

05

**LOVECRAFT E OS MATIZES GOTICISTAS EM
“THE DREAMS IN THE WITCH-HOUSE”**

Fernando Monteiro de Barros (FFP/UERJ)

Luciana Colucci (UFTM)

Recebido em 11 mar 2017. Fernando Monteiro de Barros é professor Adjunto de Literatura Brasileira da Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), campus de São Gonçalo, onde atua no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPLIN), no curso de mestrado profissionalizante em Letras (ProfLetras) e no curso de Especialização em Estudos Literários. Doutor em Letras (Letras Vernáculas - Literatura Brasileira) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2002). Desenvolve os projetos de pesquisa Literatura Gótica Brasileira e O Decadentismo na Poesia Brasileira 1880-1920, dentro da linha de pesquisa “Literatura, teoria e história”. Integra o GT Vertentes do Insólito Ficcional (ANPOLL). É membro pesquisador dos grupos (CNPq) Estudos do Gótico (UERJ), Estéticas de Fim-de-Século (UFRJ) e Ressonâncias do Decadentismo na Belle Époque Brasileira (FBN). É também membro do grupo de pesquisa Periódicos e Literatura, da Biblioteca Nacional (FBN).

Luciana Colucci é graduada em Letras - Português / Inglês - pelo Centro Universitário Moura Lacerda (1996), mestre e doutora em Estudos Literários pela Unesp / Araraquara (2002 e 2006). Pós-Doutora

pelas Universidades de São Paulo (2015/USP) e University of Surrey (2016/UK). Desde 2008, é professora adjunta do Departamento de Estudos Literários da Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM), em Uberaba (MG). Tem experiência na área de Letras - Ensino, Pesquisa, Extensão e Internacionalização -, com ênfase em Literaturas Estrangeiras Modernas (Inglese e Norte-Americana), atuando principalmente nos estudos relacionados ao Gótico e ao Decadentismo. Possui relevante experiência na área de gestão universitária: de 2008 a 2012 foi responsável pela coordenação administrativa e pedagógica da Central de Idiomas Modernos (CIM). De 2008 a 2013 coordenou os trabalhos da Comissão Própria de Avaliação Institucional (CPA). Por fim, ressalta-se que integrou a equipe de implantação da área de internacionalização na UFTM. Atualmente, Luciana Colucci atua como Pró-Reitora Substituta da Pró-Reitoria de Assuntos Comunitários e Estudantis (PROACE).

Resumo: O conto “Dreams in the Wich-House”, do norte-americano H. P. Lovecraft, publicado em 1933, apresenta várias nuances goticistas em sua tessitura. Por Goticismo compreendemos aquilo que se aproxima da estética gótica. Há convergências assim como há também inovações do conto em questão em relação ao modelo gótico tradicional. Os pontos de intersecção que mais se fazem notar são o espaço da casa mal-assombrada, a figura monstruosa da bruxa, bem como de seu familiar, o peso do passado opressor que assombra o presente, a presença da tradição como potência ameaçadora, a apresentação de uma modernidade desencantada, com fortes traços decadentistas e expressionistas, estéticas aparentadas do Gótico, e a semelhança com o enredo do chamado Gótico masculino, em que o feminino avulta como força destruidora. Os diferenciais em relação ao Gótico tradicional assumem aspectos

inovadores e marcadamente lovecraftianos, como os desdobramentos espaciais do *locus horribilis*, a ausência de uma estrutura patriarcal como em *O Castelo de Otranto*, e as amplificações cósmicas do horror gótico. Desta forma, muito mais do que reconhecer o conto de Lovecraft como exemplar do gênero gótico, preferimos considerá-lo como uma narrativa eivada de goticismos. Neste sentido, a topoanálise faz-se chave de investigação privilegiada para tais suposições. O fantástico no conto se consubstancia tanto na concepção todoroviana de tensão entre o real e o sobrenatural como na acepção defendida por David Roas, segundo a qual o sobrenatural tem a palavra final. E, na narrativa, fato e ficção se interpolam, uma vez que a história norte-americana é recriada ficcionalmente enquanto constructo goticista.

Palavras-chave: Goticismo; Topoanálise; Modernidade.

Abstract: North american writer H. P. Lovecraft's short-story "Dreams in the Witch-House", published in 1933, presentes several shades of Gothicism in its fabric. By Gothicism we understand that which closely resembles Gothic literary style. Similarities as well as innovations in relation to traditional Gothic plots can be found in that short-story. The most outstanding points in common are the setting, with its haunted house, the monster, embodied by the witch and her familiar, the weight of the oppressive past that haunts the present, the presence of tradition as a threatening force, the depiction of a decaying modernity, with traces of decadence and expressionismo, and the similarity with the male Gothic plot, in which the feminine looms as a menace. The novelties of this short story in relation to traditional Gothic plots take on innovative and lovecraftian aspects, such as the spatial unfoldings of the *locus horribilis*, the absence of a patriarchic structure as in *The Castle of Otranto*, and the cosmic amplifications of Gothic horror.

Thus, we prefer to see Lovecraft's short story as full of Gothicisms rather than consider it as an example of Gothic literature. In that direction, topoanalysis proves to be the privileged key to such investigations. The supernatural has the upper hand, and fact and fiction are intertwined, since American History is fictionalized into a Gothicist construct.

Keywords: Gothicism; Topoanalysis; Modernity.

INTRODUÇÃO

The most merciful thing in the world, I think, is the inability of the human mind to correlate all its contents. We live on a placid island of ignorance in the midst of black seas of infinity, and it was not meant that we should voyage far. The sciences, each straining in its own direction, have hitherto harmed us little; but some day the piecing together of dissociated knowledge will open up such terrifying vistas of reality, and of our frightful position therein, that we shall either go mad from the revelation or flee from the deadly light into the peace and safety of a new dark age. (LOVECRAFT, 2017, p.1)

O escritor de H. P. Lovecraft (1890-1937) destaca-se por seu liame com temáticas literárias vinculadas ao obscuro território do gótico e suas reverberações na arena do horror, do sobrenatural, do fantástico, do diabólico e da ficção científica. Em sua juventude, Lovecraft, após uma série de perdas pessoais e de certa reclusão voluntária, dedica-se à leitura das *Pulp Magazines*. É justamente dessas leituras que Lovecraft transforma sua simples reclusão em ato estético quando, portanto, dá vazão à sua escritura a qual vem cada vez mais se edificando como uma escritura cujo mérito

artístico é inegável. Dentre tantas possibilidades temáticas no universo lovecraftiano, o goticismo no conto “The Dreams in the Witch House”, em português “Os Sonhos na Casa das Bruxas”, publicado em 1933, é o que pretendemos desenvolver no presente artigo.

Como afirma Sue Chaplin, o léxico gótico “is indeed a slippery term” (2011, p.2). No entanto, apesar das dificuldades de entendimento desse vocábulo, esse termo, na Inglaterra, já ultrapassou, além de todo histórico já realizado, a categoria de adjetivo, assumindo novas classes gramaticais. Assim, do adjetivo “Gothic”, já há o substantivo, “Gothicism” e o verbo, “to gothicise”. No *Oxford Living Dictionary Online*, ao procurar pela entrada “Gothicism”, é indicado o termo “Gothic”. No mesmo dicionário, encontra-se o advérbio “Gothically”. No *Oxford Advanced Learners Dictionary* – impresso – só há entrada para o adjetivo “Gothic”. Nossa intenção, ao verter “Gothicism” para a língua portuguesa, se dá, não no sentido de importar estrangeirismos, e, sim, de frisar a relevância e o *status* que o Gótico adquiriu ao longo de séculos de depurações. Ademais, pretendemos também fazer uso de um termo que é recorrente na língua inglesa quando se trata dos estudos do gótico.

Vivemos em uma época de estranhas e inquietantes idiossincrasias em todos os segmentos da humanidade. Do *spleen* literário romântico a um contexto contemporâneo, em que das lentes luminosas se vislumbram as trevas (AGAMBEM, 2009 p.62-64), alicerçado nas ambiguidades e nas contradições, o indivíduo caminha receoso por sendas que reúnem, em um mesmo caminho, as dualidades essenciais, o opaco e o translúcido, as sombras e a

luz. Tal receio é compreensível visto que a contemporaneidade está contaminada por uma *práxis* de sentimentos intempestivos e atitudes ambíguas. Ao mesmo tempo em que questões como a globalização, o multiculturalismo, as fronteiras, o hibridismo e a identidade têm sido compreendidos simultaneamente como voláteis e como uma possibilidade de aproximação entre as pessoas, o homem está cada vez mais voltado para si mesmo, imerso na tentativa de compreender, ou, pelo menos, se situar diante do trágico da vida e de sua incapacidade para o “outro”. Ou seja, as complexidades do momento atual compelem esse homem para uma busca ontológica eternamente cíclica e tingida de *stress* e agonia¹ (EDWARDS, 2008, p.162). Desta forma, a epígrafe lovecraftiana, citada acima, pode ser considerada, em certa instância, profética: “(w)e live on a placid island of ignorance in the midst of black seas of infinity”.

Desde o Renascimento a modernidade nos engolfa, trazendo em seu bojo os acentos da crise do homem diante de um mundo que não é mais rigorosamente estruturado e explicado (ROSENFELD, 1976, p.125), como ilustrava outrora *A Divina Comédia* (1304-1321), de Dante Alighieri (1265-1321), em seu teocentrismo medieval (PAZ, 1990, p.19). O cenário da modernidade é o de um mundo decaído e labiríntico, como atestam obras literárias como a peça *Hamlet* (1599-1601), de William Shakespeare (1564-1616), e o livro de poemas *As Flores do Mal* (1857), de Charles Baudelaire (1821-1867). Desamparado e entregue à sua própria sorte, sem qualquer certeza acerca do universo, pois, na experiência moderna, “tudo que é sólido desmancha no ar” (BERMAN, 2007), o homem moderno se vê tomado de uma profunda angústia, mal-estar e incertezas.

1 Expressão inspirada no crítico Justin Edwards quando discute a ficção de Fidelis Odun Balogun sob a perspectiva da literatura pós-colonial.

A literatura, bem como outras manifestações artísticas e estéticas é um instrumento que o homem possui tanto para certa compreensão de si mesmo quanto para as coisas do mundo. Nessa chave, as expressões artísticas, as experiências dionisíacas (CUNHA, 2012, p.26) podem ser entendidas como uma forma (necessária) de resistência à inexorável finitude humana, uma forma de se fazer eterno em um contexto hodierno em que o *modus vivendi* oscila entre a mixofilia (amor à mistura) e a mixofobia (pavor à mistura) (BAUMAN, 2007, p.94-95). Assim, face à atmosfera sinistra e nebulosa da atualidade somada à errância do homem, à felicidade paradoxal do *homo consumericus* perante uma sociedade de hiperconsumo (LIPOVETISK, 2007), a literatura encontra na arena gótica um campo deveras interessante para reflexões.

O Gótico em sua origem inglesa, considerando a publicação de *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole (1717/1797), foi recebido, em um contexto neoclássico, como uma vertente literária menor e de mau gosto (WOOLF, 1980; LOVECRAFT, 1987; BOTTING, 2014; CHAPLIN, 2011) surgindo “para perturbar a superfície calma do realismo e encenar os medos e os temores que rondavam a nascente sociedade burguesa” (VASCONCELOS, 2002, p.122), da Inglaterra do século XVIII. Embora esse início, histórica e esteticamente, tenha sido objeto de controvérsias, o Gótico, apesar de ser um conceito ainda bastante escorregadio tem, ao longo dos séculos, passado por depurações formais e temáticas fazendo com que essa modalidade se congregue à dicotômica contemporaneidade, revelando-se perene e metamórfica.

Moderno em sua gênese, o romance gótico não se coloca como mera antiguidade oposta à contemporaneidade do contexto

de seu surgimento. No prefácio escrito para a segunda edição de *O Castelo de Otranto*, um ano após o seu lançamento, Walpole declara sua tentativa de ‘mesclar duas formas de romances, a antiga e a moderna’ (WALPOLE, 2010, p.17), o que faz com que o Gótico literário nasça eivado de paradoxos e ambiguidades, como a própria modernidade em si. Lembremo-nos de que o gênero fantástico, que desponta no bojo do romance gótico, necessita da tensão entre categorias do real e dos fenômenos sobrenaturais (TODOROV, 1975; ROAS, 2014).

Nesse sentido, é provocativo um redimensionamento do Gótico em tempos atuais a partir da herança de Walpole – que, aliás, em 2017, celebrar-se-á o tricentenário de seu nascimento –, e de sua maquinaria estética a qual se configura como “uma fonte inexaurível para o Gótico desde 1764”, revelando uma habilidade excepcional de se amalgamar aos mais diversos contextos. Ou, como frisa, Carter, “(w)e live in Gothic times” (1974). No entanto, é interessante ponderar que o emprego do substantivo feminino “maquinaria” suscita uma controvérsia no que tange à literariedade modernista, à substância estética do texto. Para Chaplin:

[...] the literary and cultural status of Modernism; associated with a ‘high’ literary aesthetic, Modernism tended to define itself, and later to be defined by critics against ‘low’ forms of popular fiction such as Gothic, the detective novel and so on. (2011, p.104)

Considerando a contribuição artística dos modernistas para a literatura, o léxico “maquinaria” remete a um sentido capitalista, de produção em série, como preconizado pelas duas fases da Revolução Industrial Inglesa, portando, assim, uma carga –

semântica e histórica – pejorativa, ou como bem acentua Chaplin, “lacking intellectual seriousness” (2011, p.104). No entanto, Chaplin também frisa que:

(d)uring the course of the twentieth century the Gothic was adopted more and more as a form through which contemporary political conflicts and anxieties could be negotiated and represented in often radical and transformative ways. (2011, p.24)

Ou seja, mesmo que, em maior ou menor grau, dependendo do contexto cultural e histórico, a maquinaria goticista tem sofrido mutações em termos de forma e de conteúdo. Se não fosse tal maleabilidade dessa vertente, a mesma não estaria, há mais de duzentos e cinquenta anos, sendo objeto de contínuas problematizações. O Gótico, ao lidar com o medo, a ansiedade, o abjeto, a ambiguidade, a intempestividade, o *stress*, a volatibilidade espacial e temporal, a falta que o homem tem de um *locust stand*², o monstruoso (não mais necessariamente disforme no aspecto físico), a fragmentação identitária, a incapacidade para o outro, impulsiona a reatualização dessa maquinaria, retirando a carga histórica e semântica de algo abjeto, de mau gosto, mecanicista. Ao contrário, o *framework* gótico tem se revelado palimpsesto, transgressivo – “an extraordinary capacity for generic mutation” (Chaplin, 2011, p.8) –, transmutando-se em uma vertente do “aqui”, momento atual e, acima de tudo, de uma antecipação visionária – talvez profética, não no sentido sagrado, mas profano – de tempos vindouros. E assim o fez ficcionistas como Lovecraft cuja escritura

2 *Locust stand I*: Expressão utilizada pela escritora Arundhati Roy em *The God of Small Things* (1997). Em sua tradução para a língua portuguesa dessa narrativa poética (1998), José Rubens Siqueira explica que a expressão – *Locust stand I* – deriva de *Locus to stand on*, significando “um lugar para pôr os pés” ou “ter um lugar neste mundo”. É nesse último sentido que utilizamos a expressão.

denota as tensões e os assombros de uma sociedade abalada pelo contexto da Primeira Guerra Mundial.

O Gótico reverbera em “gêmeos sinistros” (COUTINHO, 2010, p.17), estéticas irmãs e malsãs, como o Decadentismo do final do século XIX, que, aliás, para Matei Calinescu, configura uma das faces da modernidade (1987, p.151). O espaço da clausura, como o *locus horribilis* consubstanciado no castelo ou na casa mal-assombrada, configura-se na poética decadentista como uma estufa aprisionadora, que pode ser tanto uma insólita mansão quanto o próprio espaço urbano em si, inescapável em seu “charme infernal” baudelairiano. Na década de 1930, período em que Lovecraft publica o texto que trabalhamos neste artigo, o Gótico atualiza-se no sombrio e fantasmagórico estilo *Art déco*, com a utilização do soturno e cemiterial pó de pedra e a construção de prédios altos e pontiagudos, como os edifícios *Chrysler* (1930) e *Empire State* (1931), na cidade de Nova York, que, não por acaso, serve de cenário para as histórias do personagem de quadrinhos *Batman*, renomeada como *Gotham City*. É no começo da década de 1930 também que são lançados os filmes de terror norte-americanos da Universal Studios, como *Drácula* (1931), de Todd Browning, com Bela Lugosi, e *Frankenstein* (1931), de James Whale, com Boris Karloff, dando início à linhagem do *Hollywood Gothic* (SKAL, 1990). Todas essas reverberações do gênero inaugurado por Horace Walpole configuram avatares do Goticismo, que tangenciam o conto “*Dreams in the Witch House*”. Dentre os signos fatais dessa maquinaria goticista – o espaço, o tempo, a personagem, e o medo, esse último, em todas as suas dimensões, do físico ao cósmico. No âmbito literário gótico ao tratarmos do medo cósmico, do medo

do desconhecido como um construto estético, nossa atenção recai naturalmente sobre H. P. Lovecraft que, aliás, completa, neste ano de 2017, oitenta anos de sua morte.

HOWARD PHILLIPS LOVECRAFT

The emerge of H. P. Lovecraft from a significant figure in the tiny fields of amateur journalism and pulp fiction to a writer of canonical status in America and world literature is little short of incredible – perhaps unparalleled by any other writer in Western literature. Only the self-imposed obscurity of his New England contemporary Emily Dickinson is even remotely akin to Lovecraft's failure to publish even a single book of his stories (apart from the shoddily printed *The Shadow over Innsmouth*, 1936) in his lifetime (...) The founding in 1923 of the pulp magazine provided the first steady professional market for Lovecraft's tales, but in appearing there, Lovecraft and other practitioners of weird fiction began a process of self-marginalization that was not overcome for decades. (JOSHI, 2013, p.xi-xii)

Howard Phillips Lovecraft ocupa uma posição notória como escritor que se dedicou a criar, em suas narrativas, efeitos de horror, além de ter inventado toda uma gama de deuses e monstros, que constituem os mitos de Cthulhu (PUNTER & BYRON, 2004, p.143-144). Em sua obra, o leitor é levado a se sentir “at the mercy of vast, malign forces emanating from a universe perhaps in some ways parallel to our own, but intruding on ours only to confound all expectation and to plunge characters and readers into the pit” (PUNTER & BYRON, 2004, p.144). Curiosamente, como ressaltam David Punter e Glennis Byron, Lovecraft “appears to have been conducting a one-man battle

against the forces of modernization, while clearly remaining locked into an image of the past that is itself compounded of terror and destruction” (2004, p.144), o que se coaduna com o procedimento gótico de representar o passado enquanto sombra e fantasmagoria, a assombrar o presente. Lovecraft publicou em sua maioria contos, além de dois romances.

No entanto, assim como Walpole, Wordsworth, Coleridge, Poe, entre outros, a contribuição lovecraftiana, além da ficção, é também representativa para os estudos críticos-teóricos uma vez que seu *Supernatural Horror in Literature* (1927) - sobre a ficção de horror, de terror e de medo em todas as suas transfigurações -, é uma obra de referência teórica em que “há um talento que Lovecraft demonstra em grau supremo” (BLEILER, 1987, s/n). E, para Chaplin, “(t)he horror stories of [...] and H. P. Lovecraft [...] manifest a definite affinity with aspects of Literary Modernism in their portrayal of an existential alienation that seemed increasingly to characterize the Modernist Zeitgeist” (2011, p.23), pois, apesar de determinadas correntes do Modernismo serem contrárias ao romance gótico, algumas outras, como o Expressionismo e o Surrealismo, apresentavam com este várias afinidades, sem contar com o fato de o Decadentismo, “gêmeo sinistro” do Gótico, ser considerado como uma das correntes do Modernismo, em países como a França e a Nicarágua, por exemplo.

Considerando a) a assertiva de Joshi sobre o autor americano ser reconhecido como canônico nas literaturas americana e mundial, b) a afirmação de Chaplin sobre as afinidades de H. P. Lovecraft com o Modernismo c) a citação do próprio Lovecraft na epígrafe deste ensaio, d) o contexto contemporâneo perturbador

que condena o homem à sua insignificância perante a um universo tão vasto e desconhecido e e) à celebração do aniversário de oitenta anos da morte de Lovecraft, nada mais oportuno, portanto, do que retomar os estudos sobre tão expressivo escritor. Escritor este que reatualizou a modalidade gótica – formal, temática e crítica –, ressignificando sua condição de literatura marginal. Nesse sentido, é oportuno salientar que, de acordo com o *Merriam Webster's Encyclopedia of Literature*, “Lovecraft was a master of poetic language, and he attained unusually high literary standards for the genre” (1995, p.697). Ao enfatizar o burilamento poético da linguagem e o elevado procedimento estético lovecraftiano em relação ao gênero, a Enciclopédia problematiza críticas que se referem à sua escritura como “trash” e “amateur” (MYRONE; FRAYILING, p.178). Repensando Hutcheon – quando discute que a contemporaneidade tem resgatado o sentido de “off centro” (1991, p.103) –, podemos refletir que o “clássico” Lovecraft se desvencilha do limbo literário para ser escopo de investigações que cancelam a contribuição do autor para os estudos literários. No sentido do uso de uma linguagem rebuscada, há fortes ecos do esteticismo decadentista finissecular wildiano na escrita de Lovecraft, em consonância com a atenção especial que o Modernismo deu ao uso da linguagem.

Embora boa parte da temática de Lovecraft esteja voltada para a alçada de ficção científica – como é do emblemático *Cthulhu*, um monstro grotesco e híbrido mesclando um polvo, um dragão e uma caricatura humana –, sua obra apresenta “uma importante relação com a tradição Gótica inicial” (MYRONE; FRAYILING, p.178). Essa relação é cristalina em seu *Supernatural Horror in Literature*, em que

o autor reconhece que Walpole e seu *The Castle of Otranto* exerce “uma influência quase ímpar na literatura do irreal” (1987, p.14). Além disso, Lovecraft faz um percurso historiográfico da modalidade Gótica desde o Setecentismo inglês até a sua aclimação nos Estados Unidos. Sobre a tradição inglesa do Gótico inicial, o escritor perpetra uma crítica lúcida acerca de escritores como Clara Reeve, Sophia Lee, Ann Radcliffe e Matthew Gregory Lewis que, segundo o autor, “produziu uma obra-prima – (*The Monk*, 1796) –, de pesadelo vivo em que o cunho geral gótico é exacerbado por doses adicionais de diabolismo” (1987, p.21). Sob os matizes de um Gótico mais tradicionalista, à moda do século XVIII, citamos o conto “The Dreams in the Witch House”. (1932).

“THE DREAMS IN THE WITCH HOUSE”

É na intersecção dessa narrativa sob esse viés do Gótico, da secular e diabólica figura da bruxa e do espaço como representação do *locus horribilis* com seus ornamentos que nossa atenção recai, particularmente. Esses elementos em sintonia reforçam que este texto lovecraftiano denota um trabalho cuja maquinaria da trama provoca no leitor “um sentimento de pavor, levando-o a entrar em contato com campos poderosos, e desconhecidos, cujo enigma não possa resolver” (CASTELLO, 2000, p.D10). E essa maquinaria, bem como seus efeitos de sentido, são artifícios de uma mente criadora e distinta cuja articulação da tessitura literária se dá tanto do ponto da fruição estética como da fruição *per se*.

“The Dreams in the Witch House”, parte de *Cthulhu Mythos*, foi escrito em 1932 e publicado em 1933 na edição de julho do *Weird Tales*. De forma sucinta, essa narrativa trata do protagonista Walter

Gilman e suas experiências sobrenaturais em uma velha casa. Após ficar fascinado com o depoimento de Keziah Mason – e com os rumores acerca de suas práticas maléficas e sabáticas –, uma bruxa acusada pelo tribunal de Oyer e Terminer, o jovem estudante de matemática e folclore, Gilman, decide alugar um quarto na mesma casa em que ela habitara há duzentos e trinta e cinco anos. Em um primeiro momento, o narrador heterodiegético nos relata a estória dessa casa em que muitos ocupantes do sótão – agora habitado por Gilman – haviam morrido violenta e prematuramente. Ao observar com minúcia o aposento, a personagem observa que o mesmo possui uma geometria estranha. Tal arquitetura o leva a ponderar sobre possibilidades de se viajar por dimensões espaço-temporais, além das três dimensões já conhecidas. Logo que se muda para o sótão, Gilman vivencia uma série de pesadelos repletos de situações envolvendo animais e figuras grotescas, híbridas e bizarras, inclusive com a presença da própria Keziah. Sugestionado ou não por sua extrema devoção aos estudos – que englobam de cálculos não-euclidianos e física quântica à leitura de obras como o “temível *Necronomicon*, de Abdul Alhazred³, do fragmentário *Livro de Eibon* e do proibido *Unaussprechlichen Kulten*, de von Junzt” (Lovecraft, 2017, p.2) –, o protagonista é acometido por uma morte violenta em que “alguma coisa” havia devorado seu coração. Após esse inexplicável episódio, a velha casa é demolida, revelando muito mais questões insólitas do que era, até então, conhecidas por todos.

Nessa narrativa de Lovecraft, já se evidencia que a espacialidade é determinante e, portanto, indispensável na compreensão dos

3 Interessante notar que o nome Abdul Alhazred foi um pseudônimo usado por Lovecraft. Em momento posterior, esse mesmo nome se tornaria o autor do *Necronomicon*.

efeitos de sentido que o texto – enquanto uma tessitura bem entremeadada -, enseja revelar. Ao eleger uma casa em estado de decrepitude, tanto em seu conceito de imóvel, bem como o mobiliário e ornamentos, o estudo dessa espacialidade volta-se naturalmente para o espaço gótico.

Logo na primeira página da narrativa, vários elementos importantes se destacam, a confirmar o seu Goticismo. O passado e a tradição avultam como ameaçadores, o que é um dos traços do Gótico: “Behind everything crouched the brooding, festering horror of the ancient town” (LOVECRAFT, 2017, p.1). Há fortes marcas decadentistas, pois o protagonista é acometido por nevrose e hipersensibilidade: “His ears were growing sensitive to a preternatural and intolerable degree” (2017, p.1). Mais adiante, na mesma página, o excerto que diz “At night the subtle stirring of the black city outside, the sinister scurrying of rats in the wormy partitions, and the creaking of hidden timbers in the centuried house, were enough to give him a sense of strident pandemonium” (2017, p.1), o que atesta tanto para o já aludido motivo gótico do passado e da tradição enquanto ameaça (*the centuried house*), quanto apresenta também ecos das urbes infernais baudelairiana e poeana (*the black city outside*), inscrevendo-se em uma tradição do Gótico urbano vitoriano do século XIX, permeado de tintas decadentistas.

A hipersensibilidade e a nevrose decadentistas percebidas na personagem de Gilman convivem com certo expressionismo, que, aqui, recria a tradição do Gótico enquanto transtorno psíquico, nas projeções de um inconsciente assombrado:

The darkness always teemed with unexplained sound - and yet he sometimes shook with fear lest the noises he heard should subside and allow him to hear certain other fainter noises which he suspected were lurking behind them. (LOVECRAFT, 2017, p.1)

As trevas góticas, além disso, associam-se ao sublime burkeano.

O conto reescreve a história americana dentro de uma perspectiva gótica, ficcionalizando-a:

He was in the changeless, legend-haunted city of Arkham, with its clustering gambrel roofs that sway and sag over attics where witches hid from the King's men in the dark, olden years of the Province. Nor was any spot in that city more steeped in macabre memory than the gable room which harboured him - for it was this house and this room which had likewise harboured old Keziah Mason, whose flight from Salem Gaol at the last no one was ever able to explain. That was in 1692 - the gaoler had gone mad and babbled of a small white-fanged furry thing which scuttled out of Keziah's cell, and not even Cotton Mather could explain the curves and angles smeared on the grey stone walls with some red, sticky fluid. (LOVECRAFT, 2017, p.1)

A passagem acima deixa entrever como fato e ficção entrecruzam-se na sobreposição entre *American history* e *American Gothic*, uma vez que os dados factuais do condado de Essex no estado de Massachussetts e da figura histórica e verídica de Cotton Mather convivem com a cidade ficcional de Arkham, criada por Lovecraft. Além disso, o episódio factual dos julgamentos de Salem, Massachussetts, serve de combustível para a criação de um constructo ficcional da história americana pelo diapasão do Gótico.

Neste paradoxo, percebemos a matriz walpoleana que entremeava realismo e fantasia sobrenatural.

A concepção que preconiza o estudo e a atividade intelectual como propiciadores da melancolia, conforme Walter Benjamin e Giorgio Agamben, e que podemos aferir no texto abaixo, também inscreve o texto de Lovecraft na modernidade desencantada. O excerto explicita ainda o pertencimento do conto dentro da tradição gótica, além de apresentar uma forte intertextualidade, na construção do espaço e das personagens, com o repertório desta tradição:

Possibly Gilman ought not to have studied so hard. Non-Euclidean calculus and quantum physics are enough to stretch any brain, and when one mixes them with folklore, and tries to trace a strange background of multi-dimensional reality behind the ghoulish hints of the Gothic tales and the wild whispers of the chimney-corner, one can hardly expect to be wholly free from mental tension. (LOVECRAFT, 2017, p.1)

Para o filósofo Walter Benjamin, “pensiveness is characteristic above all of the mournful” (1998, p.139-140), e “introversion also led only too easily into the abyss” (1998, p.142). A atividade intelectual de Gilman, combinada com a sua neurastenia, fazem-nos lembrar das reflexões de Benjamin sobre o luto e a melancolia barrocas percebidas na célebre gravura de Dürer:

(...) in the proximity of Albert Dürer’s figure, *Melencolia*, the utensils of active life are lying around unused on the floor, as objects of contemplation. This engraving anticipates the baroque in many respects. In it the knowledge of

the introvert and the investigations of the scholar have merged as intimately as in the men of the baroque. (BENJAMIN, 1998, p.140)

O filósofo italiano Giorgio Agamben também confirma esta associação entre o estudo, o pensamento, a atividade intelectual e a melancolia:

[...] an ancient tradition associated the exercise of poetry, philosophy, and the arts with this most wretched of all humors. ‘Why is it’, asks one of the most extravagant of the Aristotelian problemata, ‘that all men who are outstanding in philosophy, poetry, or the arts are melancholic, and some to such an extent that they are infected by the disease arising from black bile?’ (AGAMBEN, 1993, p.12)

Assim, diversos matizes goticistas já se fazem ver nos parágrafos iniciais do conto lovecraftiano em questão. Na página inicial do conto, a referência a “Necronomicon of Abdul Alhazred, the fragmentary Book of Eibon, and the suppressed Unaussprechlichen Kulten of von Junzt” (LOVECRAFT, 2017, p.1) remete à forte presença da intratextualidade na obra lovecraftiana, uma vez que estes títulos se encontram referidos em outros contos do autor, reforçando, portanto, esses matizes.

O ESPAÇO E O ESPAÇO GÓTICO

Space, place and region have always been central to Gothic literary and cultural production. We see this in the labyrinthine underground spaces found in the eighteenth-century English novel, among others, Horace Walpole and Ann Radcliffe or in the tomb’s and claustrophobic spaces of nineteenth-century short stories by Edgar Allan Poe and Charlotte Perkins Gilman. (EDWARDS, 2016, p.13-25)

Como já discutido pela crítica, a categoria “tempo” tornou-se objeto de inúmeras considerações no final do século XIX e início do XX. A literatura moderna, ávida por um trabalho estético e linguístico iconoclastas, lança-se aos abismos da mente humana (espaço interno) por intermédio da técnica do fluxo de consciência, consciência essa que de acordo com Humphrey “é o *lugar* onde tomamos conhecimento da experiência humana” (1976, p.6, - grifo do autor). Desta forma, a intersecção entre presente, passado e futuro, evoca a vitalidade do “tempo” enquanto um manancial rico tanto na literatura quanto em diversas outras manifestações artísticas. Na literatura, obras como *Ulysses* (1922), de James Joyce (1882-1941), e *Mrs. Dalloway* (1925), de Virginia Woolf (1882-1941), são emblemáticas. Já na pintura, é representativo o óleo sobre tela *Persistência da memória* (1931), de Salvador Dali (1904-1989).

No entanto, os escritores Joyce e Woolf, ao colocarem suas personagens Leopold Bloom e Clarissa/Mrs. Dalloway andando pelas ruas de Dublin e Londres (espaço externo), impulsionam um olhar mais cuidadoso também para a espacialidade literária. Como Poe já o faz por meio de sua narrativa *The Man in the Crowd*, a cidade torna-se paradigmática, despertando olhares e possibilidades críticas sobre o espaço. Para Kern:

The physical space of the realist period is that of Euclidean geometry and Newtonian physics that affirmed two fundamental ideas – that there is only one space and that it is empty and inert [...] The social foundation of space was elaborated in 1903 by the French sociologist Émile Durkheim, who explored spaces in different societies that vary according to the social structures established within them and that therefore are not singular or inert [...] In

1910 the Spanish philosopher José Ortega y Gasset introduced his theory of perspectivism – that there as many space nd realities as there are points of view [...] Modernist novels also subverted these defining features of the space classical geometry and physics (singular and inert), as they explored textured spaces that are actively constitutive or are located in multiple ways in the inner space of the mind or in the outer space of the city. (2011, p.75)

Com a subversão do espaço em muitas possibilidades semânticas e estéticas, desde os últimos anos do século XX e no início do XXI, o espaço – do Modernismo à Contemporaneidade, tem sido foco de atenção por pesquisadores das mais diversas áreas do conhecimento humano. Aliás, como destacam Alexander e Cooper, a espacialidade vivencia, nas últimas décadas, “*a spatial turn*” (2013, p.01). Entre os estudiosos que contribuíram para despertar o interesse sobre a espacialidade literária, destacam-se, para citar alguns, Poe (1845), Joseph Frank (1945), Gerard Genette (1972), Osman Lins (1976), Roland Bournef (1976), Iuri Lotman (1978), Jean-Yves Tadié (1978), Yi-Fu Tuan (1983), Michael Foucault (1986), Gaston Bachelard (1989), Mikhail Bakhtin (1998), Fredric Jameson (2002), Jakob Lothe (2008), Suzanna Friedman (2008) e Jane Suzanne Carroll (2011).

As reflexões de Poe, Gennete, Bournef, Frank, Foucault, Bachelard, Bakhtin e Friedman são convergentes, refletindo visões estético-literárias que sustentam este ensaio. Em breves linhas, Poe pode ser entendido como um dos primeiros teóricos a lidar com o espaço enquanto uma categoria estética, principalmente no que tange ao construto de uma poética espacial voltada para o goticismo (POE, 1845). Gennete – *Figuras* –, toda linguagem

é tramada no espaço, “a linguagem se espacializa” (1972, p.106). Bournef – *O universo do romance* –, explica que a descrição “representa objetos simultâneos e justapostos no espaço” (1976, p.141). Frank, em – *A forma espacial na literatura moderna* –, defende que, como o próprio título do ensaio já anuncia, a literatura moderna opera na forma espacial e justaposta do texto e não em sua linearidade temporal. Foucault, em *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias* “[...] The present epoch will perhaps be above all the epoch of space (w)e are in the epoch of simultaneity: we are in the epoch of juxtaposition, the epoch of the near and far, of the side-by-side, of the dispersed” (1984, [1967], p.1). Ou seja, a época presente é talvez a do espaço. Bachelard, em *The Poetics of Space* –, reveste o espaço como uma imagem poética. Traz ainda um importante conceito de topoanálise – o estudo do espaço –, o qual tem sido objeto de excelentes investigações. Bakhtin reflete sobre o cronotopo na história do romance. Já Friedman aponta para uma discussão bastante interessante. A estudiosa, em *Spatial Poetics and Arundhati Roy’s The God of Small Things*, defende que espaço é problematizado sob a perspectiva de uma visão topocrônica (não cronotópica) da narrativa. Por fim, Carroll, apoiando-se nos estudos fenomenológicos de Bachelard, arquiteta uma topoanálise voltada para a espacialidade na literatura de cunho infantil.

Considerando que a) o momento atual está sob a égide de um *spatial turn*, b) o espaço, lugar e região é fulcral na literatura gótica e na produção cultural e c) Lovecraft, em, *The Dreams in the Witch House*, explora com habilidade os artifícios estéticos desse elemento, inclusive já mencionando no próprio título o substantivo “house”, a topoanálise se constitui em chave privilegiada para

a abordagem das narrativas góticas, em que se inclui o conto lovecraftiano em questão. Neste sentido, nossa discussão enfatizará o quarto de Gilman em sua composição física/estrutural e em todos seus componentes, como os ornamentos e o mobiliário (COLUCCI, 2017, no prelo), indispensáveis na trama goticista.

Em conjunto, essa arquitetura do cômodo é articulada de modo a desencadear várias ocorrências funestas, provocando um efeito de ambiguidade entre o real e o sobrenatural. Ainda é possível observar que essa arquitetura permite entender a figura da prolepse como um desdobramento espacial e sensorial a qual insufla a hesitação e o medo, corroborando para a construção do *locus horribilis*, conforme o trecho abaixo, de forte voltagem expressionista, além de apontar para a nevrose de acento decadentista:

The touch of brain-fever and the dreams began early in February. For some time, apparently, the curious angles of Gilman's room had been having a strange, almost hypnotic effect on him; and as the bleak winter advanced he had found himself staring more and more intently at the corner where the downslanting ceiling met the inward-slanting wall. About this period his inability to concentrate on his formal studies worried him considerably, his apprehensions about the mid-year examinations being very acute. (LOVECRAFT, 2017, p.3)

No entanto, os “medos góticos tradicionais” – mortos, fantasmas, almas penadas, correntes arrastando por corredores sombrios –, perdem, de certa forma, seus efeitos mediante a um contexto moderno que testemunhou a primeira das guerras mundiais, um desenvolvimento científico significativo e violências de todo tipo. Assim, o medo ao qual versamos é a

sensação contemplada por Lovecraft como sendo um sentimento muito além da aversão às fobias, muitas vezes banais, do cotidiano; é o medo cósmico, de temores inexplicáveis. Para Luis Martínez de Mingo:

[...] el muerto de los cuentos de terror ya no da miedo, se muere de risa en un rincón y se descompone tras más de un siglo de inercia emocional: ya estaba muito visto; había empezado com Ana Radcliffe, y desarrollado com Maturin, Polidori y Mary Shelley, pero le había llegado su hora. [...] A partir de aquí, el miedo tiene que apoyarse em la filosofía y em la ciencia para resultar verosímil; en la cuarta dimensión, en la existencia de civilizaciones prehumanas, en la suposición de secretos científicos perdidos, etc. (2004, p.88-89)

É justamente na fonte da ciência (química, física, geometria), da filosofia, do inconsciente freudiano mesclados às formulas encantatórias, magia negra, livros secretos e o arquétipo monstruoso da bruxa e seus grotescos animais de estimação que Lovecraft alicerça o medo na narrativa em análise. Ao articular um medo híbrido – do antigo (passado) ao medo do novo (presente) –, o escritor de Providence cria um jogo enigmático e indecifrável em *Witch House*. Nessa tessitura ensimesmada, o terror advém pela irrupção do caos no mundo organizado, objetivo e racional de Gilman; nessa “desestruturação do mundo real [...] o homem fica totalmente sob o poder do mundo abismal” (LÉVY, 1988, p.xxx). É do espaço do quarto de Gilman – constrito, de dimensão geométrica atípica –, de onde provém a febre, os sonhos e pesadelos com Kezya (*succubus*) e outros demônios, as sensações

de presenças malignas e ocultas, culminando na desestabilização da ordem natural das coisas. E, nas aulas da faculdade, os demais alunos se espantam com as teorias de Gilman, que apontam para um possível *Cosmic Gothic*:

What made the students shake their heads was his sober theory that a man might - given mathematical knowledge admittedly beyond all likelihood of human acquirement - step deliberately from the earth to any other celestial body which might lie at one of an infinity of specific points in the cosmic pattern. (LOVECRAFT, 2017, p.5)

A CASA E O QUARTO

Já nas primeiras linhas de “The Dreams in the Witch House”, a casa não é descrita como um lugar de abrigo, de bem-estar, de conforto físico e psicológico. A habitação não partilha do sentido usual no ocidente de topofilia (BACHELARD, 1998, p.19), de um lugar feliz, de casa relacionada à proteção, ao afeto e ao feminino, infundindo um tom sagrado. Ao contrário, a casa é uma espacialidade topofóbica, uma espacialidade que causa medo e angústia na personagem. Não podemos deixar de frisar o fato do espaço ainda ser um sótão no qual “participa-se da sólida geometria do carpinteiro” (BACHELARD, 1998, p.36). Aliás, no mesmo início, a descrição da cidade de Arkham, da casa e, mais especificamente do quarto da personagem, a atmosfera de estranhamento, de suspense e de medo já é tecida:

Whether the dreams brought on the fever or the fever brought on the dreams Walter Gilman did not know (...) festering horror of the ancient town, and of the mouldy, unhallowed garret gable where

he wrote and studied (...) the creaking of hidden timbers in the centuried house (...) He was in the changeless, legend-haunted city of Arkham (...) over attics where witches hid from king's men in the dark (...) in macabre memory than the gable room which harboured him (...) He knew his room was in the *old Witch House* – that, indeed, was he had taken it (...) She (Keziah) had told Judge Hawthorne of *lines* and *curves* that could be made to point out directions leading through the *walls* of *space* to other spaces beyond, and had implied that such *lines* and *curves* were frequently used at certain meetings in the dark valley of the white stone beyond Meadow Hill (...) Gilman's room was of good size but queerly irregular *shape*; the north wall slanting perceptibly inward. (LOVECRAFT, p.1-2)

Embora o narrador inicie a narrativa dizendo que Gilman não sabia se os sonhos ocasionaram a febre ou se a febre ocasionou os sonhos, a escolha lexical de termos como “horror”, “ancient town”, “mouldy, unhallowed garret gable”, “creaking”, “centuried house”, “legend-haunted” “attics”, “witches”, “dark”, “macabre”, “old Witch House”, de fato insuflam suspense e medo; uma atmosfera de horror. Aliás, como o próprio Lovecraft destaca que “(o) mais importante de tudo é a atmosfera, pois o recorte final de autenticidade não é o recorte de uma trama e sim a criação de uma determinada sensação” (1987, p.5). No alicerce dessa atmosfera os elementos citados acima, tão significativos no contexto do goticismo, a agregação entre “*witch*” e “*dark*” é também simbólica na coexistência de efeitos de medo derivado da espacialidade. Para Brasey:

(r)eligión de las sombras, el paganismo antiguo siempre prefirió la noche al día. Los rituales de las

brujas y los nigromantes no tienen ningún efecto a la luz del día. Para desplegar sus encantamientos deletéreos necesitan la complicidad de la noche. Por eso, en los pueblos antiguos, la noche era venerada como una auténtica divinidad [...] La noche es, en efecto, la madre de todas las angustias y espantos que despierta en el corazón del hombre el miedo a la oscuridad. Por esta razón, en los monasterios, cuando caía la noche se cerraban las puertas con cerrojos y no se abrían con ningún pretexto, por miedo de que los demonios de la noche lo aprovecharan para entrar. (2001. p.13-14)

É interessante notar que Gilman não se esquivava de alugar o sótão e lá permanecer durante a noite, período preferido pelo paganismo antigo como enfatiza Mingo. Sem dúvida, a personagem estava movida por uma curiosidade além do campo científico visto que, como mencionado anteriormente, a mesma nutria fascínio pelo ocultismo, pela inesgotável porção obscura da vida a qual dialoga com as trevas e os seres malignos. Portanto, no decurso da noite e dos meses no aposento, ele começou a ter sonhos inquietantes com uma criatura monstruosa – híbrida de rato e de homem –, e, como não poderia deixar de ser, com a própria Keziah.

Além dessas questões, é importante notar o percurso espacial da cidade para a casa e da casa para o sótão. Esse percurso sinistro, impregnado de sensações incômodas, elucida uma perspectiva desafiadora. Em um jogo antitético, de gradação e de eixos – do maior e horizontal (cidade) para o menor e vertical (sótão), é evidenciado o efeito que um *locale* circunscrito, fechado (POE, 1845) e alto provoca na literatura de medo. Quanto mais concentrado o local, maior é a sensação de claustrofobia, de uma

atmosfera de angústia e de hesitação. E tal angústia e claustrofobia são projetadas por Gilman oniricamente, no que parece ser uma recriação intertextual do palácio aéreo do poema *Kubla Khan* (1816), de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834):

He was half lying on a high, fantastically balustraded terrace above a boundless jungle of outlandish, incredible peaks, balanced planes, domes, minarets, horizontal disks poised on pinnacles, and numberless forms of still greater wildness - some of stone and some of metal - which glittered gorgeously in the mixed, almost blistering glare from a poly-chromatic sky. Looking upward he saw three stupendous disks of flame, each of a different hue, and at a different height above an infinitely distant curving horizon of low mountains. Behind him tiers of higher terraces towered aloft as far as he could see. The city below stretched away to the limits of vision, and he hoped that no sound would well up from it. (LOVECRAFT, 2017, p.10)

A influência do novo modelo urbano do século XX, com o seu Gótico *Art déco* dos anos 30, reiteram o mal-estar da modernidade experimentado por Gilman : “He was wholly alone, and his first act was to walk to the balustrade and look dizzily down at the endless, Cyclopean city almost two thousand feet below” (LOVECRAFT, 2017, p.10).

Mesmo sabendo do passado assombrado da casa, do fato de Keziah lá ter morado, dos terríveis episódios ocorridos com os moradores os quais habitaram aquele aposento desde então, Gilman não hesita em alugar o sótão. Aliás, é justamente a textura histórica e geométrica do lugar que o levaram a querer exatamente aquele espaço de formato irregular. Ademais,

há um item fulcral na decisão de Gilman além das especulações acerca de bruxarias e ritos malignos, a diligência científica. Este fato se dá quando o jovem fica sabendo que Keziah, em seu julgamento e perante o juiz Hawthorne, mencionou algo relacionado a linhas e curvas, e à possibilidade de passar deste espaço, desta dimensão para outro. Ademais, Keziah contou que essa mesma conjuntura de linhas e curvas foi frequentemente utilizada em “certain midnight meetings in the dark valley of the white stones beyond Meadow Hill and on unpeopled island in the river” (2017, p.1).

Já de posse do *locale*, Gilman o estuda de forma meticulosa. Ele percebe haver alguma conexão matemática entre os ângulos peculiares e a possibilidade de se trespassar para um espaço ulterior; haveria, portanto, algo, um portal multidimensional para além das três dimensões conhecidas. O próprio narrador, aliás, irônica e simultaneamente, afirma e pergunta: “[...] it was by no means impossible that Keziah had actually mastered the art of passing through dimensional gates [...] and who can say what underlies the old tales of broomstick rides through the night?” (2017, p.16). Aqui há outro fato o qual merece realce. A própria Keziah encarna a metáfora de um fantasma como representação gótica e transgressiva no que se refere às questões do tempo *per se*. Justamente por ser um fantasma, sua figura pertence simultaneamente ao passado e ao presente, ambos hostis. Nesse sentido, temos uma subversão do espaço e do tempo, fazendo com que a narrativa se desdobre em espaços e tempos múltiplos que coexistem por intermédio de uma passagem multidimensional a qual é mais topográfica do que temporal - cuja mediação é realizada

por Keziah -, levando-nos a pensar sobre a problematização que Friedman (2008) suscita ao ponderar que em época de evidencia dos estudos sobre a espacialidade, realmente é momento oportuno para se entender mais os aspectos topocrônicos do que cronotópicos de uma narrativa.

ORNAMENTOS

No interior de um espaço gótico, é importante frisar que os elementos utilizados na decoração externa e interna assumem posição privilegiada na narrativa de vertente gótica. Considerando que o gótico opera na frequência de uma escrita de excessos e traz em seu bojo toques de *design* oriental, rococó e gótico, esse excesso pode ser compreendido também no que se refere ao mobiliário e aos ornamentos escolhidos para compor essa espacialidade. Ou seja, eles não estão apenas inseridos no cenário, mas possuem funções vitais como atar o passado ao presente – *The Castle of Otranto*, de Horace Walpole, revelar segredos ocultos como é o caso das joias de família em *The Old English Baron* (1777), de Clara Reeves (1729-1807). Nesse sentido, pode-se dizer que esses objetos são removidos de sua condição prosaica como é descrito em *The Philosophy of Furniture* (1845) e discutido por Colucci:

The Philosophy of Furniture represents this removal of objects from their prosaic condition, especially concerning Gothicism, in which each object arouses symbolic and pluralized effects of meaning, evoking a sense of decay, an esthetic of the hidden. So, in this perspective, the use of the lexis 'ornament' is better adapted to the effects that the Gothic wishes to convey. It even may suggest a connection of identity with noble and aristocratic airs of a past

sometimes marked by criminal or/and macabre remembrances. In the Gothic plot with its usual objects of a familiar nature (furniture, pictures, tapestries, clothes, ornaments, jewelry, coat of arms and weapons in general) there is inevitably, a strong and lasting connection with the past (medieval) whose echo haunts the characters. *The Castle of Otranto* and *The Old English Baron* are fine examples of this possibility. (2017, no prelo)

Esse emprego dos ornamentos com pluralidade de efeitos de sentido é visível em Lovecraft como nos contos “The Call of Cthulhu” (1928), com seu ídolo de argila, “The Trap” (1931) com seu espelho misterioso e, claro, “The Dreams in the Witch House”, com uma série de artefatos cuja simbologia é rica em possibilidades interpretativas. Dentre esses artefatos, é importante salientar os quais foram encontrados no quarto de Gilman quando optaram pela demolição do decrepito edifício. Foram encontrados ossos humanos (de crianças e de uma mulher encurvada) e de animais (ratos), fragmentos de muitos livros, jornais e diários que pareciam tratar de magia negra e uma estátua “of some peculiar bluish stone instead of metal, and possessed of a singurlaly angled pedestal with undecipherable hieroglyphics” (2017, p.24). No entanto, por último, foi encontrado algo que deixou a todos perplexos:

This object was the partly crushed skeleton of a huge, diseased rat, whose abnormalities of form are still a topic of debate and source of singular reticence among the members of Miskatonic’s department of comparative anatomy. Very little concerning this skeleton has leaked out, but the workmen who found it whisper in shocked tones about the long, brownish hairs with which it was associated. (2017, p.24)

A presença desse esqueleto remete imediatamente ao grotesco Brown Jenkin, o rato antropomórfico e companheiro de Keziah. A escolha de Lovecraft por todos esses artefatos e pelo esqueleto ao final da narrativa reforça, além do diálogo com suas obras em geral, a magnitude que os ornamentos e artefatos assumem na vertente gótica. Assim, os mesmos não podem passar despercebidos ou entendidos como uma mera circunstância no espaço interior uma vez que cooperam para suscitar inúmeros efeitos de sentido, bem como criar uma atmosfera de terror. É o que Lovecraft salienta em *O horror sobrenatural na literatura*:

[...] O verdadeiro conto de horror tem algo mais que sacrifícios secretos, ossos ensanguentados ou formas amortalhadas fazendo tinir correntes em concordância com as regras. Há que estar presente uma certa atmosfera de terror sufocante e inexplicável ante forças externas ignotas; e tem que haver uma alusão, expressa com a solenidade e seriedade adequada ao tema, à mais terrível concepção da inteligência humana – uma suspensão ou derrogação particular das imutáveis leis da Natureza, que são a nossa única defesa contra as agressões do caos e dos demônios do espaço insondado. (1987, p.4-5)

É justamente da compreensão de Lovecraft acerca dessas questões fundamentais acerca da composição do espaço, do ambiente, do cenário e da valia dos artefatos em geral, que em *The Dreams in the Witch House*, esses artefatos também assumem a condição de fantasmagoria assim como a própria Keziah. Ou seja, eles subvertem, transgridem sua condição temporal, fazendo-se relevantes tanto no passado como no presente. Da somatória de todo esse entendimento, irrompe a condição sobrenatural

da narrativa a qual não é nulificada; ao contrário, é perene, reatualizando-se a cada leitura.

E o final do conto confirma a presença desse sobrenatural, o que aproxima a narrativa da modalidade do Gótico, mas de um Gótico masculino. Segundo Anne Williams, os romances góticos de autoria masculina apresentam como enredo principal a queda do patriarcalismo ensejada por potências da ordem do feminino (1995, p.109). O conto de Lovecraft não apresenta uma estrutura patriarcal aos moldes de *O Castelo de Otranto*; no entanto, o mundo masculino do cálculo, da física, da matemática, que Walter Gilman estudava na universidade, representa a utopia moderna por excelência baseada na ciência e na razão, e, na narrativa, este mundo masculino é aniquilado pelas forças pagãs e arcaicas femininas da bruxaria, de um *succubus* que invade os sonhos de Gilman com o objeto de levá-lo à morte.

CONCLUSÃO

O Goticismo no conto de Lovecraft, ou seja, a aproximação com o Gótico por meio dos espaços de medo, permite que o enredo tradicional do Gótico masculino se dê apenas parcialmente. No Gótico masculino tradicional, há frequentemente a figura de um vilão e a de uma donzela perseguida, como Manfred e Isabella do texto de Horace Walpole; no conto de Lovecraft, é a personagem masculina – Walter Gilman – que se vê na condição frágil e molestada pela personagem feminina – a bruxa Keziah Mason –, que encarna a vilania gótica e o “persegue”. Lovecraft parecia não gostar do final dos romances de Ann Radcliffe, principal autora do chamado Gótico feminino, que sempre apresentava uma

explicação racional no final de suas narrativas para os eventos supostamente sobrenaturais, destruindo “seus próprios fantasmas” com “explicações mecânicas elaboradas” (LOVECRAFT, 2007, p.30). Os romances do Gótico masculino, ao contrário, jamais recorrem ao artifício do “sobrenatural explicado”, pois o sobrenatural se comprova ao final da narrativa, o que acontece em *Dreams of the Witch House*. Há um desdobramento dos espaços: a casa, o quarto, o espaço onde transcorre o sabá, em um plano que à primeira vista pode parecer apenas onírico. O final do conto, no entanto, confirma o que parecia ser apenas alucinação e delírio de Walter Gilman.

Os matizes goticistas são, portanto, de várias ordens: os traços decadentistas e expressionistas; o contexto de uma modernidade desencantada; as figuras monstruosas da bruxa e de seu familiar Brown Jenkin; a aproximação com o enredo do Gótico masculino; e, acima de tudo, a importância cabal do espaço – no sentido físico e nos ornamentos que o compõem –, na construção desta narrativa, que, como diferencial, apresenta a fusão da matemática e do folclore para propiciar o efeito do medo e da novidade do *Cosmic Gothic*.

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio (2009). *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Chapecó: Argos.
- AGAMBEN, Giorgio (1993). *Stanzas: word and phantasm in Western culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- ALEXANDER, Neal; COOPER, David (orgs.) (2013). *Poetry & Geography: Space & Place in Post-War Poetry*. Liverpool: Liverpool University Press.
- BACHELARD, Gaston (1998). *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- BAUMAN, Zygmunt (2007). *Tempos Líquidos*. Rio de Janeiro: Zahar.
- BENJAMIN, Walter (1998). *The origin of German tragic drama*. London: Verso.

BERMAN, Marshall (2007). *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras.

BLEILER, E. F (1987). "Introdução". In: *O horror sobrenatural na literature*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

BOTTING, Fred. *Gothic* (2014). London and New York: Routledge.

CALINESCU, Matei (1987). *Five faces of modernity*. Durham, NC: Duke University Press.

CARTER, Angela (1974). *Fireworks: Nine Profane Pieces*. London: Virago.

CASTELLO, José (2000). *O horror pioneiro e cósmico de H.P. Lovecraft*. O Estado de São Paulo, São Paulo, p.D10, 12 ago.

CLERY, E. J.; MILES, Robert (orgs.) (2000). *Gothic Documents: A sourcebook 1700-1820*. Manchester: Manchester.

COLUCCI, Luciana (2017). *From the Philosophy of Furniture to Topoanalysis: for a Poetics of Space in Gothic Literature* (no prelo).

COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças (2010). "Romantismo/Decadentismo: gêmeos sinistros?". In: _____ & FARIA, Flora de Paoli (Orgs.). *Faces rituais da poesia*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento.

CUNHA, Betina Rodrigues da (2012). Guimarães Rosa: um espaço transmoderno da escritura. In: _____; LEITE, Mário Silva Cezar; NOLASCO, Paulo Sérgio (Orgs.). *Cânone e Anticânone: a hegemonia da diferença*. Uberlândia: EDUFU.

EDWARDS, Justin D. (2016). "Mapping Tropical Gothic in the Americas". In: *Tropical Gothic in Literature and Culture: The Americas*. Edwards, J. D, and Vasconcelos, S. G (Eds). London: Routledge.

_____ (2008). *Postcolonial Literature: a Reader's Guide to Essential Criticism*. United Kingdom: Palgrave Macmillan.

FRANÇA, Júlio (2013). "A alma encantadora das ruas e dentro da noite: João do Rio e o medo urbano na literatura brasileira". In: GARCIA, Flávio; FRANÇA, Júlio; PINTO, Marcello de Oliveira. *As arquiteturas do medo e o insólito ficcional*. Rio de Janeiro: Caetés, p.66-78.

FRANK, Joseph (2003). *A forma espacial na literatura moderna*. In: *Revista USP* n. 58, p.225-241.

FRIEDMAN, Susan Stanford (2008). "Spatial Poetics and Arundhati Roy's The God

of Small Things". In: PHELAN, James; RABINOWITZ, Peter J. (Orgs.) *A Companion to Narrative Theory*. England: Blackwell.

JOSHI, S. T. (2013). "Foreword". In: SIMMONS, D. *New Critical Essays on H.P. Lovecraft*. United States: Palgrave.

HUTCHEON, Linda (1995). *A poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago.

KERN, Stephen (2011). *The Modernist novel*. Cambridge: Cambridge.

LIPOVETSKY, Gilles (2007). *A felicidade paradoxal: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo*. São Paulo: Companhia das Letras.

LOVECRAFT, H. P. (2007) *O horror sobrenatural em literatura*. São Paulo: Iluminuras.

_____. *The Call of Cthulhu*. In <http://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/cc.aspx>. Acesso em 20.Jan.2017.

_____. *Dreams in the Witch's house*. In file:///C:/WINDOWS/Desktop/Dreams%20in%20the%20Witch-House%20by%20H_%20P_%20Lovecraft.htm. Acesso em 20.Jan.2017.

MUCCI, Latuf Isaias (1994). *Ruína & Simulacro Decadentista*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

MYRONE, Martin; FRAYLING, Christopher (2006). *The Gothic Reader: A Critical Anthology*. London: Tate Publishing.

PAZ, Octavio (1990). *Signos em rotação*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva.

POE, E. A (2010). "The Philosophy of Furniture". In: Poe, Edgar Allan. *The Fall of the House of Usher and Other Stories*. London: Penguin Books.

_____. "Time and Space". In: Poe, Edgar Allan. *The Fall of the House of Usher and Other Stories*. London: Penguin Books, 2010.

PUNTER, David; BYRON, Glennis (2004). *The Gothic*. Oxford: Blackwell Publishing.

ROAS, David (2014). *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Editora Unesp.

ROSENFELD, Anatol (1976). *Texto/contexto*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva.

SKAL, David J. (1990). *Hollywood Gothic: the tangled web of Dracula from novel to stage to screen*. New York: W. W. Norton & Company.

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

VASCONCELOS, Sandra Guardini (2002). *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo.

WALPOLE, Horace (2010). *O castelo de Otranto*. São Paulo: Nova Alexandria.

WALPOLE, Horace (2001). *The Castle of Otranto*. London: Penguin Books.

WILLIAMS, Anne (1995). *Art of darkness: a poetics of Gothic*. Chicago: The University of Chicago Press.

WOOLF, Virginia (1980). "Gothic Romance". In: _____. *The Granite and the Rainbow*. New York, Harcourt Brace and Company.