvimento e clímax das histórias do Cthulhu Mythos acontecem, na maior parte do tempo, em lugares inóspitos. Essa é uma tendência muito importante dentro dos contos do autor” (SCOTUZZI, 2019, p.120).

Contudo, a relação da desolação com o horror não é uma concepção exclusiva à Lovecraft. A ideia de que nada cresce em espaços tocados pelo mal é algo extensamente presente no senso comum, alimentado pela literatura e principalmente por narrativas religiosas, que fizeram e fazem parte da construção da consciência coletiva, da simbologia e da cultura humanas. De acordo com a mitologia cristã, por exemplo, o lugar onde Judas se enforcou depois de trair a Cristo se tornou estéril. Na literatura, esse arquétipo se repete em obras diversas, como em *O Senhor dos Anéis*, de Tolkien: nada cresce em Mordor desde que o lugar foi tocado pelo mal de Morgoth.

E pode-se ir ainda mais longe: a relação dos lugares desolados com o mal é algo ancestral, anterior inclusive às mais antigas religiões conhecidas hoje. De forma arquetípica, nós sempre relacionamos os lugares desolados à provação e à ausência de vida. As terras onde nada nasce e onde a vida é difícil certamente marcaram os primórdios da espécie humana como lugares de morte, e essa percepção incutiu em nossa cultura a relação de tais lugares com as representações do mal. É por isso que a ideia de desolação é tão importante para a construção do horror nos contos de Lovecraft.

Dialoga com essa desolação o fato de os espaços literários em Lovecraft muitas vezes serem isolados. As montanhas do Vermont e a casa de Akeley em “The whisperer in darkness” são totalmente afastadas da civilização; R’lyeh, em “The call of Cthulhu” emerge no meio do Oceano Pacífico; as ruínas de “The shadow out of time” ficam no subterrâneo de um grande deserto desolado na Austrália; e a história “At the mountains of madness” acontece quase completamente em um dos pontos mais isolados, desolados e inóspitos do planeta Terra: a Antártida. Mesmo Innsmouth, que é uma cidade, é isolada do restante da humanidade: “[...] amplos pântanos de água salgada, desolados e não povoados, mantém vizinhos longe de Innsmouth pelo lado terrestre⁹²” (LOVECRAFT, 2014, posição 4515 do Kindle, tradução nossa). Além disso, muitos desses espaços são “vazios”, dando não apenas uma sensação de isolamento com relação a outros espaços, mas também com a humanidade como um todo.

Esse isolamento funciona como mais um catalisador da atmosfera de horror, em uma estratégia comum à literatura gótica. Em *Drácula*, de Bram Stoker, Jonathan Harker enfrenta seu período de maior desamparo quando está isolado em um castelo no meio da Transilvânia. No conto “A queda da casa de Usher”, de Poe, a casa do título fica longe de qualquer outro centro de civilização. O medo do isolamento e a dificuldade de fugir ou conseguir ajuda são fulcrais na construção do horror em diversas histórias, tanto que muitas das narrativas góticas, de fato, acontecem em castelos (sendo *O Castelo de Otranto*, de Walpole, o precursor do gênero), cemitérios, mosteiros e outros espaços isolados. Lovecraft certamente se aproveita desse mecanismo para aprofundar o medo em suas narrativas.

Além disso, a distância da civilização também permite o uso de outro argumento literário muito utilizado por Lovecraft: a ideia de que a humanidade só está segura por causa de

⁹² “[...] wide salt marshes, desolate and unpeopled, keep neighbours off from Innsmouth on the landward side”;

seu desconhecimento dos horrores cósmicos que a cercam. Se esses horrores estivessem próximos e à vista, o argumento não teria tanta relevância.

3.4.2 Os abismos no espaço e no tempo

Outro elemento geográfico muito presente nos espaços topofóbicos lovecraftianos, e que dialoga com o isolamento e com a desolação, é sua localização subterrânea, como Furtado aponta:

De modo semelhante ao que, frequentemente, acontece na ficção fantástica, o espaço lovecraftiano é, em geral, divisível em dois planos de verticalidade (o positivo e o negativo), separados pelo plano horizontal, representado na superfície do solo. Enquanto no plano positivo se ergue um espaço predominantemente “realista”, nas regiões de verticalidade negativa surge, sem rebuços, um cenário quase sempre alucinado, que se estende por caves, criptas, túmulos, cavernas e, não raro, profundidades abissais (FURTADO, 2017, p.176).

Em “The horror at Red Hook”, por exemplo, ainda que o bairro inteiro apareça de forma topofóbica, as manifestações metaempíricas e o clímax do conto acontecem no subsolo, em criptas sombrias. “At the mountains of madness” também tem suas partes mais reveladoras e assustadoras no subterrâneo da cidade alucinada que se esconde atrás de imensas montanhas geladas. O mesmo se aplica à história “The shadow out of time”, cuja estranheza se dá em ruínas soterradas pela areia de um deserto australiano, e o verdadeiro horror ocorre quando o protagonista vai ainda mais fundo, entrando em um reino não-euclidiano e totalmente alucinado. Saindo dos exemplos selecionados, a história “O caso de Charles Dexter Ward” também é exemplar dessa questão. Todo o espaço alucinado, repleto das experiências do necromante do conto, está no subsolo. Já em “A cidade sem nome”, o narrador se embrenha em uma ruína ciclópica escondida em algum lugar sob as areias de um deserto na Península Arábia. E esses são apenas alguns exemplos das muitas narrativas lovecraftianas que exploram os subterrâneos.

Como Furtado aponta, esse uso dos subterrâneos é algo comum ao romance gótico. Contudo, em Lovecraft ele tem uma mudança. No romance gótico tradicional o espaço subterrâneo gera uma atmosfera claustrofóbica, muitas vezes com a descrição acompanhando a descida do personagem e criando uma percepção de que o espaço está se fechando. Isso pode ser perceptível inclusive em Edgar Allan Poe, escritor que soube não apenas aproveitar a tradição gótica, como também revitalizá-la sob novas roupagens no século XIX. Em seu “O

barril de amontillado” esse tipo de descrição fica bastante claro. Ainda que Lovecraft também lance mão de descrições semelhantes (como acontece em “A cidade sem nome”), muitas outras buscam um efeito inverso, com subterrâneos imensos, feitos por criaturas muito maiores do que humanos, que só alimentam a sensação de insignificância perante uma arquitetura ciclópica e impossível. Em “The shadow out of time”, por exemplo, o narrador relata: “Me senti oprimido por um senso de incomum pequenez, como se a vista daquelas paredes imponentes por um corpo meramente humano fosse algo totalmente novo e anormal⁹³” (LOVECRAFT, 2014, posição 6589 do Kindle, tradução nossa).

Lovecraft também se dissocia do gótico tradicional ao lançar mão de outro tipo de abismo pouco convencional na narrativa de horror até então: as profundidades abissais do oceano. Elas estão na origem da corrupção que tomou a cidade em “The shadow over Innsmouth” e também é delas que emergem tanto a cidade de R’lyeh, em “The call of Cthulhu” quanto a estranha ilha negra de “Dagon”. É sob as ondas que Cthulhu dorme. É para as profundezas do mar que o povo de Innsmouth vai quando sua transformação está completa. É no leito oceânico que Dagon tem seu culto. Ao fim de Dagon, o narrador confessa: “Eu não consigo pensar no mar profundo sem estremecer às coisas sem nome que podem, neste mesmo momento, estar rastejando e chafurdando em seu leito viscoso⁹⁴” (LOVECRAFT, 2014, posição 11281 do Kindle, tradução nossa). Essas narrativas conjuram um medo ancestral da humanidade: o medo do mar, como apontado por Jean Delumeau, em seu *História do medo no ocidente 1300-1800* (2009). Ao mencionar lendas desse espaço, como o Kraken, Delumeau declara: “Duradoura lenda, nascida do medo dos monstros assustadores que um elemento tão hostil quanto o mar não podia deixar de gerar em suas profundezas” (DELUMEAU, 2009, p.68). O autor ainda faz referência ao Apocalipse bíblico, que descreve o ambiente como: “Lugar do medo, da morte e da demência, abismo onde vivem Satã, os demônios e os monstros” (DELUMEAU, 2009, p.68).

Mas os abismos lovecraftianos vão ainda mais longe. Os subterrâneos ou mesmo as profundezas oceânicas são apenas precursores do abismo supremo: “É aos grandes abismos – o espaço sideral e as outras dimensões possíveis – que a ficção lovecraftiana assaca a origem

⁹³ “I felt oppressed by a sense of unwonted smallness, as if the sight of these towering walls from a mere human body was something wholly new and abnormal”;

⁹⁴ “I cannot think of the deep sea without shuddering at the nameless things that may at this very moment be crawling and floundering on its slimy bed”;

última de todas as manifestações e entidades abomináveis que a povoam” (FURTADO, 2017, p.178). De fato, a imensidão do espaço sideral é um tema recorrente na construção da atmosfera de horror lovecraftiana. É o espaço sideral e a imensa distância até Yuggoth e além que aterrorizam Wilmarth em “The whisperer in darkness”. Também é isso o que Blake vê no trapezoedro brilhante, de “The haunter of the dark”: os infinitos abismos de escuridão do espaço, habitados por estranhas criaturas.

Ele viu torres e paredes em profundezas sombrias sob o mar, e vórtices de espaço onde sopros de nuvens negras flutuavam frente a finas centelhas de névoa púrpura. E além de tudo o mais, ele vislumbrou um infinito abismo de escuridão, onde formas sólidas e semissólidas se faziam conhecer apenas por suas agitações ventosas, e padrões nebulosos de força pareciam sobrepor ordem ao caos e oferecer uma chave para todos os paradoxos e arcanismos dos mundos que conhecemos⁹⁵ (LOVECRAFT, 2014, posição 4305 do Kindle, tradução nossa).

Além disso, os outros contos aqui mencionados, com seus subterrâneos ou fendas oceânicas, também remetem finalmente aos grandes abismos do espaço sideral e das outras dimensões, que são, no fim de tudo, a origem do horror cósmico lovecraftiano.

Salvo alguns cenários pretensamente concordantes com o real, efêmeros pontos de referência num universo transfigurado, todo o espaço dessas narrativas é, no fundo, uma série de abismos que desembocam noutros cada vez mais vastos [...] O abismo está, assim, em toda a parte, em qualquer combinação que as dimensões possíveis venham a assumir. Os subterrâneos, o mar, as fissuras em certas casas, o espaço cósmico, são, afinal, outros tantos elementos contínuos que o apontam ou sugerem (FURTADO, 2017, p. 178 e 179).

Contudo, os abismos de suas narrativas não são medidos apenas em espaço, mas também em tempo – o tempo profundo é outra de suas características marcantes, e mostra abismos temporais incompreensíveis para a humanidade, que são essenciais também para a construção e a atmosfera dos espaços. “Em muitos dos casos, é o 'tempo profundo' que torna os espaços estranhos; civilizações perdidas voltam à luz do dia; descobrem-se objetos, pessoas ou coisas que sobreviveram 'Além das eras'⁹⁶” (KNEALE, 2006, p. 112, tradução nossa). Furtado também trata do assunto:

Nas histórias de Lovecraft, embora a ação aparente se enquadrar, geralmente, nas primeiras décadas do Século XX ou, em certas analepses, recue para dois ou três séculos antes, aponta, quase sempre, a existência dum passado incomensurável, pré-

⁹⁵ “He saw towers and walls in nighted depths under the sea, and vortices of space where wisps of black mist floated before thin shimmerings of cold purple haze. And beyond all else he glimpsed an infinite gulf of darkness, where solid and semi-solid forms were known only by their windy stirrings, and cloudy patterns of force seemed to superimpose order on chaos and hold forth a key to all the paradoxes and arcana of the worlds we know”;

⁹⁶ “In many of these cases it is 'deep time' which makes these spaces strange; lost civilisations are returned to the light of day; objects, people or things are found to have survived 'Out of the aeons'”;

humano, onde teriam tido origem as forças abomináveis desencadeadas no presente (FURTADO, 2017, p.81 e 82)

É então que o cronotopo de Bakhtin ou a combinação de tempo e espaço de Tally Jr. se mostram essenciais à compreensão da literatura de Lovecraft. O horror em sua literatura está tanto nas criaturas inomináveis e nos espaços estranhos quanto está no tempo incomensurável que ambos evocam. Essa imensidão temporal se coaduna à espacial, pois desloca a referencialidade possível para o leitor, o que gera um cronotopo imensurável, que tem papel central na construção da atmosfera de horror e estranheza buscados pelo autor, já que o ser humano teme o que não pode compreender. Não por acaso, uma das ideias centrais do cosmoismo dos Mitos de Cthulhu é a existência de seres imensamente poderosos que dominaram a Terra antes da humanidade e que um dia voltariam a retomá-la, dando fim ao acaso insignificante que é a vida humana. De fato, em “At the mountains of madness”, chegamos a ter um vislumbre da pré-história de toda a nossa raça, enquanto Dyer e Danforth observavam obras de arte ancestrais deixadas pelos antigos moradores da cidade perdida na Antártida:

Nos interessou ver em algumas das mais recentes e decadentes esculturas um mamífero primitivo e cambaleante, usado às vezes como comida e outras como um divertido bufão pelos habitantes da terra, cuja prefiguração vagamente símia e humana era inconfundível⁹⁷ (LOVECRAFT, 2014, posição 7908 do Kindle, tradução nossa)

Contudo, o conto que mais usa a noção de tempo profundo é “The shadow out of time”. Com sua premissa de criaturas capazes de enviar suas mentes para o passado ou para o futuro, a narrativa apresenta viagens temporais realmente chocantes, tanto para eras anteriores à vida humana quanto para o futuro destituído de resquícios da existência humana.

Assim, uma compreensão do tempo e espaço imensuráveis nas histórias lovecraftianas permite um vislumbre dos principais temas evocados na constituição de seu horror cósmico – a arquitetura ciclópica de seus espaços, as distâncias incomensuráveis do abismo sideral e a profundidade incompreensível do tempo.

⁹⁷ “It interested us to see in some of the very last and most decadent sculptures a shambling primitive mammal, used sometimes for food and sometimes as an amusing buffoon by the land dwellers, whose vaguely simian and human foreshadowings were unmistakable”;

3.4.3 A limitação da percepção e as adjetivações impossíveis

É preciso reforçar que todo o horror lovecraftiano possui uma base científica, buscando a verossimilhança a partir de descrições repletas de minúcias científicas, informações geológicas, lugares reais, documentos e muito mais, o que fica muito evidente em “At the mountains of madness”:

O bem-sucedido estabelecimento da base do sul sobre a geleira na latitude 86° 7', longitude leste 174° 23', e as fenomenalmente rápidas e efetivas perfurações e explosões feitas em vários pontos alcançados por nossas viagens de trenó e curtos voos de aeroplano, são assuntos da história [...] Os granitos pré-cambrianos e o arenito beacon assim obtidos confirmam nossa crença de que o platô era homogêneo, com a grande massa do continente para o oeste, mas um tanto diferente das partes repousando ao leste, sob a América Latina – o que nós então pensamos formar um continente menor e separado, dividido do maior por uma junção congelada dos mares de Ross e Weddell, contudo Byrd já desmentiu tal hipótese⁹⁸ (LOVECRAFT, 2014, posição 6951 do Kindle, tradução nossa).

O excerto acima reforça o fato de que a narrativa lovecraftiana busca a verossimilhança dentro de determinada estética fundada em textos científicos. Contudo, quando o fenômeno metaempírico acontece, essa fidelidade científica se torna mais difícil. Como Roas indica, no fantástico os acontecimentos ultrapassam nosso quadro de referência. Scotuzzi vai ainda mais longe, ao discutir a ciência em Lovecraft:

Outra das revoluções científicas na obra de Lovecraft engloba a Física e a Matemática, e diz respeito às estruturas geométricas não euclidianas presentes em diversos contos, e que possivelmente extrapolam o mundo tridimensional que conhecemos. Lovecraft deixa claro em sua obra que as cidades multidimensionais de suas criaturas alienígenas são também alienígenas, muitas vezes construídas com matéria prima de seus planetas distantes. A percepção humana não consegue captar algo além das três dimensões que conhece, e por isso o contato com tais cidades é confuso, não se pode compreender o que está sendo visto e, como consequência, a mente dos seres humanos que as contemplaram é abalada (SCOTUZZI, 2019, p. 187).

Nesse ponto em que a percepção humana não mais alcança e a narrativa excede nosso quadro de referência, o autor lança mão dos adjetivos paradoxais e estranhas percepções de seus personagens. Os espaços lovecraftianos são inefáveis e inenarráveis, com seus corais leprosos, odores malignos e colunas desagradavelmente ondulantes, que são parte central da construção dos espaços alucinados lovecraftianos.

⁹⁸ “The successful establishment of the southern base above the glacier in Latitude 86° 7', East Longitude 174° 23', and the phenomenally rapid and effective borings and blastings made at various points reached by our sledge trips and short aeroplane flights, are matters of history [...] The pre-Cambrian granites and beacon sandstones thus obtained confirmed our belief that this plateau was homogeneous with the great bulk of the continent to the west, but somewhat different from the parts lying eastward below South America – which we then thought to form a separate and smaller continent divided from the larger one by a frozen junction of Ross and Weddell Seas, though Byrd has since disproved the hypothesis”;

Vale mencionar aqui também o uso constante dos odores e dos sons para reforçar a topofobia nos espaços da narrativa. Como os sentidos humanos não são capazes de compreender o fenômeno por inteiro, o autor se vale do pouco que somos capazes de perceber. O cheiro, por exemplo, é muito presente em “The Dunwich horror”, principalmente na casa dos Whateley, onde o Shoggoth crescia. Em “The shadow over Innsmouth”, o odor de peixe é um problema constante para o protagonista, desde que entra no ônibus até quando foge da cidade. Em “The whisperer in darkness”, o cheiro também tem parte importante. Ao entrar na casa de Akeley, Wilmarth sente imediata aversão:

[...] nesse momento em que eu estava fechado dentro [da casa] eu tive um desejo momentâneo de empreender uma fuga abrupta. Não que o lugar fosse sinistro em sua sugestão visual; pelo contrário, eu achei o gracioso hall, com seu estilo colonial tardio, de bom gosto, e admirei a evidente distinção nata do homem que o mobiliou. O que me fez desejar fugir foi algo muito atenuado e indefinível. Talvez era um certo odor estranho que achei ter percebido⁹⁹ (LOVECRAFT, 2014. posições 3122-3129 do Kindle, tradução nossa).

O horror que se origina em um odor estranho se relaciona com as sensibilidades de Lovecraft e dá um panorama interessante da estratégia de criação de atmosfera quando a percepção humana não é suficiente.

3.4.4 A topofilia dos espaços parados no tempo e a topofobia da decadência

Antes de concluirmos a análise da criação do horror em Lovecraft, é importante avaliar o seu contraponto, afinal, os espaços topofóbicos só podem existir em uma contraposição com os topofílicos, e uma compreensão destes pode ajudar muito a entender os mecanismos que dão significado àqueles.

Pode-se propor aqui uma divisão dos espaços topofílicos na narrativa lovecraftiana. Primeiro, há aqueles que representam, de alguma forma, a casa, de Bachelard. “A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida” (BACHELARD, 1978, p. 201). Ou seja, são espaços topofílicos de coesão e segurança

⁹⁹ “[...]now that I was shut inside [of the house] I had a momentary longing for precipitate retreat. Not that the place was in the least sinister in visual suggestion; on the contrary, I thought the graceful late-colonial hallway very tasteful and wholesome, and admired the evident breeding of the man who had furnished it. What made me wish to flee was something very attenuated and indefinable. Perhaps it was a certain odd odour which I thought I noticed”;

que, em Lovecraft, são representados principalmente na Universidade de Miskatonic, o que revela muito sobre a importância que o autor dá à intelectualidade em suas histórias.

O segundo tipo de espaço topofílico, por sua vez, tem menos relação com a segurança e mais a ver com a estética, as tradições e a posição filosófica e social do autor. São espaços mencionados com admiração na narrativa, como a região de Providence em que Blake morava, em “The haunter of the dark” ou a lembrança racista do passado do bairro de Red Hook, no conto que leva o seu nome.

Aqui, tempos atrás, existia uma imagem mais brilhante, com marinheiros de olhos claros nas ruas baixas e lares de bom gosto e substância onde as casas maiores alinham-se à colina. Podem-se traçar as relíquias dessa felicidade passada nas formas das construções, nas ocasionais igrejas graciosas e nas evidências de uma arte original¹⁰⁰ (LOVECRAFT, 2014, posição 14940 do Kindle, tradução nossa).

Nota-se muito nesses espaços topofílicos certa antiguidade e fidelidade a uma época do passado, intocada pela “decadência” dos tempos modernos que, de acordo com Silva (2017), seria uma das fontes do medo em Lovecraft, o que dialoga com o realismo regionalista de Lovecraft; sua admiração a respeito de uma Nova Inglaterra que, de certa forma, estaria parada no tempo, resistindo aos avanços da transformação social que acompanha a chegada da modernidade. Como Kneale aponta:

Esses lugares – os históricos, estabelecidos, reconhecíveis, mas, no final das contas, perdidos lugares de sua amada Nova Inglaterra – não são espaços sociais, vivos com encontros potenciais e a possibilidade de mudança. O senso conservador de lugar de Lovecraft combina a distância do cartógrafo com a falta de interesse nos vivos do antiquário¹⁰¹ (KNEALE, 2006, p.119, tradução nossa)

Percebe-se, então, que a topofilia em Lovecraft tem dois principais prismas: a intelectualidade e uma resistência à modernidade. A análise do contexto social do autor ajuda a compreender essas escolhas literárias como algo não apenas do texto, mas da própria personalidade complexa que o engendrou, principalmente no que diz respeito a seu pavor da decadência.

¹⁰⁰ “Here long ago a brighter picture dwelt, with clear-eyed mariners on the lower streets and homes of taste and substance where the larger houses line the hill. One can trace the relics of this former happiness in the trim shapes of the buildings, the occasional graceful churches, and the evidences of original art”;

¹⁰¹ “These places – the historic, settled, knowable but ultimately lost spaces of his beloved New England – are not social spaces, alive with potential encounters and the possibility of change. Lovecraft's conservative sense of place combines the distance of the cartographer with the antiquarian's lack of interest in the living”;

No entanto, se boa parte dos espaços topofílicos em Lovecraft relacionam-se com a resistência de coisas antigas, a decadência delas mostra-se como um dos principais elementos de topofobia em seus espaços. Essa visão do autor evoca a própria decadência financeira e social da família, que o marcou profundamente em sua adolescência, e também sua percepção racista e preconceituosa de que as mudanças da modernidade e a imigração estariam destruindo o que havia de belo no mundo.

Em “The shadow over Innsmouth” vemos claramente a decadência de uma cidade portuária depois de um pacto com criaturas das profundezas abissais do oceano. Em “The Dunwich horror”, há várias menções à decadência da população da pequena vila. E isso se repete em numerosos contos. Mesmo as raças alienígenas recebem descrições que apontam à decadência. Em “At the mountains of madness” Dyer e Danforth encontram obras de arte com cada vez menos qualidade, denotando o declínio da civilização dos Old Ones. E até a grande raça de viajantes no tempo de “The shadow out of time” demonstrava sinais de decadência nos sonhos de Wingate. Isso mostra que, para Lovecraft, em seu fatalismo, a decadência é algo inescapável para qualquer civilização. Um destino inexorável do qual nós, uma raça supostamente inferior, jamais escaparíamos.

Contudo, vale destacar que, no caso dos humanos, a decadência nas narrativas muitas vezes relaciona-se com influências externas. Em Innsmouth, a influência é das criaturas do oceano. Contudo, em “The horror at Red Hook”, a decadência vem dos imigrantes que se mudam para o bairro – algo que fica claro com a descrição do período topofílico mencionada há pouco, ainda mais quando comparada à descrição do bairro contemporâneo à história.

Desse emaranhado de putrescência material e espiritual, as blasfêmias de cem dialetos tomam de assalto o céu. Hordas de vagabundos cambaleiam, gritando e cantando pelas travessas e passagens; ocasionais mãos furtivas subitamente apagam luzes e puxam cortinas; e faces escuras, marcadas pelo pecado, desaparecem de janelas quando visitantes passam por lá¹⁰² (LOVECRAFT, 2014, posições do Kindle 14941, tradução nossa).

Este trecho deixa clara a forma de horror que o autor busca construir. O uso do termo “putrescência espiritual” não se refere apenas à sensação de vilania que ele imputa aos moradores do bairro, mas também evoca – com a ideia de podridão – o horror à decadência.

¹⁰² “From this tangle of material and spiritual putrescence the blasphemies of a hundred dialects assail the sky. Hordes of prowlers reel shouting and singing along the lanes and thoroughfares, occasional furtive hands suddenly extinguish lights and pull down curtains, and swarthy, sin-pitted faces disappear from windows when visitors pick their way through”;

Nota-se também a peculiar escolha de palavras quando os dialetos de Red Hook “tomam de assalto o céu”. No mesmo sentido, a multidão de pessoas perfaz “hordas”, um termo que não aponta apenas para a ideia de muitas pessoas, mas evoca a imagem de tribos bárbaras, tomando de assalto a civilização. O autor também descreve essa multidão de invasores como “prowlers” (que traduzimos aqui como “vagabundos”, mas que também evoca uma ideia de pessoas que se esgueiram furtivamente), com “faces escuras, marcadas pelo pecado”, o que evidencia o racismo na construção do horror em seu conto. Tais detalhes deixam ainda mais claro como o medo apresentado nessa narrativa advém principalmente da invasão de criaturas que são “diferentes” – algo que, como notamos, é importante para a composição do medo lovecraftiano em muitos contos.

Assim, quando se mencionam as “invasões” – seja de seres alienígenas ou de pessoas de outras terras – torna-se importante discutir o conceito de fronteiras, compreender um pouco mais sobre as origens do medo que elas evocam e abordar o legado que Lovecraft deixou depois de sua morte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisar a obra lovecraftiana sob lentes topoanalíticas permite observar de forma mais plena a maneira como o autor constrói a atmosfera de horror cósmico em sua narrativa, um ponto que, segundo o próprio Lovecraft, é o elemento mais importante e o critério de autenticidade último de uma história de horror. Percebeu-se, então, que ainda que as criaturas abomináveis dos Mitos de Cthulhu de fato representem o apogeu da sensação de horror proposta em seus contos, são os espaços que estabelecem a lenta constituição dessa sensação no encadeamento da trama. São os espaços e seus elementos que começam a plantar no leitor a inquietação, o desconforto, a dúvida e a sensação de insignificância que são essenciais para a percepção do horror cósmico. Assim, cumpriu-se o objetivo de analisar a importância da espacialidade dentro da narrativa lovecraftiana, em relação com os demais elementos que marcam o seu horror cósmico. Compreendeu-se, já a princípio, o potencial da topofrenia, vendo como os espaços são centrais para a composição não apenas da atmosfera, mas também das sensações dos personagens e mesmo do leitor.

Com a aplicação dos conceitos de topoanálise e das considerações do professor Furtado, percebeu-se que, por meio dos deslocamentos entre planos “realistas” e “alucinados” – entre macroespaços topofílicos e topofóbicos –, Lovecraft começa a incutir no leitor uma impressão de estranheza e desconexão com a realidade, que tem o objetivo de culminar no total rompimento com a sanidade de seus protagonistas. Esse mesmo deslocamento, mas invertido – de volta aos espaços “realistas” –, demonstra a transformação dos personagens, não mais esperançosos ou curiosos, e sim arrasados e destituídos inclusive do prazer de aproveitar os espaços antes agradáveis, pois olharam para além do véu de segurança que mantinha sua consciência e, como o protagonista de “The call of Cthulhu”, viram todo o horror escondido nos recônditos do mundo. Agora, mesmo as mais belas paisagens, os climas mais amenos e os mais espaços mais topofílicos se tornaram corrompidos, envenenados pelo mal recém-descoberto.

Graças à compreensão das funções que os espaços desempenham na narrativa, é possível entender por que eles são tão importantes para essa construção do horror lovecraftiano, e também pode-se identificar as estratégias literárias e os elementos que envolvem tais espaços, que situam os personagens e que os transformam, criando a sensação buscada no leitor e contribuindo no desenvolvimento da trama.

A desolação do Quintal do Diabo ou do deserto na Austrália evoca medos ancestrais da espécie humana, fortemente incrustados na cultura e no subconsciente. O isolamento do oceano e da cidade de Innsmouth traz à tona o horror de não ter a quem pedir auxílio e lugar nenhum para onde fugir. As referências ao subterrâneo, seja na Antártida ou em Red Hook, atraem medos antigos da escuridão e do que há sob a terra – medos amplamente explorados na literatura de horror, e que em Lovecraft se tornam ainda mais intensos quando conjuram o horror primitivo das desconhecidas profundezas oceânicas, como acontece quando R'lyeh emerge no meio do Oceano Pacífico, ou quando as crias de Dagon saem de suas moradas abissais e andam sobre a terra de Innsmouth.

Mas mesmo as profundezas abissais e seus mistérios são apenas mais um passo na construção do horror cósmico em Lovecraft, que apela para abismos ainda mais profundos para serem o centro do caos que representa a força motriz da obra: os abismos do espaço sideral e das outras dimensões, que evocam o terror do que é desconhecido, inimaginável, inconcebível e incomensurável: eis, talvez, a principal fonte do horror cósmico lovecraftiano, evocada também nos abismos temporais, além das eras compreendidas pela história humana, de onde vêm as criaturas de suas narrativas. Esses abismos, tanto no espaço quanto no tempo, provocam o horror devido ao grau de estranheza que produzem, afinal, o ser humano teme, em geral, o que desconhece e excede seu grau de referência. Assim, de alguma forma, o abismo e a hipérbole em suas descrições estão presentes na construção do horror cósmico em praticamente todas as narrativas lovecraftianas, principalmente nas mais tardias.

Além disso, há de se considerar ainda a presença da decadência nessa construção narrativa. Vimos que a aversão ao que é decadente é algo presente desde a adolescência do autor, e isso se reflete em seus textos, geralmente mostrando a deterioração dos espaços que tiveram contato com influências externas, enquanto louva aqueles que se mantiveram fiéis a suas tradições – o que se desenvolve em mais um dos elementos de construção de horror cósmico lovecraftiano: os espaços de fronteira, em que a influência exterior invade e destrói a realidade topofílica anterior.

Todos esses são elementos fundamentais para a construção da atmosfera de horror cósmico apresentada pela literatura lovecraftiana, o que mostra como a análise espacial permite compreender melhor a composição literária do autor. Contudo, a análise dos espaços em Lovecraft pode ir além. Para Kneale (2006), muitos dos espaços impossíveis em Lovecraft marcam uma fronteira entre o conhecido e o desconhecido, e esse seria o centro ao redor do

qual toda a trama se move. Cada narrativa tem uma relação com espaços conhecidos, seguros e topofílicos, que são representados pela intelectualidade da Miskatonic, ou por espaços parados no tempo, com um tradicionalismo preservado e não tocado pela modernidade. Contudo, há também um “além” assustador, e esse enfrentamento dos dois mundos em um espaço de fronteira, onde o fenômeno metaempírico invade a realidade, é essencial para a literatura de horror como um todo, como Salomon (citado por Kneale) apresenta: “A narrativa do horror envolve fronteiras – uma narrativa em que dois mundos, cenários, ambientes colidem, onde o atravessamento (e a experiência de horror resultante) é a ação básica¹⁰³” (SALOMON, apud KNEALE, 2006, p.113, tradução nossa).

Contudo, Kneale propõe que as fronteiras em Lovecraft possuem um significado maior do que a simples divisão entre um mundo real e um mundo além. Elas serviriam também como metáforas do medo que o autor tinha da invasão de imigrantes e da chegada da modernidade – ambas situações que levariam a decadência para sua realidade tradicionalista. E a decadência, como visto, era um dos temores mais profundos na psique de Lovecraft, que representava, em contos e cartas, seus preconceitos.

Ele estava convencido de que pessoas de pele preta e aborígenes australianos eram biologicamente inferiores aos de pele branca, e ele temia o ‘perigo amarelo’ representado por Japão e China. Nova Iorque parecia inspirar suas piores explosões: ele escrever que a melhor coisa para Chinatown seria um ‘gentil sopro de cianogênio’¹⁰⁴ (KNEALE, 2006, p.114-115, tradução nossa).

Tais opiniões de Lovecraft se refletem nos espaços da ficção, principalmente na delimitação dessas áreas de fronteira. Kneale cita Innsmouth, para mostrar como invasores que vêm do mar levam a impureza e a degeneração para a cidade, principalmente pela miscigenação (quase como se Lovecraft estivesse fazendo uma menção aos imigrantes, que também viriam pelo mar e destruiriam a pureza racial do povo da Nova Inglaterra). Contudo, em “The horror at Red Hook” isso fica mais evidente, em trechos que buscam justificar ações truculentas da polícia contra os imigrantes, vilipendiam religiões não cristãs e relacionam as características físicas da população afro-americana com algum tipo de maldade inerente.

No entanto, Kneale – assim como Moore – afirma que o contexto de racismo deve ser levado em conta, mas não pode ser o único ponto de vista sob o qual analisar a literatura

¹⁰³ “Horror narrative involves thresholds – a narrative in which two worlds, settings, environments impinge, where crossing (and the resulting experience of horror) is the basic action”;

¹⁰⁴ “He was convinced that Blacks and Australian Aborigines were biologically inferior to whites, and he dreaded the 'Yellow Peril' represented by Japan and China. New York seemed to inspire his worst outbursts: he wrote that the best thing for Chinatown would be 'a kindly gust of cyanogen'”;

lovecraftiana. Ele propõe ir além, compreender os espaços da narrativa, expandir a compreensão da geografia literária e, é claro, contextualizar tudo isso com os problemas que Lovecraft apresenta.

[...] eu não quis reduzir o horror a uma expressão de alguma outra coisa. O horrível pode ser útil por si próprio: Os nomes sem coisas e coisas sem nome de Lovecraft marcam o limite da representação e da imaginação, inclusive nossas imaginações geográficas. As fronteiras textuais de Lovecraft não expressam simplesmente seus medos racistas; elas produzem as narrativas que dramatizam seus medos de contato e mudança. Ao argumentar que a biografia de Lovecraft não pode explicar completamente suas ficções, não estou sugerindo que seu racismo não seja importante. Longe disso – isso fornece um caminho importante de conectar seus medos pessoais ao fenômeno cultural mais geral. Mas eu estou sugerindo que o trabalho crítico não deve terminar ali, com o 'contexto'¹⁰⁵ (KNEALE, 2006, p.120, tradução nossa).

Além disso, vale considerar que, com a fama mísera que teve em vida, seu racismo e seus preconceitos, mas também sua literatura inovadora, teriam se perdido no limbo do tempo. Contudo, há algum tipo de atração na obra lovecraftiana que impediu que isso acontecesse. Postumamente, Lovecraft transcendeu o pulp, se tornou pop, parodiado e homenageado por *bestsellers* como Neil Gaiman e Stephen King, cânones literários como Jorge Luis Borges, e escritores menos conhecidos, como a argentina Mariana Enriquez, que possui um conto chamado “Sob a água negra”, que é facilmente comparável a “The horror at Red Hook”, mas que acontece em um bairro periférico de Buenos Aires, subvertendo completamente os espaços topofílicos e topofóbicos e propondo uma narrativa lovecraftiana nova, destituída de seus racismos e com um sopro novo de vida.

Algo semelhante acontece com Victor LaValle, que escreveu uma releitura de “The horror at Red Hook” em seu livro *A balada de Black Tom*. Enquanto Lovecraft trata Red Hook como “[...] ninhos de desordem e violência¹⁰⁶” (LOVECRAFT, 2014, posições do Kindle 14901, tradução nossa), LaValle, que é negro, filho de uma mãe imigrante e criado na vizinhança do Queens, em Nova Iorque, escreve sobre o bairro de uma visão completamente nova, e muito mais real. Em sua releitura, o protagonista é um homem negro, morador do Harlem, e toda a narrativa preconceituosa é deslocada para um ponto de vista que vê o Harlem,

¹⁰⁵ “[...] I did not want to reduce horror to the expression of something else. The horrific can be useful in its own right: Lovecraft's thingless names and nameless things mark the limits of representation and imagination, including our geographical imaginations. Lovecraft's textual thresholds do not simply express his racist fears; they produce the narratives that dramatize his fears of contact and change. In arguing that Lovecraft's biography cannot entirely explain his fictions, I am not suggesting that his racism is unimportant. Far from it – it provides an important way of connecting his personal fears to wider cultural phenomena. But I am suggesting that critical work should not end there, with 'context'”;

¹⁰⁶ “[...]nests of disorder and violence”;

Red Hook e a vizinhança de imigrantes com outros olhos – que reconhecem os problemas e dificuldades do espaço, mas também que vivem a exuberância de sua diversidade e de sua riqueza cultural.

Tarde da noite em Harlem, em uma sexta-feira, e as ruas mais cheias do que na hora do rush. Tommy Tester gostava da proximidade, com seu pai e com todos os corpos nas calçadas, em seus carros, andando de ônibus, sentados em varandas. O tráfego e as vozes humanas misturavam-se em um zumbido fantástico que parecia erguer Tommy e Otis, uma canção que os acompanhava – os carregava – no caminho para casa¹⁰⁷ (LAVALLE, 2016, p. 36, tradução nossa).

Em sua introdução ao livro *New Cthulhu, the recent weird*, uma coletânea de contos contemporâneos inspirados por Lovecraft, a editora Paula Guran fala sobre os autores dessa nova literatura lovecraftiana:

Eles não imitam; eles reimaginam, reenergizam, renovam, recategorizam e tornam os conceitos lovecraftianos relevantes para hoje. Afinal, nesta era de grande inquietação, mudança contínua, conflito constante e crescente vulnerabilidade aos desastres naturais, não é difícil acreditar que o universo não se importa e que estamos condenados, condenados, condenados¹⁰⁸ (GURAN, 2011, p.10, tradução nossa).

Vê-se, então, o quanto Lovecraft – uma figura controversa – continua vivo, relido e reconstruído por novos autores, se tornando talvez mais relevante do que nunca. Portanto, faz-se necessário revisitá-lo, com aquele olhar crítico que Moore recomendou, e buscar compreender os temores e os contextos que alimentam a construção de seus espaços de horror, através de uma visão espacial cuidadosa, analítica e que permita, a partir desse conhecimento, trabalhar para vencer as limitações sociais e os preconceitos que também acometiam o cavalheiro de Providence. É esse, então, o grande objetivo desta análise dos espaços na literatura lovecraftiana: conhecer suas razões, seus mecanismos literários e o poder da literatura como uma ferramenta de transformação. E a partir desta compreensão, propõem-se novas pesquisas e novos mergulhos nos espaços alucinados de Lovecraft, usando como base a topoanálise como aqui apresentada e descobrindo de forma ainda mais profunda a participação da espacialidade nos textos do autor.

¹⁰⁷ “Late night in Harlem on a Friday and the streets more full than at rush hour. Tommy Tester cherished the closeness, to his father and to all the bodies on the sidewalks, in their cars, riding buses, perched on stoops. The traffic and human voices merged into a terrific buzzing that seemed to lift Tommy and Otis, a song that accompanied them – carried them – all the way home”;

¹⁰⁸ “They do not imitate; they re-imagine, re-energize, renew, re-set, and make Lovecraftian concepts relevant for today. After all, in this era of great unrest, continual change, constant conflict, and increasing vulnerability to natural disasters, it is not hard to believe that the universe doesn’t give a damn and we are doomed, doomed, doomed”;

Afinal, aproveitar o “alfabeto de monstros” da literatura lovecraftiana pode ajudar a entender melhor as origens do medo do homem contemporâneo, sua aversão à mudança e às transformações da atualidade, e as terríveis consequências que isso tem na democracia e na busca por um mundo mais igualitário. Ao compreender o horror lovecraftiano nesses espaços de fronteira – decadentes, abissais e alucinados –, em que a tradição se acastela para proteger-se das investidas externas de imigrantes e da modernidade, podemos ter essa leitura recomendada por Moore e usar a literatura como uma ferramenta de compreensão da realidade.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978;

BLOCH, Robert. *Notes on an entity*. In: SCHWEITZER, D. (Ed.). **Discovering H. P. Lovecraft**. 2ª edição. Holicong: Wildside Press [Versão Kindle], 1995.

BORGES FILHO, Oziris. **Espaço & Literatura – Introdução à Topoanálise**. São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007;

CORRINGTON, Robert S. **Nature's sublime: an essay in aesthetic naturalism**. Plymouth: Lexington books, 2013.

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura europeia e idade média latina**. Tradução de Teodoro Cabral, com colaboração de Paulo Rónai. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979;

DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente 1300-1800**. Tradução de Maria Lucia Machado. Tradução de notas de Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009;

FOUCAULT, Michel. *De espaços outros*. Tradução de Ana Cristina Arantes Nasser. **Revista Estudos Avançados**. São Paulo, v.27, n.79, p. 113 - 122, 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142013000300008#1a>. Acesso em: 25 nov. 2020;

FREUD, Sigmund. **Obras completas de Freud, vol XVII; Uma neurose infantil e outros trabalhos**. Tradução de James Strachey. Rio de Janeiro: Imago, 1996;

FURTADO, Filipe. **O fantástico: procedimentos de construção narrativa em H. P. Lovecraft**. Edição de Flavio García e Júlio França. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 2017.

GURAN, Paula (ed.). **New Cthulhu: the recent weird**. Gaithersburg: Prime Books [Versão Kindle], 2011;

HOULLEBECQ, Michel. **H. P. Lovecraft: Against the world, against life**. Tradução de Dorna Khazeni. Cernunnos Publishing [Versão Kindle], 2019;

JAMESON, Fredric. **O inconsciente político; A narrativa como ato socialmente simbólico**. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Editora Ática, 1992;

JOSHI, S. T. **A vida de H. P. Lovecraft**. Tradução de Bruno Gambarotto. São Paulo: Hedra [Versão Kindle], 2014.

KNEALE, J. *From beyond: H. P. Lovecraft and the place of horror*. **Cultural geographies**, Londres, v.13 n. 1, p. 106 – 126, 2006. Disponível em: <<http://cgj.sagepub.com/content/13/1/106.abstract>>, acesso em 20/09/2020;

LEIBER, Fritz. *A literary Copernicus*. In: SCHWEITZER, D. (Ed.). **Discovering H. P. Lovecraft**. 2ª edição. Holicong: Wildside Press [Versão Kindle], 1995.

LOVECRAFT, H. P. **Complete collection of H. P. Lovecraft**. Ageless Reads [Versão Kindle]. 2014;

_____. **Grandes contos: H.P. Lovecraft**. 2ª edição. Tradução de Alda Porto, Vilma Maria da Silva, Lenita Rimoli Esteves e Paulo Cesar Castanheira. São Paulo: Martin Claret, 2016;

_____. **Selected letters III (1929-1931)**. Sauk City: Arkham House, 1971;

MENON, Maurício C. **O lugar enquanto emanção do horror**. Blog Sobre o medo, 2015. Disponível em: <<https://sobreomedo.wordpress.com/2015/04/20/o-lugar-enquanto-emanacao-do-terror-mauricio-cesar-menon/>>. Acesso em: 20 set. 2020;

MOORE, Alan. *Introduction*. In: LOVECRAFT, H. P. **The New Annotated Lovecraft**. Nova Iorque/Londres: Liveright, 2014;

PUNTER, David. **The literature of terror: a history of gothic fictions from 1765 to the present day**. 2ª edição. Nova Iorque: Addison Wesley Longman Limited, 1996.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014;

SCOTUZZI, Nathalia Sorgon. **Relances vertiginosos do desconhecido; A desolação da ciência em H.P. Lovecraft**. Rio Claro: Diário Macabro, 2019;

SILVA, Alexander Meireles. *O Homus Lovecraftus contra a modernidade*. **Revista Abusões**. Rio de Janeiro, v. 04, n. 04, ano 03, p. 44 - 88, 2017. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/27714>>. Acesso em: 20 set. 2020;

SOJA, Edward W. **Geografias modernas; A reafirmação do espaço na teoria social crítica**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993;

TALLY JR, Robert T. **Topophobia (The Spatial Humanities)**. Bloomington: Indiana University Press [Versão Kindle], 2019;

TIERNEY, Richard. *The Derleth Mythos*. In: SCHWEITZER, D. (Ed.). **Discovering H. P. Lovecraft**. 2ª edição. Holicong: Wildside Press [Versão Kindle], 1995.

TOLKIEN, J.R.R. **O senhor dos anéis; A sociedade do anel**. Tradução de Lenita Maria R. Esteves e Almiro Pisetta. São Paulo: Martins Fontes, 2002;

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência.** Tradução de Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2015;

_____. **Paisagens do medo.** Tradução Livia de Oliveira. São Paulo: Editora Unesp, 2005;

_____. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente.** Tradução de Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2015;