UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
Faculdade de Ciências e Letras - Câmpus de Assis

GUILHERME HENRIQUE MENDES DA SILVA

O HORROR E SUAS POTENCIALIDADES NA FORMAÇÃO DO LEITOR: UMA ANÁLISE DE "LOVECRAFT: MEDO CLÁSSICO", PELA DARKSIDE BOOKS

ASSIS
2026

GUILHERME HENRIQUE MENDES DA SILVA

O HORROR E SUAS POTENCIALIDADES NA FORMAÇÃO DO LEITOR: UMA ANÁLISE DE "LOVECRAFT: MEDO CLÁSSICO", PELA DARKSIDE BOOKS

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para obtenção do título de mestre em Letras (Área de Concentração: Literatura e Vida Social).
Orientadora: Profa. Dra. Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira.
Bolsista: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

ASSIS

2026

S586h

Silva, Guilherme Henrique Mendes da
O horror e suas potencialidades na formação do leitor : uma análise de "Lovecraft: Medo Clássico", pela DarkSide Books / Guilherme Henrique Mendes da Silva. -- Assis, 2026
144 p. : il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientadora: Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira

1. Literatura. 2. Formação do Leitor. 3. Estética da recepção. 4. Fantástico. 5. Horror. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Dados fornecidos pelo autor(a).

IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA

Esta pesquisa espera contribuir com o quarto Objetivo de Desenvolvimento Sustentável (ODS 4) proposto pela Organização das Nações Unidas (ONU), Educação de Qualidade, enriquecendo as discussões acerca das qualidades estéticas e formativas da literatura de horror e da importância do livro como meio de acesso dos leitores a arte.

POTENTIAL IMPACT OF THIS RESEARCH

This research seeks to contribute to the fourth Sustainable Development Goal (SDG 4) proposed by the United Nations (UN), Quality Education, by enriching the discussions about horror literature's aesthetic and formative qualities and the importance of the book as the medium through which readers access art.

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de Assis

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE GUILHERME HENRIQUE MENDES DA SILVA, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, DA FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS - CÂMPUS DE ASSIS.

Aos 17 de setembro de 2026, às 14h, no(a) sala virtual: meet.google.com/tvp-vfqi-uuc, realizou-se a defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO de GUILHERME HENRIQUE MENDES DA SILVA, intitulada "O HORROR E SUAS POTENCIALIDADES NA FORMAÇÃO DO LEITOR: UMA ANÁLISE DE “LOVECRAFT: MEDO CLÁSSICO”, PELA DARKSIDE BOOKS". A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Profa. Dra. ELIANE APARECIDA GALVÃO RIBEIRO FERREIRA (Orientador(a) - Participação Virtual) do(a) UNESP / Câmpus de Assis - FCLAs, Prof. Dr. FABIANO RODRIGO DA SILVA SANTOS (Participação Virtual) do(a) UNESP / Câmpus de Assis - FCLAs, Prof. Dr. ALTAMIR BOTOSO (Participação Virtual) do(a) Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul (UEMS), Após a exposição pelo mestrando e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, o discente recebeu o conceito final: aprovado. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.

Profa. Dra. ELIANE APARECIDA GALVÃO RIBEIRO FERREIRA

Para Marlene, minha mãe, e Elson, meu pai.

AGRADECIMENTOS

À minha querida orientadora, Dra. Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira, que me orienta desde a graduação e cujos ensinamentos me despertaram para a pesquisa e abriram os caminhos que me trouxeram até a pós-graduação.

Aos meus pais, Marlene e Elson, por todo o apoio prestado desde o momento em que me decidi pelo curso de Letras.

À minha madrasta, Shirley, cujo auxílio e generosidade foram essenciais para minha formação.

À Fundação VUNESP, que me honrou com uma bolsa de pesquisa desde o meu primeiro ano de graduação.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

CAMILLA: Você, senhor, deveria se desmascarar.
ESTRANGEIRO: Mesmo?
CASSILDA: Mesmo, já é hora. Todos nós deixamos de lado o disfarce, menos você.
ESTRANGEIRO: Não uso máscara.
CAMILLA: (Aterrorizada, à parte para Cassilda.) Sem máscara? Sem máscara!

O Rei de Amarelo, Ato I, Cena 2.
Robert W. Chambers

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo destacar as potencialidades da literatura de horror na formação de leitores críticos (Eco, 2003). Para a consecução do objetivo, toma-se como objeto de estudo e análise a coletânea *Lovecraft:* medo clássico, de H. P. Lovecraft (1890-1937), publicada em 2017, no Brasil, pela editora DarkSide Books. A partir do aporte teórico da Estética da Recepção e do Efeito (Jauss, 1994; Iser, 1979, 1999 e 1996), das teorias críticas acerca do fantástico (Furtado, 2009), do horror (Carroll, 1999; França, 2022) e dos estudos acerca de paratextos editoriais (Genette, 2009; Chartier, 2014), realiza-se uma análise da materialidade dessa edição (Lovecraft, 2017), bem como dos contos "O chamado de Cthulhu" (p. 117-153), "Nas Montanhas da Loucura" (p. 157-280) e "A Sombra Vinda do Tempo" (p. 285-359). Na análise desses contos, focalizam-se os vazios e as potências de negação em sua estrutura textual (Iser, 1996; 1999), com a finalidade de refletir acerca de sua comunicabilidade com o leitor implícito e sua potencialidade para romper com conceitos prévios, proporcionando aos leitores não apenas prazer, mas a possibilidade de desenvolvimento de um pensamento crítico, pela ampliação de seu horizonte de expectativa (Jauss, 1994). Na análise da materialidade da edição, reflete-se sobre as possibilidades de significação e efeito que se estabelecem em seus paratextos, epitextos e ilustrações. Desde sua morte, a obra de H. P. Lovecraft (1890-1937) traçou um longo percurso de publicações e recepções que, gradualmente, tornaram seu autor conhecido, como uma das figuras clássicas do horror, fantástico, e da ficção científica, cuja produção foi inúmeras vezes adaptada para as mais diversas mídias (Ticon, Mapa, 2017). Justifica-se, então, a eleição do *corpus* que, na acepção de Jauss (1994) possui vitalidade, pois, através do tempo, permanece despertando o interesse em leitores diversos. Abona-se a focalização sobre a literatura fantástica, pelo apelo que exerce sobre o jovem leitor. Parte-se do pressuposto de que, o fantástico, por meio do *plus ultra* da singularização (Gama-Khalil, 2025) apresenta um efetivo potencial recepcional. Além disso, acredita-se que o horror é cativante, pois explora a emoção estética do medo (França, 2022), a partir de situações insólitas e do contemplar de monstruosidades, também dotadas de significação social (Cohen, 2000), o que configura esse gênero para além do simples escapismo.

Palavras-chave: Lovecraft, formação do leitor, estética da recepção, horror.

ABSTRACT

This research aims to highlight the potential of horror literature and the power of publishing market to develop new readers. To achieve this goal, we take as object of study the short story collection *Lovecraft:* medo clássico, first volume, by H. P. Lovecraft (1890-1937), published in 2017, in Brazil, by DarkSide Books publishing house. Based on the theoretical framework from Receptional Aesthetics and the Aesthetics of effect, (Jauss, 1994; Iser, 1979, 1999 e 1996), critical theories about fantastic literature (Furtado, 2009), the horror genre (Carroll, 1999; França, 2022) and studies on editorial paratexts (Genette, 2009; Chartier, 2014), an analysis is conducted on the materiality of the collection (Lovecraft, 2017), as well as the short stories "The Call of Cthulhu" (Lovecraft, 2017, p. 117- 153), "At the mountains of Madness" (p. 157-280) and "The shadow out of time" (Lovecraft, 2017, p. 285-359). By the means of this analysis, we focus on the gaps and negation potentials in the textual structure (Iser, 1999; 1996), aiming to reflect upon its communicability with the implicit reader and its potential to break with prior conceptions, offering to the reader not only pleasure, but the possibility of critical thinking development, by the expansion of its horizon of expectations (Jauss, 1994). In analysing the collection's materiality, we reflect on possibilities of meaning and effect established by its paratexts, epitexts and pictures. Since his death, H. P. Lovecraft's work (1890-1937) has gone through a long path of publishing and reception, which gradually turned him in one of the classic figures of the horror, fantastic and science fiction, republished and adapted for a wide variety of media (Ticon, Mapa, 2017). Thus, the choice of the *corpus* is justified, since in Jauss's (1994) understanding, it retains vitality as it keeps, from time to time, arousing interest from multiple readers. This study assumes the fantastic, through the *plus ultra* of singularization (Gama-Khalil, 2025), presents an effective potential for reception. Furthermore, we believe horror is compelling, for it explores the aesthetic emotion of fear (França, 2022), through uncanny situations and the beholding of monsters, also gifted of a social meaning (Cohen, 2000), shaping the fantastic and horror as beyond the mere escapism.

Keywords: Lovecraft, reader formation, aesthetics of reception, horror.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Capa da edição Miskatonic 74
Figura 2. Lombada da edição Miskatonic 74
Figura 3. Capa e lombada da edição Cosmic 74
Figura 4. Quarta capa da edição Miskatonic 75
Figura 5. Quarta capa da edição Cosmic 75
Figura 6. Ilustração por Robert Bloch 77
Figura 7. Manuscrito de Nas Montanhas da Loucura parte 4 e 5 78
Figura 8. Folhas de Guarda 80
Figura 9. Falsa folha de rosto 80
Figura 10. Ficha técnica e folha de rosto da edição Miskatonic 81
Figura 11. Elementos anteriores ao sumário 81
Figura 12. Sumário 82
Figura 13. Ilustração 82
Figura 14. Ilustração duplicada 83

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 10

CAPÍTULO I – ENTRE O HORROR E SEUS EFEITOS 16
1.1 Desafiando o verossímil: o fantástico e o horror 16
1.2 A literatura de horror e o prazer promovido pelo medo 28
1.2.1 O monstro somos nós 35

CAPÍTULO II – O LEITOR NO CENTRO DO PROCESSO 42
2.1 O leitor e o texto: a leitura enquanto comunicação 42
2.1.2 As teses de Jauss 44
2.1.3 O efeito de sentido na leitura: Iser 52

CAPÍTULO III – ADENTRANDO O DESCONHECIDO 66
3.1 No campo da análise 66
3.2 H. P. Lovecraft: vida e obra 66
3.2.1 Fortuna Crítica 68
3.3 O horror materializado: sobre a edição 72
3.4 O Chamado para a Leitura 87
3.5 Nas Montanhas da Leitura 99
3.6 O Leitor Vindo do Tempo 120

CONSIDERAÇÕES FINAIS **134**

REFERÊNCIAS **139**

INTRODUÇÃO

A leitura enquanto instrumento das sociedades humanas é de imprescindível importância para a integração plena de seus indivíduos. A palavra escrita se converteu em uma ferramenta para o acúmulo do saber, superando a memória coletiva e excluindo aqueles que não são capazes de decifrá-la (Aguiar, 2012). A leitura, enquanto prática e instrumento, permite a politização do homem, ao oferecê-lhe acesso a diversas camadas da sociedade, tornando-o cidadão pleno em sua participação social.

Apesar da importância da leitura ser atestada enquanto instrumento para plena inclusão do indivíduo no meio social, poder-se-ia questionar a importância da leitura literária nessa inclusão. Afinal, para que serve a literatura? Umberto Eco, ao tratar sobre as funções da literatura, esclarece que a tradição literária é composta por textos produzidos não por um senso de objetividade prática,

> [...] mas antes pela *gratia sui,* por amor de si mesma — e que se leem por deleite, elevação espiritual, ampliação dos próprios conhecimentos, talvez por puro passatempo, sem que ninguém nos obrigue a fazê-lo (com exceções das obrigações escolares). (2003, p. 9).

A literatura recebe um status, cuja utilidade se enquadra para além do sentido imediato e material de utilidade, como o conhecemos na modernidade. Antonio Candido (2014) coloca a literatura a par com outros direitos fundamentais do homem, ressalvando que a fantasia e ficção, e por conseguinte a literatura, são bens inalienáveis do homem. Esta é uma "[...] manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contacto com alguma espécie de fabulação." (Candido, 2014, p. 23)

A necessidade última da literatura deve-se às suas possibilidades formativas, presentes graças à sua função, e as consequentes problemáticas decorrentes da remoção do homem do contato com as artes. Candido (2014) analisa a função da literatura elencando três aspectos. O primeiro trata da construção formal da obra literária. É por meio da forma, ricamente elaborada, que se determina se a comunicação é literária. O segundo aspecto refere-se à capacidade da literatura em transmitir emoções e pontos de vista distintos dos nossos, de outros indivíduos e grupos. Por fim, o terceiro diz respeito aos níveis de conhecimento intencional da obra, na qual o autor "injeta as suas intenções de propaganda, ideologia, crença, revolta, adesão etc." (Candido, 2014, p. 29)

Esses três níveis trabalham em conjunto e garantem à literatura a sua máxima função:

humanizar o homem. Por humanizar entende-se confirmar no homem seus traços essenciais, como:

> [...] o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. (Candido, 2014, p. 29).

A leitura literária possibilita o descobrimento de si e do outro, através da experimentação estética de vivências que não as nossas. A forma elaborada força o leitor a pensar fora da linguagem habitual, afinando seus sentidos e possibilitando a renovação estética (Aguiar, 2012). A partir da ampliação do horizonte de expectativas possibilitada pelo contato com a literatura, o processo de interação entre leitor e texto acarreta ainda a mudança social, quando a experiência estética do leitor rompe o seu horizonte de expectativas cotidiano e, consequentemente, incorre sobre seu comportamento social (Jauss, 1994). Dessa maneira, para além da mera fruição, a leitura literária apresenta uma gama de benefícios essenciais para o homem. A leitura é, portanto, um jogo entre autor e leitor, possibilitado pelo texto:

> O autor e o leitor participam, portanto, de um jogo de fantasia; jogo que sequer se iniciaria se o texto pretendesse ser algo mais do que uma regra de jogo. É que a leitura só se torna um prazer no momento em que nossa produtividade entra em jogo, ou seja, quando os textos nos oferecem a possibilidade de exercer nossas capacidades. (Iser, 1999, p. 10)

O texto opera como regra, ofertando somente as possibilidades a serem concretizadas por seu leitor — esse é quem toma em suas mãos a função produtora no ato da leitura. Dessa maneira, é somente por meio do leitor que o texto realiza sua função primeira e última: ser lido. E é no sentido de sua produtividade que a literatura fantástica encontra um de seus pontos fortes, pois seu discurso é o da dobra da singularização, que potencializa as imagens por meio da polissemia das palavras, conferindo ao discurso sempre um sentido dobrado: é o *plus ultra* da literatura fantástica (Gama-Khalil, 2025).

Dentro da perspectiva das narrativas ficcionais fantásticas, o gênero do horror apresenta-se no paradigma da literatura do medo, segundo Júlio França (2022). Voltada à produção de efeitos emocionais no seu receptor, a arte é capaz de produzir a purificação das emoções negativas (Aristóteles, 2005), em um processo intitulado catarse. A partir da exploração do medo, o estudo da literatura de horror parte assim para a tradição aristotélica, iniciada em sua *Poética* (Aristóteles, 2005), em que: "[...] a criação literária é pensada fundamentalmente como um cálculo de produção de efeitos de recepção" (França, 2022, p. 62).

Ao utilizar-se do medo dentro de um espaço de segurança, a literatura de horror

possibilita ao seu leitor a catarse de suas próprias emoções negativas a partir do tratamento de temas e situações considerados horríficos. Dentro dessas temáticas, a figura do monstro adquire especial relevo para a definição do horror artístico (Carroll, 1999), ou seja, trata-se do efeito que as literaturas de horror buscam provocar em seu leitor. A figura do monstro, antes de ser mero escapismo, configura uma maneira de lermos as sociedades e os indivíduos que os criaram. Eles – os monstros – são uma representação da alteridade e dos interditos muitas vezes silenciados (Cohen, 2000). A narrativa fantástica e de horror se configuram para muito além de escapismo, representando uma ótima oportunidade para o leitor refletir sobre o mundo, a sociedade e os indivíduos.

Dentro da seara da narrativa de horror, Howard Phillips Lovecraft (1890-1937) apresenta-se como um dos grandes nomes da narrativa clássica. Pouco lido em vida, exceto por publicações em revistas *pulp*, sua obra ganhou notoriedade após sua morte, por meio da publicação de seus escritos em livros, organizados por seu círculo de amigos e leitores (Joshi, 2013). As edições que se seguiram à morte do autor foram essenciais para atrair a atenção da crítica e colocá-lo em posição de destaque para além do que permitiam as publicações em revistas de baixa qualidade.

A partir do novo patamar que foi sendo conquistado, a obra de Lovecraft adquiriu reconhecimento. Inicialmente rejeitado pela crítica, sua obra foi adquirindo status (Pelli, 2015) e subsequentes reedições. Desse modo, o autor tornou-se influência para grandes nomes da ficção científica, fantástica e do horror. Hoje, sua obra apresenta-se vitalícia a partir das constantes publicações, além das inúmeras adaptações que sofrera para as mais diversas mídias: filmes, séries, músicas, histórias em quadrinhos, jogos de videogame, RPGs, jogos de tabuleiro, entre outros meios (Mapa, 2017).

Dada às possibilidades que a leitura de horror apresenta ao seu leitor, e a importante presença da obra de H. P. Lovecraft (1890-1937) na contemporaneidade, o presente trabalho analisa os contos que compõem a coletânea intitulada *Lovecraft:* medo clássico, volume 1, publicada em 2017 no Brasil, pela editora DarkSide Books. Para tanto, este estudo utiliza-se do aporte teórico da Estética da Recepção e do Efeito (Jauss, 1979, 1994; Iser, 1996, 1999), pois a partir dele é possível analisar o texto em sua comunicabilidade com o leitor, por meio da detecção de vazios e potências de negação, que constituem pontos de indeterminação em sua estrutura (Iser, 1996, 1999). Essas lacunas permitem ao texto estabelecer interação com seu leitor implícito. Assim, este trabalho reflete sobre as potencialidades desses textos, se permitem estabelecer comunicabilidade e facultam ao leitor o rompimento de seu horizonte de expectativas, contribuindo para sua formação. Também se analisa a configuração dessas

narrativas enquanto pertencentes ao fantástico e ao horror, buscando entender os respectivos efeitos sobre o leitor.

Justifica-se a eleição do aporte teórico da Estética da Recepção (Jauss, 1979, 1994; Iser, 1996, 1999), pois posiciona o leitor no centro do processo, deslocando o foco somente da análise literária do texto. A relação entre texto e leitor, para Wolfgang Iser (1999), caracteriza-se pelo fato de o leitor estar diretamente envolvido e, ao mesmo tempo, ser transcendido por aquilo que o envolve. Todavia, o papel do leitor na composição literária é determinado pelo do narrador. Na narrativa, o interesse do leitor, em geral, é capturado pelos pontos de indeterminação instaurados no texto, sobretudo, no discurso do narrador, que solicita a interpretação durante a leitura. De acordo com Regina Zilberman (1984), esses pontos na narrativa instauram a comunicabilidade com o leitor implícito, por outro lado, a predominância de comentários do narrador pode evidenciar certo autoritarismo em seu discurso. Desse modo, o estatuto do narrador revela o trânsito do âmbito ficcional ao social, da personagem ao leitor implícito que, embora seja uma projeção do texto, vem a ser preenchida pelo leitor empírico.

Assim, abona-se refletir nesta dissertação acerca das potencialidades emancipatórias do texto de Lovecraft na formação do leitor crítico (Eco, 2003), por meio da reflexão acerca das disposições do narrador. Para a consecução deste objetivo, analisam-se os contos “O chamado de Cthulhu” (p. 117-153), “Nas Montanhas da Loucura” (p. 157-280) e “A Sombra Vinda do Tempo” (p. 285-359), que integram sua coletânea *Lovecraft*: medo clássico, volume 1 (2017), ilustrada por Walter Pax. Justifica-se a seleção desses contos, porque os três integram um ciclo conhecido como *Mythos de Cthulhu* (Bezarias, 2021) que apresenta como características a presença do horror cósmico e elementos narrativos que inter-relacionam as histórias, como espaços e personagens, criando um universo narrativo inter-relacionado.

A partir dos pressupostos teóricos da Estética da Recepção (Jauss, 1979, 1994; Iser, 1996, 1999), na análise desses contos, buscou-se detectar se possuem discurso emancipatório (Zilberman, 1984) com potencialidades para ampliar os horizontes de expectativa do jovem leitor (Jauss, 1994, Iser, 1996, 1999) acerca das relações humanas e de poder que se estabelecem em sociedade. Para Zilberman (1984), a criação poética alcança seu fim, justamente, quando transmite um saber emancipatório, o qual oferece novos padrões ou possibilidades de suplantar a norma vigente, concedendo ao processo de leitura uma legitimação de ordem existencial. Assim, na análise dos contos, refletiu-se sobre suas potencialidades para fomentar esse tipo de reflexão. Considerando a edição escolhida, a análise também levou em conta a materialidade do livro publicado pela DarkSide Books,

conhecida no Brasil por suas edições voltadas ao horror, ao macabro, e ao insólito, carregadas de paratextos. Dessa maneira, o seguinte estudo buscou trazer luz sobre os aspectos materiais da publicação, seus paratextos, a partir das contribuições de Gérard Genette (2009).

Na contemporaneidade, o mercado editorial brasileiro entrega uma produção livresca pautada pela qualidade gráfica e diversidade de formatos e assuntos (Ferreira, Valente, 2019). Os interesses mercadológicos fomentam investimentos na materialidade da obra, em especial, daquelas que estão em domínio público de autores reconhecidos, como Lovecraft, cujas obras são reeditadas com recursos atraentes a potenciais jovens leitores. Incluem-se, nessas obras, paratextos que lhes conferem suportes móveis às possíveis atualizações do texto, permitindo que se estabeleça, conforme Roger Chartier (1996), um comércio eficaz entre textos imóveis e leitores que se alteram, traduzindo no impresso as mutações do público e propondo novas significações além daquelas que o autor pretendia.

Para Gérard Genette (2009), o paratexto pode ser dividido em: peritexto, que se refere a parte material da obra; seu título, subtítulo, cores, índice, epígrafe, prefácio, posfácio, notas, ilustrações, entre outros elementos – definido como toda circunferência imagética do livro –; e em epitexto, como aquilo que é produzido a respeito da obra, como comentários, críticas, entrevistas, entre outros. Assim, a recepção de um livro produz a criação de seu epitexto, tanto pela crítica, quanto pelos leitores. Genette (2009) considera o paratexto como um tipo de adorno ao texto que pode influenciar no sentido e na economia do livro. Para o estudioso (Genette, 2009), as ilustrações atuam como acessórias para a compreensão do texto verbal.

Conforme Sophie Van der Linden (2011), as ilustrações podem auxiliar na apreensão de sentidos ou na sua ampliação. Na leitura da obra, o sentido emerge da relação entre imagens e texto verbal, pois um preenche as lacunas do outro. Para Ferreira e Valente (2019), as ilustrações, seja como auxiliares na apreensão de sentido, ou como colaboradoras, interferem no horizonte de expectativas do leitor. Em obras publicadas pela DarkSide, como a de Lovecraft (2017), evidencia-se o desejo do editor de gerar expectativa sobre o horror.

Para Silvia Helena Simões Borelli, o peritexto indica a diluição da autoria, pois "[...] o texto não é apenas de responsabilidade do autor/escritor que escreve a história, mas a identidade literária configura-se também pela articulação de outros autores responsáveis pela edição ou produção das espacialidades, das materialidades" (1995, p. 179). Pela editoração, o editor pode preservar a memória literária, seguindo o raciocínio inicial de quem cria as histórias ou interferir naquilo que o autor desejou transmitir, divulgando noções implícitas nas entrelinhas do discurso. Para Eliane Ap. Galvão R. Ferreira e Guilherme Magri (2020), o jovem, que não tem muito contato com obras diversas, prefere as que possuem diversos

paratextos que as tornam mais próximas. Todavia, embora os paratextos produzam a sensação de proximidade, também promovem formas de ler e compreender que, muitas vezes, ignoram "[...] a imanência do texto literário aberto a inúmeras leituras em função das disposições individuais, culturais e sociais de cada leitor." (Ferreira; Magri, 2020, p.125). Nesse contexto, guia-se o deciframento "correto" dos sinais textuais. Vale refletir, então, sobre os paratextos da edição da DarkSide: será que instauram um modo "certo" de ler? Será que revelam as concepções do editor acerca de competências culturais de seu público, como composto por leitores inexperientes que buscam uma leitura de fácil entendimento, pautada pelo susto e sobressalto que causam o medo?

Diante do exposto, objetiva-se analisar a edição recente de *Lovecraft*: medo clássico, volume I, do escritor H. P. Lovecraft, publicada pela DarkSide em 2017. Não se trata nesta dissertação de cotejar com as primeiras edições da DarkSide, publicadas a partir de 2012, mas de uma reflexão, a partir dos paratextos da edição de 2017, sobre os discursos que visam ao destinatário atual.

Para a consecução dos objetivos, esta dissertação divide-se em três capítulos. No primeiro, apresenta-se a literatura de horror. No segundo, trata-se da Estética da Recepção. Finalmente, no terceiro, analisam-se os contos "O chamado de Cthulhu", "Nas Montanhas da Loucura" e "A Sombra Vinda do Tempo". Todos os capítulos se completam e constituem um todo voltado para a reflexão sobre a vitalidade (Jauss, 1994) da obra de Lovecraft (2017) no campo literário; sua inserção no mercado editorial brasileiro; e suas potencialidades na formação de jovens leitores.

CAPÍTULO I – ENTRE O HORROR E SEUS EFEITOS

1.1 Desafiando o verossímil: o fantástico e o horror

A existência de elementos mágicos e maravilhosos ocupa o imaginário das culturas humanas desde seus primórdios. Na mitologia, evidencia-se a aparição de deuses e monstros; também nos tradicionais contos de fadas constata-se a presença daquilo de todo tipo de elemento fantástico como bruxas, dragões e animais falantes. Da mesma maneira que se manifestam esses seres e acontecimentos nas culturas da humanidade, eles também terminam refletidos sobre as artes. Constatar a presença de elementos mágicos, em relação à arte, aponta para um modo de fazer artístico que desde muito esteve presente nas artes. Importa, assim, definir o que é o fantástico propriamente dito, destacando sua formalização e suas características.

Quando colocado em perspectiva histórica, teóricos parecem divergir sobre o surgimento do fantástico enquanto gênero, evidenciando uma diversidade de origens a depender do *corpus* em análise: uns elegem *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, na Inglaterra, no século XVIII. Outros entendem que o fantástico surge com o contista E. T. A. Hoffmann, na Alemanha, no início do século XIX. Já um terceiro grupo credita ainda ao romance *O diabo enamorado* (1772), de Jacques Cazotte, o nascimento do fantástico, na França (Todorov, 1970). A dificuldade em agrupar essas opiniões sobre um consenso é devida ao próprio obstáculo que se apresenta ao tentar definir o fantástico e suas características, frequentemente justapostos ao realismo mágico e ao gótico:

> Essa oscilação pode ser explicada pelos traços comuns existentes entre o romance gótico, a narrativa fantástica e o realismo mágico, uma vez que essas três modalidades exigem, em sua construção, duas configurações discursivas diversas: a realista e a não realista, na qual o sobrenatural ou insólito se manifesta. Contribui para dificultar essas distinções a questão do desenvolvimento do fantástico a partir do século XX, indicado como fantástico atual, contemporâneo ou neofantástico. (Camarani, 2014, p. 7).

Diante do impasse em definir sua origem, realça-se um período de convergência entre as diferentes obras que começavam a moldar o gênero fantástico, que abrange meados do século XVIII ao início do século XIX, possibilitando indicar o início do fantástico a partir do século das luzes: “A maioria, creio eu, entretanto, considera o nascimento do fantástico entre os séculos XVIII e XIX [...]” (Rodrigues, 1988, p. 17).

O surgimento do Iluminismo e sua programática voltada ao racionalismo teve como uma de suas consequências uma forma literária que buscava responder a essa programática – o gótico. Como resultado, o gótico buscou explorar em sua literatura o medo tanto diante do excesso de conhecimento como também de sua falta (França, 2018). É a partir do gótico que começamos a pensar o horror enquanto forma artística. O horror na arte tornava-se a arte do horror:

> O gótico como linguagem artística, é altamente estetizada, isto é, por não ter como objetivo representações realistas do mundo, é desprendida da realidade imediata. [...] não são mecanismos de fuga da realidade, mas as formas literárias dessa linguagem artística especializada em representar o imaginário negativo da modernidade — sobretudo os medos de um tempo e de um espaço social. (França, 2018, p. 87)

David Roas (2014) explica esta relação que se dá entre os peculiares tipos ficcionais como o gótico, que surgiram à sombra do iluminismo, indicando a relação de reação de um para o outro:

> Durante a época do Iluminismo produziu-se uma mudança radical na relação com o sobrenatural: dominado pela razão, o homem deixa de acreditar na existência objetiva de tais fenômenos. Reduzido seu âmbito ao científico, a razão excluiu todo o desconhecido, provocando o descrédito da religião e a rejeição da superstição como meio para explicar a realidade. (2014, p. 48)

De maneira quase paradoxal é a racionalidade exacerbada do Iluminismo que traz à luz a ficção fantástica ao desarmar o sobrenatural, permitindo a liberdade criativa, pois "[...] negando sua existência, tornou-o inofensivo, o que permitia 'brincar' literalmente com isso." (Roas, 2014, p. 48). Realçado no iluminismo, é no romantismo que o sobrenatural atinge sua maturidade: "Os românticos, sem rejeitar as conquistas da ciência, postularam que a razão, por suas limitações, não era o único instrumento de que o homem dispunha para captar a realidade" (Roas, 2014, p. 49). Os românticos rejeitavam a ideia mecanicista de que o universo fosse uma máquina suscetível a leis lógicas (Roas, 2014), pois havia elementos da realidade que a ciência e a razão não conseguiam explicar. A percepção de que a realidade tinha algo de misterioso e inexplicável resultou na literatura fantástica, cunhada para explorar o que transpõe o limite do racional e

> [...] para refletir todas essas realidades, fatos e desejos que não podem ser manifestos diretamente porque representam algo proibido que a mente reprimiu, ou porque não se encaixam nos esquemas mentais em uso e, portanto, não são passíveis de racionalização. (Roas, 2014, p. 50).

Cabe esclarecer, contudo, que tal marcação temporal pensa o fantástico enquanto gênero, e não como modo, o que não é o interesse desta dissertação. Adiante, exploramos a diferença entre o fantástico enquanto gênero e enquanto modo.

Em sua obra seminal *Introduction à la littérature fantastique* (1970), Tzvetan Todorov (1939-2017) trouxe à luz um dos primeiros estudos sistemáticos sobre o fantástico. Para o teórico búlgaro, o fantástico é um gênero que deve ser estudado em relação aos seus gêneros vizinhos (Todorov, 1970). Para Todorov, o fantástico deriva da hesitação causada pela aparição de um elemento mágico dentro de um universo ficcional similar ao nosso em leis e limites: "O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que conhece somente as leis naturais, face a um evento aparentemente sobrenatural."[1] (1970, p. 29, tradução nossa). A hesitação é a dúvida gerada pelo acontecimento fantástico. É a manutenção desta ambiguidade que faz permanecer o fantástico:

> Quase chego a acreditar: eis a fórmula que resume o espírito do fantástico. A fé absoluta, assim como a incredulidade total, nos conduziria para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida[2] (Todorov, 1970, p. 35, tradução nossa).

A inovação da teorização de Todorov reside nas condições que ele estabeleceu para definição do gênero. A hesitação, ou dúvida, ao passo que é instaurada no texto, deve ser experienciada pelo leitor. Assim, ao considerar a integração do leitor, a teoria de Todorov reconhece um aspecto que será resgatado posteriormente por teóricos contemporâneos:

> O fantástico implica, portanto, uma integração do leitor no mundo dos personagens; ele se define pela percepção ambígua que o próprio leitor possui dos eventos narrados. É necessário esclarecer imediatamente que, ao falar assim, nós não temos em vista este ou aquele leitor particular, real, mas uma "função" de leitor, implícita no texto (da mesma maneira que nele está implícita a função de narrador).[3] (Todorov, 1970, p. 35-36, tradução nossa)

A hesitação, portanto, precisa acontecer no nível do leitor, apesar de entendido aqui como função do texto, e não como leitor real. Esta é, portanto, a primeira condição do fantástico, segundo Todorov (1970), a hesitação do leitor. O texto precisa garantir a ambiguidade, por meio de quaisquer recursos, visto que estaria na hesitação o cerne da existência do fantástico.

Tendo a primeira condição como a hesitação do leitor, Todorov nos introduz a segunda: a hesitação no texto, experimentada pelos personagens. O estudioso indaga se é

---

[1] "Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel" (1970, p. 29)

[2] J'en viens presque à croire: voilà la formule qui résume l'esprit du fantastique. La foi absolue comme l'incrédulité totale nous mènerait hors du fantastique ; c'est l'hésitation qui lui donne vie (Todorov, 1970, p. 35).

[3] Le fantastique implique donc une intégration du lecteur au monde des personnages ; il se définit par la perception ambiguë qu'a le lecteur même des événements rapportés. Il faut préciser aussitôt que, parlant ainsi, nous avons en vue non tel ou tel lecteur particulier, réel, mais une « fonction » de lecteur, implicite au texte (de même qu'y est implicite la fonction du narrateur). (Todorov, 1970, p. 35-36)

necessário que o leitor se identifique com um personagem do texto ou, em outras palavras: "[...] é necessária que a hesitação seja representada no interior da obra?" (Todorov, 1970, p. 36, tradução nossa)[4]. Para o teórico, a resposta é não, pois a segunda condição é facultativa, mas a maioria das obras que cumprem a primeira condição acabam cumprindo a segunda. Existem exceções, mas o leitor consegue experimentar a hesitação, mesmo que os personagens não o façam. Esta condição é facultativa, pois o fantástico "[...] pode existir sem a satisfazer, mas a maioria das obras se submetem a ela."[5] (Todorov, 1970, p. 36, tradução nossa). Observa-se que a função de leitor é ressaltada na teoria de Todorov, pois na hesitação do leitor reside a primeira e necessária condição para o fantástico.

Há ainda uma terceira condição relativa ao fantástico na teoria de Todorov: o modo de ler. Como exemplifica Todorov, há tipos de textos em que não se hesita diante dos acontecimentos mágicos: "Se animais falam, nenhuma dúvida nos ocorre: sabemos que as palavras do texto devem ser tomadas em um outro sentido, o qual chamamos alegórico."[6] (1970, p. 36, tradução nossa). Na poesia, o inverso acontece, pois o texto poético para ser julgado fantástico precisa ser lido de maneira representativa. Entretanto, não o lemos de maneira literal: "Mas a questão não se coloca, se for dito, por exemplo, que o 'eu lírico' voa pelos ares, isto não é mais que uma sequência verbal, a ser tomada como tal, sem tentar ir além das palavras."[7] (Todorov, 1970, p. 37, tradução nossa). Diferenciando o texto fantástico destes exemplos, Todorov define como negativa a terceira condição, por meio da qual o texto fantástico não deve ser lido nem de maneira alegórica, nem de maneira poética. Todorov parece implicar em um leitor real, ao tratar sobre a função do leitor, responsável por realizar essa leitura apropriada ao fantástico: "Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude em relação ao texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação 'poética'"[8] (Todorov, 1970, p. 38, tradução nossa). Estas são as três características que, para Todorov, articulam o gênero fantástico, neste caso, a primeira e a terceira são as exigências onde o fantástico residiria, a segunda é opcional.

A fim de definir a maneira como os textos fantásticos pretendem a manutenção dessa ambiguidade, Todorov propõe dois tipos de texto fantástico: o primeiro, traz a hesitação entre

[4] est-il nécessaire que l'hésitation soit représenté à l'intérieure de l'oeuvre?. (Todorov, 1970, p. 36)
[5] peut exister sans la satisfaire, mais la plupart des oeuvres fantastiques s'y soumettent (Todorov, 1970, p. 36)
[6] Si des animaux parlant, aucun doute nous vient: nous savons que les mots du texte sont à prendre dans un sens autre, que l'on appelle allégorique.(Todorov, 1970, p. 36)
[7] Mais la question ne se pose pas, s'il est dit, par exemple, que le 'je poétique' s'envole dans les airs, ce n'est qu'une séquence verbale, à prendre comme telle, sans essayer d'aller au-delà des mots. (Todorov, 1970, p. 37)
[8] Enfin, il importe que le lecteur adopte une certaine attitude à l'égard du texte: il refusera aussi bien l'interprétation allégorique que l'interprétation 'poétique'. (Todorov, 1970, p. 38)

o real e o ilusório; o segundo, entre o real e o imaginário. No primeiro tipo, o que se coloca em jogo é a percepção: "perguntava-se se isto que se via não era uma farsa, ou erro de percepção. Dito de outro modo, duvidava-se da interpretação dada aos acontecimentos perceptíveis."[9] (Todorov, 1970, p. 41, tradução nossa). No segundo tipo, "pergunta-se se isto que se crê ver não é um fruto da imaginação"[10] (Todorov, 1970, p. 41, tradução nossa). Ou seja, no primeiro caso, não há dúvida de que os fatos tenham acontecido, mas se duvida da interpretação dada a eles. Há ainda um terceiro recurso utilizado, em contraste ao segundo, o da loucura: "A este procedimento, simples e muito frequente, pode-se opor um outro que parece ser, por sua vez, muito mais raro, e onde a loucura é novamente utilizada — mas de uma maneira diferente — para criar a ambiguidade necessaria."[11] (Todorov, 1970, p. 42, tradução nossa).

Definido o gênero fantástico a partir da hesitação, Todorov o indica como um gênero evanescente, efêmero, pois o fantástico dura tão somente o tempo da hesitação. De acordo com teórico, o fantástico está situado entre dois grandes gêneros, que o definem – o maravilhoso e o estranho:

> O fantástico, como observamos, não dura mais que o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem pertence ou não à "realidade", tal como esta existe para a opinião comum. Ao fim da história, o leitor, se não a personagem, toma, contudo, uma decisão: ele opta por uma ou outra solução, e por isto mesmo sai do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem descrever os fenômenos descritos, nós dizemos que a obra pertence a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, ele decide que deve-se admitir as novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, nós entramos no gênero do maravilhoso.[12] (Todorov, 1970, p. 46, tradução nossa).

O leitor escolhe uma opção ao fim do texto: ou aceita os fatos como sobrenaturais, caindo no maravilhoso; ou opta pela explicação racional para os fatos narrados, estando, assim, diante do estranho. Dessa maneira, o gênero fantástico adquire um aspecto

---

[9] on se demandait si ce qu'on voyait n'est pas supercherie, ou erreur de la perception. Autrement dit, on doutait de l'interprétation à donner à des événements perceptibles. (Todorov, 1970, p. 41)

[10] on se demande si qu'on croit percevoir n'est pas em fruit de l'imagination.(Todorov, 1970, p. 41)

[11] A ce procédé, simple et très fréquent, on peut en opposer un autre qui paraît être, lui, beaucoup plus rare, et où la folie est à nouveau utilisée – mais d'une manière différente – pour créer l'ambiguïté nécessaire. (Todorov, 1970, p. 42)

[12] Le fantastique, nous l'avons vu, ne dure que le temps d'une hésitation : hésitation commune au lecteur et au personnage, qui doivent décider si ce qu'ils perçoivent relève ou non de la « réalité », telle qu'elle existe pour l'opinion commune. A la fin de l'histoire, le lecteur, sinon le personnage, prend toutefois une décision, il opte pour l'une ou l'autre solution, et par là même sort du fantastique. S'il décide que les lois de la réalité demeurent intactes et permettent d'expliquer les phénomènes décrits, nous disons que l'œuvre relève d'un autre genre : l'étrange. Si, au contraire, il décide qu'on doit admettre de nouvelles lois de la nature, par lesquelles le phénomène peut être expliqué, nous entrons dans le genre du merveilleux. (Todorov, 1970, p. 46).

intermediário, situado entre dois gêneros, antes de ser um gênero propriamente autônomo. Os textos que mantêm a ambiguidade, mas ao fim recorrem à explicação racional, denominam-se fantástico-estranho. Caso ocorra a aceitação do sobrenatural, trata-se do fantástico-maravilhoso. Existem, porém, exceções: obras nas quais a hesitação permanece até o fim. Nestes casos excepcionais o fantástico permanece para além do fim da narrativa.

O fantástico, assim, dura apenas o breve momento de dúvida acerca do elemento sobrenatural que surge em um mundo fictício similar ao nosso. Essa definição de Todorov coloca o gênero fantástico em uma posição frágil, situada entre dois outros gêneros. A hesitação, fator necessário segundo Todorov (1970), deve ser experimentada pela função de leitor, enquanto o leitor real deve adotar uma forma específica de leitura, que não seja nem alegórica e nem poética. A hesitação dos personagens, no entanto, é facultativa. A hesitação, por sua vez, pode ser construída no texto a partir de três formas, ou entre o real e a própria percepção dos fatos; entre o real e a imaginação; e a partir da loucura. A teoria de Todorov chama a atenção ainda para o papel do leitor na produção do fantástico, pois este tanto experimentaria a hesitação, quanto deveria adotar certo modo de leitura para a obra.

David Roas, teórico espanhol contemporâneo, é quem leva a teoria adiante, agora em direção ao leitor real. Em *A ameaça do fantástico* (2014), Roas apresenta sua própria teoria acerca do fantástico, aproveitando-se de certos elementos da obra de Todorov em sua elaboração, enquanto critica outros. Roas (2014) define sua teoria como uma tentativa de abranger as múltiplas facetas do que seria o fantástico. Para tanto, Roas adota a ideia de uma categoria estética, em contraposição à ideia de gênero. Conforme entrevista concedida a Garcia e Gama-Khalil (2017), Roas prefere não tratar da questão de gênero, preferindo o uso de categoria estética. Esta perspectiva coaduna-se com a proposição de Marisa Martins Gama-Khalil que considera o estudo do fantástico a partir de como ele se constrói e quais efeitos causa:

> Pela vertente que considera o fantástico como um modo, podemos alargar o enfoque analítico sobre essa literatura, porque o que mais nos interessa nas pesquisas sobre a literatura fantástica não é datar determinada forma de fantástico nem enfeixá-la em uma espécie ou outra, mas compreender de que maneira o fantástico se constrói na narrativa e, o mais importante, que efeitos essa construção desencadeia. (2013, p. 30).

Desta maneira, o conceito de fantástico é entendido enquanto categoria estética ou modo e seu estudo efetiva-se de um ponto abrangente e pela consideração de seus efeitos. A definição de gênero Todoroviana, ao colocar o peso do fantástico sobre a hesitação, exclui uma gama de narrativas que não apresentam, necessariamente, uma ambiguidade frente aos acontecimentos fantásticos (Roas 2014). Portanto, apesar das inovações de Todorov quanto a

ideia do papel de leitor, em última instância discordamos de seu posicionamento em relação a definição de fantástico.

O sobrenatural se manifesta em uma grande diversidade de ficções narrativas, mas é somente no fantástico que este se transforma em condição imprescindível. Assim, nem toda literatura que manifesta o sobrenatural seria, em tese, literatura fantástica, pois esta

> [...] não pode funcionar sem a presença do sobrenatural. E o sobrenatural é aquilo que transgride as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, de acordo com essas mesmas leis. Assim, para que uma história narrada seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transtornará sua estabilidade. (Roas, 2014, p. 31).

O fantástico, para Roas (2014), define-se, assim, a partir de seu efeito, o qual promove o questionamento da percepção da realidade e do eu. Essa reflexão emerge a partir da configuração da narrativa fantástica que rompe com um mundo estável e de leis ordenadas, configurando-se como transgressão dessas leis. A dúvida quanto a essa outra realidade também promove a dúvida sobre a nossa própria realidade.

Para Rosalba Campra (2016), o fantástico se define a partir da transgressão. Há um limite, sobre o qual o fantástico atua transgredindo-o. O fantástico está no conflito entre duas ordens antagônicas, uma ordem ligada ao racional e àquele mundo estável e idêntico ao nosso, e a ordem do sobrenatural, das leis que transgridem essa primeira ordem: "Como preliminar ao fantástico, portanto, aparece o conceito de fronteira, de limite insuperável para as forças humanas." (Campra, 2016, p. 37).

As duas ordens que se colocam em oposição dizem respeito ao real e ao fantástico. Ao tratar sobre a definição do termo fantástico, Campra (2016) aponta que o dicionário coloca o fantástico em oposição à realidade, ao real. Entretanto, um termo como "real" pode ser problemático, em se tratando de ficção:

> O que elas querem dizer quando são aplicadas a um universo que por definição não é 'real', mas 'ficcional'? Uma primeira observação é que, na maioria dos casos, esses termos não costumam definir o texto em si, mas julgam o seu grau de adequação ao mundo extratextual (vale dizer, a experiência do mundo extratextual que o leitor aceita). (Campra, 2016, p. 27).

Quando se fala em "real" nos estudos do fantástico nos referimos à realidade extratextual, ou seja, quão condizente é o narrado em relação à experiência do leitor e daquilo que ele julga possível. Essa experiência delimita os limites que serão transgredidos. Nota-se, então, que a teoria de Todorov é inovadora, pois considera a função do leitor implícito, a partir

dela, a teorização de Campra e Roas consegue já ampliar o escopo para o leitor empírico, pois é a partir da sua realidade extratextual que se constrói a base para comparação que definirá o que é possível e impossível. Desta maneira, o efeito fantástico depende intimamente de seu leitor, que necessita comparar continuamente o conteúdo lido com suas próprias experiências, determinando o fantástico. Ao mesmo tempo, a hesitação defendida por Todorov deixa de ser o elemento principal que definiria o fantástico, pois a incerteza sobre os fatos narrados, se aconteceu ou não, não importa. O que realmente importa é a transgressão causada pelos fatos - é esse rompimento das barreiras que gera o questionamento.

A transgressão acontece no nível do texto e também no nível do leitor, pois a fim de que ocorra essa identificação, o texto narrado precisa "criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que será assaltado pelo fenômeno que transtornar sua estabilidade" (Roas, 2014, p. 31). O primeiro problema que se apresenta nessa construção é o da verossimilhança. De acordo com Campra: "Todo texto ficcional solicita a credulidade ou, melhor dito, a cumplicidade do leitor: solicita o reconhecimento da 'verdade' de sua ficção" (2016, p. 74). Cada determinado tipo de texto exige um determinado tipo de verossimilhança. Trata-se do que se chama de pacto de leitura. Este pacto permite ao leitor aceitar o mundo ficcional que lhe é apresentado enquanto mundo próprio, com suas próprias leis e suas próprias verdades. O êxito da leitura das ficções exige do leitor o domínio dessas competências:

> Se o leitor não é capaz de identificar que tipo de atitude o texto espera dele (ou se quer jogar outro jogo), a realidade erigida pelo texto pode se desmoronar a cada linha: as competências requeridas para Drácula não são certamente as mesmas que se ativam ao ler Madame Bovary, ou uma fábula de Esopo. (Campra, 2016, p. 74).

Na literatura dita "realista" o mundo que se oferece ao leitor não precisa ser constantemente comprovado, afinal: "Por convenção generalizada, tal acepção de 'verdade' se estende a toda ficção 'realista': o mundo que estas oferecem à leitura não necessita ser provado a cada passo" (Campra, 2016, p. 75). No fantástico, o mesmo não ocorre, visto que, neste modo ficcional, os acontecimentos são constantemente questionados e postos à dúvida. O fantástico, afinal, postula que seus acontecimentos devem ser encarados como impossíveis, portanto, segundo tal premissa, o acontecimento fantástico "não pode contar com essa aceitação sem condições." (2016, p. 76) e "[...] deve, então, para ser aceito como verdadeiro dentro do mundo do conto - ou pelo menos para que o leitor interrogue sobre sua possibilidade de verificação -, encontrar formas de convalidação do que propõe como sua verdade." (2016, p. 76).

O fantástico converte-se, assim, num modo ficcional onde o "realismo" se torna

necessário para a criação de seus efeitos, pois exige a identificação do seu leitor com o mundo ficcional a ele apresentado, a fim de que "sirva de termo de comparação com o fenômeno sobrenatural, isto é, que torne evidente o choque que supõe irrupção de tal fenômeno em uma realidade cotidiana." (Roas, 2014, p. 51).

O acontecimento impossível é garantido pela própria verossimilhança, logo o que importa na ficção fantástica seria não o fato narrado visto como inverossímil, mas a condição em que este ocorre. Para estabelecer essas condições, os textos fantásticos se utilizam de técnicas creditadas ao realismo literário, a fim de construir a verossimilhança do mundo narrado em relação ao mundo empírico. Campra (2016) chama-as de técnicas de convalidação.

Retomando Barthes, a pesquisadora identifica uma categoria de elementos supérfluos de "[...] caráter essencialmente descritivo, que possuem um objetivo estético ou ideológico, ou criam um 'efeito de realidade' graças ao que remetem - ou melhor, fingem remeter - ao universo extratextual" (Campra, 2016, p. 78). Esses elementos ou estratégias de convalidação buscam construir a verossimilhança quanto ao mundo da narrativa em correspondência ao mundo empírico do leitor. O leitor deve identificar-se com o mundo narrado para que o efeito fantástico ocorra quando houver a transgressão de suas leis. Dentre essas estratégias, lista-se: a referência espacial, cuidadosamente construída; a nomeação de outros textos fictícios ou não; e a datação cronológica precisa. Importante ressaltar que o que causa o efeito não é tanto a verdade daquilo que se nomeia, mas o próprio ato de nomear:

> O que confere 'realidade' é o procedimento de nomeação em si, a ideia de reenvio - ainda que se trate de um reenvio fictício. Todo nome - uma rua, o título do livro, o sobrenome de uma personagem – dá matéria à realidade do texto por um efeito de referência, independente da existência ou não de uma rua, um livro, ou uma pessoa aos quais esses nomes aludem na realidade extratextual. (Campra, 2016, p. 80).

A questão da construção da verossimilhança também recorre ao narrador, pois diferentes tipos de narradores apresentam mais ou menos possibilidade de questionamento e dúvida acerca dos fatos apresentados. As possibilidades de apresentação dos fatos dependem, e muito, do seu próprio narrador, e das focalizações adotadas. Esses elementos contribuem, tanto para a construção de uma maior verificabilidade aos fatos narrados, quanto uma maior ambiguidade, se o narrador se mostra pouco confiável.

Esta classificação, voltada para a definição de fantástico enquanto transgressão dos limites possíveis, ajuda a explicar os modos, ou categorias que atuam junto ao sobrenatural, mas que não chegam a produzir esse efeito fantástico. É o caso do maravilhoso, por exemplo. No fantástico, como já vimos, é necessário um rompimento daquilo que é considerado possível

em um mundo fictício criado e espelhado no mundo do leitor empírico para que haja a identificação, a partir do constante contraste entre o texto e as experiências do leitor. No caso dos textos classificados como maravilhosos, isso não acontece, pois, no maravilhoso, o sobrenatural é aceito de maneira natural dentro daquele mundo fictício:

> [...] na literatura maravilhosa, o sobrenatural é mostrado como natural, em um espaço muito diferente em que vive o leitor (pensemos, por exemplo, no mundo dos contos de fadas tradicionais ou na Terra Média em que está ambientado O senhor dos anéis, de Tolkien). O mundo maravilhoso é um lugar totalmente inventado em que as confrontações básicas que geram o fantástico (a oposição natural/sobrenatural, ordinário/extraordinário) não estão colocadas, já que nele tudo é possível - encantamentos, milagres, metamorfoses - sem que os personagens da história questionem sua existência, o que permite supor que seja algo normal, natural. Cada gênero tem sua própria verossimilhança: colocada como algo normal, "real", dentro dos parâmetros físicos desse espaço maravilhoso, aceitamos tudo aquilo que acontece ali sem questioná-lo (não o confrontamos com nossa experiência de mundo). Quando o sobrenatural se converte em natural, o fantástico dá lugar ao maravilhoso. (Roas, 2014, p. 33-34).

Se no texto, a verossimilhança indica que aqueles fatos são naturais dentro daquele universo, o pacto de leitura também confere ao leitor aceitar aqueles acontecimentos mágicos como naturais. Se não há questionamento no mundo textual, também o leitor não o fará, consequentemente, não há efeito fantástico. De maneira semelhante, em textos que o sobrenatural se refere a uma ordem já codificada, como a religiosa, também não há o fantástico (Roas, 2014).

Em suma, Roas identifica que o fantástico enquanto categoria estética se define através de um evento ou fato sobrenatural, que surja irrompendo dentro de um mundo ficcional "realista" – ou seja – com o qual o leitor deva se identificar. O fato sobrenatural apresenta-se como um rompimento com os esquemas de possível, ou seja, ele é uma transgressão das leis daquele universo ficcional, construído à semelhança do nosso. Essa identificação do leitor o leva ao constante contrastar entre o narrado e suas próprias experiências, e a transgressão que ocorre tanto no nível do texto como da leitura, leva o leitor ao questionamento sobre a percepção do eu e da realidade. Trata-se, dessa maneira, de uma ficcional em que papel do leitor é levado à máxima importância, pois suas experiências determinarão o termo de comparação para a criação do efeito.

Contudo, ainda que Roas considere sua teoria como modal do fantástico, nesta dissertação, discordamos de sua concepção, pois pouco avança para fora do campo da definição genérica. Para o interesse desta pesquisa, importa encontrar uma definição modal para o fantástico, capaz de abranger a totalidade dos textos produzidos sob a égide do

fantástico e valorizar por completo a obra de H. P. Lovecraft.

Encontramos essa definição em Filipe Furtado (2009). Para o teórico português, o termo fantástico é comumente aplicado tanto para se referir a gênero como para modo. O uso do termo enquanto modo aplica maior abrangência ao fantástico, aplicando-se a

> [...] categorias que envolvem um elevado grau de generalidade e abstracção (algo como universais da arte literária) cuja vigência se tem mantido praticamente inalterada através dos tempos a despeito das contingências e mutações inerentes ao evoluir dos sistemas sociais e culturais. (Furtado, 2009, s. p.)

O modo fantástico, de tal maneira, abrange uma vasta parcela do domínio literário que recusa a primazia de representação rigorosamente mimética do mundo objetivo (Furtado, 2009). Diante dessa perspectiva, Furtado define, a grosso modo, duas categorias representacionais da literatura: a primeira sendo a icástica ou realista; a segunda: fantástica ou fantasiosa. Assim, a definição modal do fantástico pretende identificar a característica invariavelmente comum a todos esses textos e que, portanto, permite o agrupamento de textos de uma extensa heterogeneidade sob a categoria representacional fantástica.

A princípio, o traço comum a todas essas narrativas que envolvem a representação fantástica é a presença do sobrenatural. Furtado (2009) nota que esse termo, em seu sentido mais lato, denota elementos que ultrapassam a natureza conhecida pelo homem. Entretanto, ao longo da história esse termo tem sido usado para se referir a uma multiplicidade de seres e ocorrências, que variam “desde as fadas, os espectros ou as divindades das diversas religiões aos casos de percepção extra-sensorial e às figuras monstruosas de lendas populares como o lobisomem ou o vampiro” (Furtado, 2009, s. p.). Perante essa heterogeneidade de sentidos empregáveis, e ao fato de que nesse modo de representação não-realista incluem-se também as narrativas da ficção científica, que, contudo, não são sobrenaturais. Nesse sentido, Furtado propõe um conceito mais englobante que o de sobrenatural como o de elemento definidor do modo fantástico — o meta-empírico:

> Assim, o conceito expresso pelo termo aqui proposto recobre não só as manifestações de há muito denominadas sobrenaturais, mas, ainda, outras que, não o sendo, também podem parecer insólitas e, eventualmente, assustadoras. Todas elas, com efeito, partilham um traço comum: o de se manterem inexplicáveis na época de produção do texto devido a insuficiência de meios de percepção, a desconhecimento dos seus princípios ordenadores ou a não terem, afinal, existência objectiva.
> Diversas razões apontam as vantagens operativas do conceito de metaempírico face ao de sobrenatural na abordagem do modo fantástico. Desde logo, o primeiro abrange uma gama bastante mais ampla de figuras e situações. Depois, permite inferir o teor relativo e contingente das noções que qualifica e

> da forma como estas têm sido encaradas através da história, assim evidenciando a sua estreita dependência da sucessão de factores sociais e culturais. Por outro lado, embora a expressão deixe depreender que, pelo menos na sua grande maioria, essas manifestações são indetectáveis e incognoscíveis, não exclui necessariamente a hipótese de algumas delas virem a tornar-se objecto de conhecimento em épocas subsequentes. Daí que muitas personagens e acontecimentos insólitos correntes em narrativas de ficção científica (alienígenas, mundos paralelos, viagens interestelares ou no tempo, etc.), situando-se embora para lá do âmbito mais restrito do sobrenatural, sejam, com este, inteiramente englobáveis no conceito mais lato de metaempírico. (Furtado, 2009, s. p.)

Eis a definição do fantástico enquanto modo: a presença do elemento meta-empírico, ou seja, aquele elemento ou sobrenatural ou insólito que tanto não pode ser explicado à luz do conhecimento da época de sua produção textual, quanto o elemento que objetivamente não existe.

O conceito de fantástico enquanto modo possui a vantagem de agrupar em si uma grande totalidade de obras literárias, que vão desde o sobrenatural à ficção científica, englobando desde as fantásticas epopeias do passado às modernas histórias fantásticas (Furtado, 2009). Consequentemente, valorizamos a obra de Lovecraft, conhecida por atuar tanto dentro da narrativa sobrenatural quanto dentro do paradigma da ficção científica. Adotaremos, portanto, a definição modal de Filipe de Furtado em todas as suas considerações, deixando de lado as definições genéricas apresentadas por Todorov e Roas.

O discurso do fantástico, marcado pelo meta-empírico, possui uma ampla possibilidade de expansão de imagens e de sentido, e o cerne está na linguagem. Segundo Chklovski (1978 *apud* Gama-Khalil, 2025) a linguagem cotidiana está marcada pela automatização. Por outro lado, a linguagem poética rompe com esse automatismo, liberando o objeto do automatismo da percepção, singularizando-o:

> O discurso da arte nega esse automatismo e, conforme vimos no argumento do teórico russo, o procedimento utilizado para tal fim é a singularização, que consiste em apresentar um objeto como se o visse pela primeira vez, tornando a percepção mais prolongada, instigando no leitor um estranhamento. (Gama-Khalil, 2025, p. 65).

O procedimento recorrente na arte que desautomatiza a linguagem e instiga no leitor o estranhamento, ou seja, a nova percepção do objeto, é a singularização da palavra. Na literatura não-fantástica, a singularização ocorre apenas no plano da linguagem. Em contraposição, na literatura fantástica, o processo vai além e a singularização é dupla. O fantástico:

> [...] possui um discurso de dobra da singularização, um discurso que confere à singularização um plus ultra, enfim, um discurso no qual o processo de

> polissemia é construído de modo a potencializar as imagens e, nesse sentido, linguagem, figuração de personas ficcionais, espaço e tempo configuram-se através de uma reduplicação de sentidos. (Gama-Khalil, 2025, p. 64).

Revela-se deste modo o potencial da literatura fantástica quanto a produtividade do discurso fantástico que demonstra seu potencial produtivo ao leitor quando apresenta a polissemia da palavra nesse duplo desdobrar: a singularização é, no fantástico, tanto discurso quando diegese, a um só tempo (Gama-Khalil, 2025), defrontando o leitor com um duplo estranhamento: no plano diegético, o metaempírico; no plano discursivo, a metáfora.

No próximo bloco refletimos sobre a literatura de horror e o modo que se insere no fantástico.

1.2 A literatura de horror e o prazer promovido pelo medo

Inserida dentro do modal fantástico, a ficção de horror começa a se estabelecer a partir de meados do século XVIII. Podemos constatar sua consolidação enquanto ficção, coincidentemente, com a literatura gótica e o romantismo alemão:

> Para investigarmos a fundo o universo do fantástico na literatura, é necessário dirigir nosso telescópio às nebulosas que lhe deram origem: a novela gótica e, em menor grau, o romantismo alemão. Apesar de Italo Calvino afirmar que é com o segundo que, no início do século XIX, nasce o conto fantástico, tanto ele quanto Lovecraft consentem que é o romance gótico, essencialmente inglês, que provê com abundância as ferramentas que moldarão o estilo sobrenatural. Igualmente é consenso que a literatura gótica tem sua origem no século XVIII, com a publicação de *O Castelo de Otranto*, do britânico Horace Walpole, em 1764. (Nestarez, 2013, p. 21).

O horror é assim tributário do próprio gótico: “Da mais alta importância para a evolução do gênero do horror propriamente dito foi o gótico sobrenatural, no qual a existência e a ação cruel de forças não naturais são afirmadas de maneira vívida” (Carroll, 1999, p. 17). Como já identificado na seção anterior, o modal fantástico é antiquíssimo na história da cultura humana, presente já nas epopeias da literatura da antiguidade. O horror, gênero que no fantástico se insere, já tem uma história mais recente. Resta-nos identificar o que afinal é o horror e como se configuram essas ficções.

Como observado a partir do pensamento filosófico de Aristóteles (2005), a arte é capaz de causar efeitos em seu receptor (na tragédia clássica, a catarse). No caso do fantástico, o efeito depende intimamente da relação com o leitor, que contrasta a história ficcional com o seu próprio mundo, percebendo as rupturas de uma realidade narrada até então estável (Roas,

2014). O horror, inserido dentro do modo fantástico, especifica-se por tratar da produção e exploração de uma emoção em seu receptor, no caso, o medo. Para Claudio Zanini (2022), o termo horror refere-se a um gênero ou *leitmotiv* presente em outros gêneros visando a provocar no receptor a repulsa ou o medo. Da articulação de seus elementos fundamentais, como "[...] obscuridade e a incerteza, assim como o mal" (Zanini, 2022, s/p), resulta o sobrenatural: "[...] um dos tropoi mais importantes do gênero" (2022, s/p).

Noel Carroll (1999) identifica o horror a partir de seus efeitos. Para Carroll, alguns gêneros artísticos estão ligados sempre a um tipo de afeto particular que são destinados a provocar em seu público. O horror está dentro desse grupo de gêneros e seu afeto particular é o horror-artístico ou art-horror:

> Esse tipo de horror é diferente do tipo que expressamos ao dizer "estou horrorizado com a perspectiva de um desastre ecológico" ou "políticas do tudo ou nada na era nuclear são algo horrendo" ou "o que os nazistas fizeram foi horrível". Chamemos de horror natural este último uso de "horror". Não é tarefa deste livro analisar o horror natural, mas apenas o horror artístico, ou seja, "horror" que serve de nome a um gênero que atravessa várias formas artísticas e vários tipos de mídia, cuja existência já é reconhecida na linguagem ordinária. (Carroll, 1999, p. 27).

Interessa-nos o horror provocado na ficção e seus efeitos: trata-se daquele que horroriza "artisticamente", possui natureza estética, devendo ser diferenciado do horror chamado de natural, provocado pelos medos e ansiedades vinculados diretamente à realidade, e não a uma obra artística. A literatura de horror se caracteriza, então, em um primeiro momento, em causar um efeito que Carroll (1999) chama de "horror artístico". A eleição de uma estética negativa levanta questões, como a motivação por trás da escolha por esse tipo de efeito, ou como se garante o prazer estético na fruição de uma obra de conteúdo horrífico: "Normalmente, evitamos o que causa sofrimento; a maioria de nós não corre riscos para se divertir nem assiste a autópsias para passar o tempo. Então, por que nos sujeitamos a ficções que nos horrorizarão?" (Carroll, 1999, p. 23).

O medo é o efeito pretendido pela literatura de horror, mas a presença do medo nas artes precede o surgimento desse gênero, pois este elemento é constituinte do ato narrativo. Encontra-se o medo já nos mitos arcaicos, textos sagrados de religiões diversas e nos *cautionary tales*[13] da cultura popular e do folclore (França, 2018). Retomando a discussão sobre o Iluminismo, durante meados do século XVIII, a reação ao racionalismo faz surgir o

[13] Histórias que exploram o potencial didática da literatura infantil (Ofxord Reference, 2006), alertando sobre as consequências de um comportamento malcriado ou travesso.

gótico, quando o horror na arte passa a se tornar a arte do horror. O medo é uma das emoções mais fortes e primordiais do homem, entretanto ela não é puramente irracionalismo. Júlio França (2018) identifica duas dimensões para o medo: uma instintiva e outra cognitiva.

A primeira dimensão é uma expressão involuntária, marcada pelo instinto de sobrevivência e proteção frente ao perigo, sob seus efeitos "[...] estamos fora do controle de nosso sistema de crenças racionais, sobre a realidade que nos cerca." (França, 2018, p. 82) Essa predisposição seria um fator biológico herdado de nossos antepassados, de quem emoções e instintos eram constituídos de respostas aos estímulos do ambiente. Do mundo e de uma natureza desconhecidos, as narrativas de horror tirariam sua máxima experiência:

> A imprevisibilidade da vida teria tornado os nossos antepassados reféns de uma natureza figurada em divindades terríveis e onipotentes, capazes de gerar tanto graças quanto calamidades — muitas vezes, combinações indiscerníveis entre ambos" (França, 2018, p. 82).

A segunda dimensão do medo, a cognitiva, sucederia a mera resposta fisiológica do medo instintivo: ele é resultado do juízo que fazemos sobre o mundo e quão ameaçador seus elementos podem ser (França, 2018). É o medo que se mistura ao racional, tornando-se incerteza ou desespero: "no primeiro caso, trata-se de medo de algo possível, ainda que não inevitável; no segundo, o medo é decorrente de algo que é inexoravelmente fatal." (França, 2018, p. 83).

O medo da morte, assim, seria o mais humano de todos (França, 2018), pois a nossa consciência da morte e sua inevitabilidade, a despeito dos outros mamíferos, faz com que a temamos mesmo quando nossas vidas não estão sob ameaça direta. Já não estamos mais diante do medo do desconhecido, mas daquilo que é conhecido e doloroso: "A história da passagem do **horror na arte** para a **arte do horror** é a história de como o conhecimento tornou-se, concomitantemente, objeto e ferramenta de produção de nossos medos." (França, 2018, p. 84, grifos do autor).

Nesse ponto, é válido retomar a questão do gênero gótico, uma vez que é no contexto da modernidade que tal gênero emerge sob a égide de um racionalismo e cientificismo que teria dado ao homem a falsa esperança de um futuro livre das causas do medo (França, 2018). O projeto fora frustrado nos planos político e científico. Neste último, a secularização tragou o homem para próximo do reino animal e longe da "posição privilegiada divinizada que a tradição judaico-cristã propunha." (França, 2018, p. 85) A literatura do gótico, munida com o medo, nasce então para dar conta desse sentimento do homem moderno, preso a uma condição de perpétuo assombro (França, 2018).

Para Antonio Candido (2014), as narrativas ficcionais nos emocionam justamente por meio da forma. Mesmo ao proporcionar efeitos negativos, as narrativas de horror são capazes de causar a reflexão, pois obrigam o receptor "a repensar seus modos de encarar o mundo" (França, 2022, p. 61). O horror sobrenatural inserido no fantástico, permite ainda, como já observado, o questionamento do eu e da realidade.

O horror experienciado, por meio de uma distância segura, como a fruição de uma ficção, habilita-nos ao prazer estético. No contato com uma ficção de horror, seja literária ou audiovisual, não nos expomos diretamente aos monstros e aos perigos. Embora experimentemos, por meio da arte, experiências outras que não as nossas, estamos na segurança por trás do livro. Não só no horror, mas em qualquer ficção, somos afetados por sensações e emoções, boas ou negativas, sempre por um intermédio seguro. Então, não se trata apenas de simples emoções, mas emoções do campo estético:

> As emoções relativas à autopreservação são dolorosas quando estamos expostos às suas causas, porém, quando experimentamos sensações de perigo sem que estejamos realmente sujeitos aos riscos — isto é, quando a fonte do medo não representa um risco real a quem o experimenta —, entramos no campo das emoções estéticas. (França, 2022, p. 62).

O filósofo Edmund Burke (1729-1797), em seu tratado *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo,* discorre sobre as paixões e as nossas experiências quanto ao sublime e ao belo. Para o filósofo, dor e prazer são emoções positivas, não necessariamente dependentes uma da outra. Neste sentido, Burke (1993) admite três estados: indiferença, prazer e dor. Além de serem paixões positivas e independentes, em que "[...] a diminuição ou cessação do prazer não atua como a dor positiva e que o efeito da eliminação ou diminuição da dor tem muito pouca semelhança com o prazer positivo" (Burke, 1993, p. 43). Do fim do prazer, três efeitos são possíveis: indiferença, decepção e pesar. Da cessação da dor, entretanto, surge uma paixão relativa e distinta do prazer positivo: o deleite. Esta seria uma sensação positiva, mas de natureza diversa do prazer. O deleite é uma sensação relativa que se originaria da dor, enquanto o prazer é positivo e, como já bem descrito, não advém do fim da dor (Burke, 1993).

As ideias capazes de fortes impressões, seja dor ou prazer, resumem-se a dois tipos: autopreservação e sociedade. As ideias de autopreservação são derivativas das ideias de dor ou perigo, e são, portanto, as mais intensas de todas:

> As ideias de dor, de doença e de morte enchem o espírito de intensos sentimentos de pavor; mas vida e saúde, não obstante nos proporcionem a

> sensação de prazer, não produzem tal impressão mediante o mero contentamento. Portanto, as paixões que estão relacionadas à preservação do indivíduo derivam principalmente da dor e do perigo e são as mais intensas de todas. (Burke, 1993, p. 47).

Assim, tudo aquilo capaz de incitar ideias de dor ou perigo, ou seja, terrível, relacionado a objetos de terror, ou que opere analogamente ao terror, constitui uma fonte do sublime, que de todas as emoções é a mais intensa (Burke, 1993). Ainda mais intensa que as ideias de dor, são as ideias de morte. Entretanto, quando estamos expostos diretamente a esses objetos de dor ou perigo, estes não nos fazem experienciar o deleite. Somente a experimentação à distância permite que esses objetos terríveis nos proporcionem deleite (Burke, 1993).

Ao falar das paixões relativas à sociedade, Burke (1993) define que as três mais importantes seriam: simpatia, imitação e ambição. O estudioso focaliza a primeira, alegando que é a partir da simpatia que somos capazes de experimentar objetos, a partir de uma distância segura que nos garante o deleite:

> Pois a simpatia deve ser considerada uma espécie de substituição, mediante a qual colocamo-nos no lugar de outrem e somos afetados, sob muitos aspectos, da mesma maneira que eles; de modo que essa paixão pode ou partilhar da natureza daquelas relacionadas à autopreservação e, derivando-se da dor, ser uma fonte do sublime, ou pode aliar-se às ideias de prazer, e então o que se afirmou sobre os sentimentos sociais, quer digam respeito à sociedade em geral, quer apenas a alguns de seus modos especiais, pode-se aplicar aqui. (Burke, 1993, p. 52).

Por meio desse princípio, a arte funciona, transferindo suas emoções ao receptor (Burke, 1993). Assim, por meio da experimentação distanciada de objetos temíveis, somos capazes de extrair sensações positivas de objetos horríficos, garantindo a fruição de objetos artísticos mesmo quando seu efeito seja o do horror. O que Burke expõe, em suma, é a capacidade de nos deleitarmos a partir da dor, mas em um âmbito ficcional, seguro e distante. Expressa-se uma relação íntima entre o sublime e o efeito do horror, pois:

> Se a beleza é por Burke definida como uma qualidade social positiva, percebida por nossos sentidos e que inspiraria amor e afeição para tudo que fosse percebido como belo, o sublime é de ordem bem mais complexa. Enquanto uma é fundada no prazer, o outro relaciona-se com a dor e o deleite. Além disso, a sublimidade e o sentimento do horror estariam intimamente relacionados. O assombro produzido pela contemplação de manifestações naturais do sublime – o poder e a vastidão da Natureza, a infinitude do cosmos, a magnificência da ideia de Deus – viria sempre acompanhado de um certo grau de horror. Parte da força do efeito sublime está justamente no fato de que seu arrebatamento antecede o emprego da razão. Isso porque o medo, entre todas as paixões, é aquela que despoja o homem de suas capacidades de ação

> e de raciocínio. Sendo uma espécie de arauto da dor ou mesmo da morte, o medo pode ter um efeito de estupor, semelhante ao de uma dor aguda. (França, 2014, p. 86).

Edmund Burke, provavelmente, não se referia a ficções de horror quando propôs seu tratado, mas a relação é possível de ser estabelecida. Não apenas no horror, mas nos outros gêneros, é por meio dessas paixões que se operam os efeitos e respostas sobre o leitor, garantindo que sejamos afetados pela arte, mesmo quando temos o pleno saber que aquilo que se narra é ficção.

Estabelecemos então que a literatura de horror surge munida do medo a partir do gótico, servindo como resposta ao cientificismo e racionalismo da época, tentando dar conta da nova condição do homem, assombrado por seus próprios medos. Antes de prosseguirmos, há ainda um outro aspecto de horror a ser abordado: o horror como H. P. Lovecraft o concebia, como ideal, e que ele adotara em seus escritos. No seu ensaio "O horror sobrenatural em literatura" (Lovecraft, 2020), o autor cria um panorama histórico da arte de horror desde os góticos até o seu tempo, deixando transparecer em seus comentários a sua preferência por uma forma de horror.

Lovecraft, para definir seu ideal de história sobrenatural, parte de uma máxima: "A emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e mais poderoso é o medo do desconhecido" (Lovecraft, 2020, posição 62). E é o medo do desconhecido e suas forças ocultas que dará o ponto fulcral à narrativa de horror em Lovecraft, e esse objetivo só se obtém a partir uma atmosfera inexplicável de pavor de forças externas e desconhecidas e a presença da "[...] mais terrível concepção do cérebro humano — uma suspensão ou derrota maligna e particular daquelas leis fixas da natureza que são nossa única salvaguarda contra o assalto do caos e dos demônios de espaços insondáveis." (Lovecraft, 2020, posição 109).

Para o autor a atmosfera é o elemento mais importante na história, tendo a criação de uma sensação (ou seja, o efeito) uma primazia sobre qualquer harmonização de um enredo (Lovecraft, 2020). Essa é base que o autor assume para definir o que ele chama de medo cósmico[14], e que segundo ele não deve ser confundido com o horror meramente físico ou vulgar (Lovecraft, 2020), pois seu efeito é muito diferente no âmbito psicológico. É o conhecimento proibido em Lovecraft que leva seus personagens à ruína (Furtado, 2017), pois

[14] Na edição utilizada para essa dissertação o termo ocorre como "medo cósmico", mas estudos posteriores sobre horror dirão ora "medo cósmico" ora "horror cósmico".

revela a eles uma nova ordem cósmica que lhes altera profundamente a percepção do mundo e do universo. É uma ameaça psicológica que ataca os personagens mesmo ao escaparem o perigo físico dos monstros. A noção aproxima a obra do grotesco.

Segundo Wolfgang Kayser, o grotesco é uma categoria estética, uma estrutura marcada pelo alheamento do mundo, trata-se de um "[...] mundo alheado (tornado estranho)." (2003, p. 159). Esse mundo surge quando aquilo que era familiar se revela subitamente estranho e sinistro (Kayser, 2003). Essa é a natureza da estranheza, como denotada por Kayser, pois se refere à perda de segurança diante daquilo que até então nos era conhecido. Depreende-se daí a correlação do grotesco com o horror e com a obra de Lovecraft — para Kayser, mais do que o medo, boa parte da literatura de horror do segundo decênio do século XX já buscava "[...] abalar as categorias vigentes na imagem burguesa do mundo." (2003, p. 121).

Essa característica também é compartilhada por boa parte dos textos do modo fantástico e, é claro, do horror — principalmente o horror de Lovecraft, em que os personagens descobrem a verdadeira ordem do universo e do mundo que os cerca. O grotesco é, por fim, uma tentativa de conjurar e dominar o elemento demoníaco do mundo e para tanto inclui em seu rol tudo aquilo que é monstruoso, pertencendo à sua tradição desde os animais fabulosos, as bestas do apocalipse até os animais da realidade, como "[...] os animais noturnos e rastejantes, que vivem em ordens diferentes, inacessíveis aos homens." (Kayser, 2003, p. 157). Assim, o grotesco se aproxima das tradições do horrífico e do estilo de Lovecraft.

Há de notar-se, ainda, na obra de Lovecraft uma assimilação das ideias de Edmund Burke (1993), mesmo que Lovecraft não o cite diretamente. Entre as características dessa assimilação, França destaca: "[...] a influência das sensações de prazer e dor na recepção das obras; o caráter pré-racional de nossas paixões; a potência do sentimento do medo; e, sobretudo, as semelhanças entre 'horror cósmico' e 'horror sublime'" (2014, p. 87), além da categoria de obscuridade, que dialoga com a noção de desconhecido.

Para Burke (1993), a obscuridade – a falta de nossa noção completa sobre os perigos – têm a capacidade de aumentar o efeito dos terrores. Por outro lado, o desconhecido em Lovecraft é parte importante de seu estilo narrativo e, como veremos posteriormente, o autor explora as descrições obscuras e incertas para dar forma (ou não-forma) a seus seres indescritíveis.

Buscamos traçar aqui mais um paralelo entre horror e gênero fantástico, como observado em Roas (2014) e Todorov (1970), e do modo ficcional fantástico de Gama-Khalil (2013) e Furtado (2009). Dessas perspectivas, elegemos o fantástico modal como a definição que orientará o presente estudo, pois seu panorama oferece-nos a possibilidade de agrupar em

sua seara obras muito heterogêneas, que vão do horror sobrenatural ao horror da ficção científica.

Se no fantástico temos a presença do meta-empírico – seres ou ocorrências que ora não podem ser explicados, ora não possuem existência objetiva – no jogo da literatura de horror, esse meta-empírico manifesta-se comumente na forma de criaturas aterrorizantes: os monstros.

Carroll (1999) estabelece como marca diferenciadora do gênero e como objeto do horror artístico a figura do monstro. Importante notar que a mera presença do monstro não define uma obra como pertencente ao campo do horror. Ou seja, os monstros no horror nos horrorizam, pois tem uma configuração particular:

> Os monstros do horror, porém, quebram as normas de propriedade ontológica presumidas pelos personagens humanos positivos da história. Ou seja, nos exemplos do horror, ficaria claro que o monstro é um personagem extraordinário num mundo ordinário, ao passo que, nos contos de fadas e assemelhados, o monstro é uma criatura ordinária num mundo extraordinário. E o caráter extraordinário desse mundo - a sua distância em relação ao nosso próprio mundo
> - é muitas vezes marcado por fórmulas como "era uma vez". (Carroll, 1999, p. 32).

Cabe-nos indagar, no próximo bloco, como o monstro se configura e qual a sua significação.

1.2.1 O monstro somos nós

O monstro no horror atua de maneira particular e, como no fantástico, ele marca a transgressão das leis conhecidas daquele mundo narrado. Como vimos, essa transgressão fantástica acontece em dois planos: na diegese, quando ocorrem os acontecimentos extraordinários e, na leitura, quando o leitor contrasta o que se narra à sua própria experiência extratextual. O monstro é o objeto do medo na ficção de horror e, de maneira peculiar, a reação dos personagens quanto ao monstro na narrativa também deve servir de guia para a reação emocional dos receptores da obra:

> [...] pois o horror se revela um desses gêneros em que as respostas emocionais do público, idealmente, correm paralelas às emoções dos personagens. De fato, nas obras de horror, as respostas dos personagens muitas vezes parecem sugerir as respostas emocionais do público. (Carroll, 1999, p. 32).

Como o monstro é o objeto da narrativa de horror, para que se gerem os efeitos

esperados, como o horror artístico, a reação emocional dos personagens guia a do leitor. Para que nos horrorizemos com a criatura, os personagens no universo da narrativa devem se horrorizar primeiro. Este efeito de espelho aparece como uma das chaves do gênero, visto que nem todos os gêneros pressupõem que o receptor se identifique exatamente com o mesmo estado emocional dos personagens (Carroll, 1999).

Ao tratar sobre as possibilidades de nos horrorizarmos artisticamente, Carroll (1999) levanta um questionamento: como podemos nos horrorizar por um objeto que sabemos ser fictício? A ideia, apesar de estar tratando particularmente dos monstros na ficção de horror, fala ainda de maneira geral sobre a própria arte: como nos emocionamos com narrativas que sabemos ser fictícias? Quanto aos monstros, ele responde:

> [...] o objeto particular do horror artístico - Drácula, se quiserem - é um pensamento. Dizer que somos horrorizados artisticamente por Drácula significa que somos horrorizados pelo pensamento de Drácula, em que o pensamento de um tal ser possível não nos obriga a uma crença em sua existência. Aqui, o pensamento de Drácula, o objeto particular que me horroriza artisticamente, não é o acontecimento real de meu pensar em Drácula, mas, sim, o conteúdo do pensamento, ou seja, de que Drácula, um ser impuro e ameaçador de tais e tais dimensões, poderia existir e fazer essas coisas terríveis. Drácula, o pensamento, é o conceito de certo ser possível. Evidentemente, venho a pensar sobre esse conceito porque um dado livro ou filme ou imagem me convida a entreter o pensamento de Drácula, ou seja, considerar o conceito de certo ser possível, a saber, Drácula. Com base nessas representações do conceito de Drácula, reconhecemos que Drácula é uma perspectiva ameaçadora e impura que dá origem à emoção do horror artístico. (Carroll, 1999, p. 47).

Os monstros horrorizam artisticamente o leitor não porque ele crê em sua suposta existência, mas por permitirem, dentro do pacto entre receptor e obra, que ele pense na possibilidade de sua existência e na ideia de perigo e morte (retomando aqui as acepções de Burke). Nesse processo deflagrado pela leitura reside a força da ficção. Resta agora entender como se configuram os monstros nas ficções de horror.

Para que possam horrorizar artisticamente o leitor, os monstros não devem apenas ser vistos como seres incríveis em um mundo comum, mas precisam agregar outras características. Eles devem ser tanto ameaçadores, como também impuros (Carroll, 1999). No critério da ameaça, ela pode ser tanto física, quanto social. Basta que o monstro ameace os personagens de alguma maneira, ao passo que "[...] quando deixam de ser ameaçadores, deixam de provocar horror" (Carroll, 1999, p.45). Quanto ao critério da impureza, os monstros podem ser tanto relacionados a elementos e características repugnantes, como podem ser seres "intersticiais", ou seja, violarem as categorias culturais do leitor:

> Muitos monstros do gênero do horror são intersticiais e/ou contraditórios, pois estão vivos e mortos: fantasmas, zumbis, vampiros, múmias, o monstro Frankenstein, Melmoth, o andarilho etc. São parentes próximos deles entidades monstruosas que juntam o animado e o inanimado: casas mal-assombradas com seus próprios desejos malévolos, robôs e o carro em Christine, de King. Muitos monstros também confundem diferentes espécies: lobisomens, insetos humanóides, répteis humanóides e os habitantes da ilha do doutor Moreau. (Carroll, 1999, p. 51).

Pode-se deduzir, então, que os monstros são criaturas fantásticas que transcendem os limites ontológicos do universo narrativo em que se inserem. Eles são um tropo fundamental da ficção de horror (Zanini, 2022) e são o objeto catalisador do horror artístico. A fim de que se provoque o efeito desejado, os próprios personagens devem antes se horrorizarem com as criaturas apresentadas na narrativa. O jovem leitor, justamente, projeta-se nesses personagens, vivenciando com eles e por meio deles o prazer do medo obtido pela ficção, ou seja, deleitando-se (Ferreira, 2009). Justifica-se que, na atualidade, obras que provoquem o horror, como as produções cinematográficas de Tim Burton[15], e séries ofertadas via *streaming* pela plataforma Netflix, como "*Stranger Things*"[16] (2016-2025) tenham elevada aceitação.

Nos mais diversos gêneros e manifestações, a função do monstro, no entanto, não é tão somente horrorizar ou ameaçar, pois as criaturas possuem função mais profunda e são capazes de revelar não ditos e interditos e, com isto, fomentar no leitor uma reflexão crítica profunda. Os monstros nascem, afinal, a partir de nós e corporificando o que é horrível em nossa experiência ajudam-nos a elucidar tanto nosso próprio caos, quanto o da natureza que nos cerca (Jeha, 2007).

As definições do que é um monstro variam conforme o tempo e a sociedade. Para os antigos romanos e gregos, "[...] o monstro era um prodígio, um aviso contra a infração do *pax deorum*"[17] (Jeha, 2007, p. 20). Como uma espécie de sinal de aviso, o monstro surgia de maneira a alertar que limites haviam sido transgredidos pelos homens.

O monstro possuía como prerrogativa a anormalidade, tratava-se de um desvio da natureza que, no entanto, era raro, pois a monstruosidade: "[...] manifestava-se apenas na violação dos códigos da natureza em suas ocorrências típicas" (Cabral, 2022, p. 75). Colocar o monstro como um problema de conhecimento era situá-lo nos limites do conhecimento. Os monstros nos forçam a mudar, repensar desde os nossos conhecimentos até à nossa visão de

---

[15] Filmes como *Os fantasmas se divertem* (1988) e *A noiva cadáver* (2005) podem não ser obras de horror no sentido estritamente apresentado, mas exemplificam a exploração do bizarro, o insólito, o macabro e o fantástico.
[16] A série criada e produzida pelos irmãos Matt Duffer e Ross Duffer (1984-) envolve ficção científica e horror, contando os misteriosos acontecimentos de uma pequena cidade na década de 80 a partir do desaparecimento de um garoto.
[17] Paz dos deuses

mundo:

> Os limites sociais afetam nosso conhecimento do mundo e vice-versa. Toda vez que ampliamos nosso domínio epistemológico, quer conquistando novos territórios, quer desbravando-os, as fronteiras que controlam nossas vidas também se movem (embora nem pronto, nem facilmente). O mesmo acontece quando inventamos ou descobrimos algo: nossa visão de mundo tem de acomodar outros seres ou novos fenômenos e isso pode causar incerteza epistemológica. Nossa experiência se baseia em fundamentos epistemológicos e ontológicos; mudanças epistemológicas vão trazer alterações ontológicas, e um acréscimo ontológico vai forçar nossas fronteiras a se expandir. (Jeha, 2007, p. 21).

Esse movimento viola as expectativas acerca de nossas fronteiras científicas, filosóficas, morais e estéticas, e essa transgressão gera monstruosidades (Jeha, 2007). Na evolução da conceituação dos monstros, o pensamento de Santo Agostinho colocou-os, inicialmente, como uma ocorrência natural, pois seriam expressão do poder divino (Cabral, 2022). Contudo, conforme disseminou-se a cultura cristã, o monstro passou a ser associado à figura do Satanás e, consequentemente, ao mal: "A Idade Média, por conta disso, talvez tenha sido o período histórico em que monstruosidade e mal passam a ser encarados como sinônimos." (Cabral, 2022, p. 79).

Diante da impossibilidade de representarmos o mal, por meio da filosofia e da teologia, é a literatura que surge para suprir essa demanda: "O único meio que parece ser capaz de incluir essa enormidade em si mesmo é a narrativa." (Jeha, 2007, p. 12). O mal, quando transposto para a esfera estética ou moral, recebe o nome de monstro ou monstruosidade (Jeha, 2007). Nesse sentido, o monstro existe para demonstrar os limites sociais intransponíveis, eles "[...] desempenham, reconhecidamente, um papel político como mantenedor de regras sociais." (Jeha, 2007, p. 20).

Jeffrey Jerome Cohen, em *A cultura dos monstros: sete teses* (2000), propõe sete parâmetros através dos quais os monstros podem ser lidos, ajudando a elucidar o seu papel cultural e a leitura das sociedades que os criaram. Ele as elenca da seguinte maneira: 1) O corpo do monstro é um corpo cultural; 2) O monstro sempre escapa; 3) O monstro é o arauto da crise de categorias; 4) O monstro mora nos portões da diferença; 5) O monstro policia as fronteiras do possível; 6) O medo do monstro é realmente uma espécie de desejo; e 7) O monstro está situado no limiar... do tornar-se.

A partir da primeira tese, o monstro é definido como uma metáfora, a corporificação de um momento cultural. Seu corpo traz em si todo o "[...] medo, desejo, ansiedade e fantasia (ataráxica ou incendiária), dando-lhes uma vida e uma estranha independência. O corpo

monstruoso é pura cultura." (Cohen, 2000, p. 27). Os monstros não estão alheios à sociedade que os engendram, pelo contrário, trazem-na em seu corpo monstruoso.

Propondo que o monstro sempre escapa, Cohen entende a necessidade de se analisar os monstros dentro da "[...] intrincada matriz de relações (sociais, culturais e lítero-históricas) que os geram" (2000, p. 28), pois os monstros sempre escapam para, enfim, retornar. E retornam alterados: "[...] sua ameaça é sua propensão a mudar" (2000, p. 28). Assim, os monstros estabelecem uma grande tradição de interdiscursividade, transformando-se e ressignificando-se, conforme a necessidade de novas representações.

Como o arauto de uma crise categórica (Cohen, 2000), o monstro desafia fronteiras e recusa classificações. Justamente esta característica o torna perigoso. Ao se retomar a classificação de Carroll (1999), pode-se recordar como os monstros se tornam repugnantes por violarem ordens e categorias culturais, ao mesclá-las e combiná-las. Os monstros "[...] são híbridos que perturbam, híbridos cujos corpos externamente incoerentes resistem a tentativas para incluí-los em qualquer estruturação sistemática." (Cohen, 2000, p. 30). Ora se o fantástico reside na ultrapassagem das fronteiras do possível, também o monstro é a destruição dessas fronteiras.

A quarta tese expõe a alteridade do monstro: ele é o diferente, o Outro, aquilo que é de fora. Na monstrualização da alteridade, tudo ameaça se tornar monstruoso: outras culturas e a própria história (Cohen, 2000). Diante disso, surge o segundo perigo, pois a criatura ameaça apagar as nossas noções de alteridade, revelando os verdadeiros monstros:

> Ao revelar que a diferença é arbitrária e flutuante, que ela é mutável antes que essencial, o monstro ameaça destruir não apenas os membros individuais de uma sociedade, mas o próprio aparato cultural por meio do qual a individualidade é constituída e permitida. Por ser um corpo ao longo do qual a diferença tem sido repetidamente escrita, o monstro (como a criatura de Frankenstein, aquela combinação de estranhos pedaços somáticos costurados a partir de uma comunidade de cadáveres) busca seu autor para exigir sua *raison d'être* — e para servir de testemunha ao fato de que ele poderia ter sido construído como um Outro. (Cohen, 2000, p. 40).

Nas quinta e sexta teses, o monstro é exposto como representação dos interditos e dos desejos. Demarcando o limiar do conhecido, o monstro marca um limite perigoso a ser cruzado: "A partir de sua posição nos limites do conhecer, o monstro situa-se como uma advertência contra a exploração de seu incerto território." (Cohen, 2000, p. 41). O monstro limita-nos aos espaços seguros. Ao mesmo tempo, para servir a esse "policiamento das fronteiras", o monstro está sempre atrelado a práticas proibidas, o que também o torna atrativo. Projetamos nos monstros todos os tipos de fantasia, de agressão, repressão e inversão (Cohen, 2000) que, normalmente, são mantidas guardadas, reprimidas. Por meio do espaço seguro da

ficção, projetam-se e vivenciam-se essas fantasias.

Na sétima tese, sumariza-se a função dos monstros na sua capacidade de fazer o leitor refletir sobre a condição humana e sua sociedade, pois os monstros são afinal criações humanas:

> E quando eles regressam, eles trazem não apenas um conhecimento mais pleno de nosso lugar na história e na história do conhecimento de nosso lugar, mas eles carregam um autoconhecimento, um conhecimento humano — e um discurso ainda mais sagrado na medida em que ele surge de Fora. Esses monstros nos perguntam como percebemos o mundo e nos interpelam sobre como temos representado mal aquilo que tentamos situar. Eles nos pedem para reavaliarmos nossos pressupostos culturais sobre raça, gênero, sexualidade e nossa percepção da diferença, nossa tolerância relativamente à sua expressão. Eles nos perguntam por que os criamos. (Cohen, 2000, p. 55).

Em seu papel social, os monstros atuam como avisos acerca dos limites, por meio de metáforas. Funcionando em prol de estabelecer fronteiras seguras, revelam aquilo que se considera monstruoso, proibido. Ao mesmo tempo que projetam ansiedades, os monstros projetam desejos, principalmente aqueles interditos. Aliada a função social, os monstros possuem uma função psíquica.

Segundo Kappler (1993), a aparição de monstros em diversas culturas humanas, formulados tanto por indivíduos conscientes, quanto por aqueles detentores de transtornos mentais, revela que se trata de uma função natural do ser humano. Desse modo:

> O monstro é, ao mesmo tempo, um meio de investigação da psique, pois nele se revelam muitas verdades secretas, e uma ferramenta terapêutica: projetar as fantasias num monstro equivale a exteriorizá-las, portanto a julgá-las e livrar-se delas, parcial ou totalmente. (Kappler, 1993, p. 368).

O monstro ilustra o duplo mecanismo de projeção de fantasias e recriação da realidade (Kappler, 1993), pois através do monstro vê-se aquilo que ordinariamente não se vê, ou que não quer ser visto. Resolve-se daí o caráter terapêutico dos monstros na psique humana: eles dão forma às nossas fantasias e temores interiores e permitem-nos o "[...] 'exorcismo de si', a reestruturação do mundo." (Kappler, 1993, p. 408).

Nascidos dos seres humanos, os monstros da literatura de horror fazem muito mais do que horrorizar: eles instruem e forçam o leitor a refletir, contribuindo assim para emancipá-lo. Mostrando que os monstros são criações humanas, a literatura de horror é capaz de humanizar (Candido, 2014), visto que quando exposto à luz, o monstro revela tudo aquilo que a humanidade escondeu nas trevas. Diante do exposto no capítulo, justificamos que a análise de narrativas de medo leve em consideração os monstros e aquilo que no contexto ficcional sua presença implica. No próximo capítulo, refletimos de forma mais aprofundada sobre a

leitura e leitor.

CAPÍTULO II – O LEITOR NO CENTRO DO PROCESSO

2.1 O leitor e o texto: a leitura enquanto comunicação

Como apresentamos anteriormente, a leitura literária é imprescindível para a formação do leitor crítico (Eco, 2003). Resta, entretanto, entender como essa atividade se realiza e quais são seus efeitos. Para tanto, recorremos nesta dissertação ao aporte teórico da Estética da Recepção e do Efeito, cujos principais expoentes foram Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser. A Estética da Recepção desloca o foco da análise da obra para o leitor. A teoria de Jauss enfoca o processo de recepção da obra literária, constituindo o polo da recepção; a de Iser, a análise do ato da leitura, sua configuração e seus efeitos. Complementando-se, a Estética da Recepção e a do Efeito lançam luz sobre o papel do leitor enquanto ser ativo no processo de leitura:

> [...] para a análise da experiência do leitor ou da "sociedade de leitores" de um tempo histórico determinado, necessita-se diferenciar, colocar e estabelecer a comunicação entre os dois lados da relação texto e leitor. Ou seja, entre o *efeito,* como momento condicionado pelo texto, e a *recepção*, como o momento condicionado pelo destinatário [...]. Isso é necessário a fim de se discernir como a expectativa e a experiência se encadeiam e para se saber se, nisso, se produz nova significação. (Jauss, 1979, p. 49, grifos do autor).

Surgida na esteira dos anos 1960, a Estética da Recepção compôs o quadro de uma época marcada por transformações tanto no âmbito universitário quanto no mais amplo da sociedade, resultando em "[...] consequências visíveis em vários setores, um deles sendo o das investigações literárias" (Zilberman, 1989, p. 9). Dessa maneira, seu início deu-se por meio da conferência *A história da literatura como provocação*, de Jauss, proferida em 1967, na Universidade de Constança, Alemanha.

Em sua apresentação, posteriormente publicada em texto, Jauss denunciava o caráter falido da história da literatura de então, herdeira ainda de noções ultrapassadas do idealismo e do positivismo do século XIX (Zilberman, 1989). Jauss entende que a tendência da historiografia literária de seu tempo, por parte dos filólogos, limita-se à substituição dos "tradicionais painéis globais ou de época de sua literatura nacional por cursos voltados para um enfoque sistemático ou centrados em problemas históricos específicos" (Jauss, 1994 p. 6). Semelhantemente, a produção científica apresentava-se pobre, e a crítica literária oriunda da teoria falhava ao mover-se numa esfera exterior à história:

> A história da literatura, em sua forma mais habitual, costuma esquivar-se do perigo de uma enumeração meramente cronológica dos fatos ordenando seu material segundo tendências gerais, gêneros, e "outras categorias", para então, sob tais rubricas, abordar as obras individualmente, em sequência cronológica. A biografia dos autores e a apreciação do conjunto de sua obra surgem aí em passagens aleatórias e digressivas, à maneira de um elefante branco. Ou, então, o historiador da literatura ordena seu material de forma unilinear, seguindo a cronologia dos grandes autores e apreciando-os conforme o esquema de "vida e obra" [...]. (Jauss, 1994, p. 6).

Ambas as tendências teriam tornado a historiografia literária não-histórica, pois essa tendência sequer constituiria uma história, visto que "[...] não se trata de história, mas de uma moldura de história" (Zilberman, 1989, p. 31). Ainda, o ideal de objetividade com que se revestiria a historiografia literária em sua época fez o historiador limitar-se "[...] à apresentação de um passado acabado, deixando ao crítico competente o juízo acerca da literatura do presente inacabado e apegando-se ao cânone seguro das 'obras-primas'" (Jauss, 1994, p. 8). Assim, Jauss constata a ruína da historiografia literária, já sem muito a oferecer para a sociedade do seu tempo.

Passando à análise da filosofia da história durante o século XIX, do positivismo, e do idealismo, Jauss aponta as causas da crise em que chegou a história da literatura. De ambas as tendências, surgiram a sociologia da literatura e o método imanente que, na visão de Jauss, herdaram os problemas entre história e estética que já apresentavam as suas antecessoras (Zilberman, 1989). Chega, então, à crítica do marxismo e formalismo. De ambas as escolas, Jauss identifica não só a recusa ao empirismo cego do positivismo, mas seus problemas e limitações, conforme explica Zilberman:

> O marxismo, de um lado, e o formalismo, de outro, apresentam as mesmas dificuldades. O primeiro é alvo de séria contestação por parte de Jauss, que o acusa de não conceber a história da arte como um processo independente. Além disso, ao afirmar a função reprodutora da arte, ele estaria repetindo o conceito platônico de *imiatio naturae*, de que não se libertou. (1989, p. 31).

Por outro lado, Jauss se aproxima dos formalistas no que tange ao caráter artístico da obra literária, definido pela oposição entre a linguagem prática e a artística, que conduziu ao conceito de percepção artística: "A arte torna-se, pois, o meio para a destruição, pelo "estranhamento", do automatismo da percepção cotidiana" (Jauss, 1994, p. 19).

Entretanto, Jauss se coloca contra a liberação total da arte pela percepção artística, que teria esquecido a história: "Ao contrário do marxismo, que submeteu a arte à infra-estrutura econômica, os formalistas a libertaram a ponto de esquecerem a história" (Zilberman, 1989, p. 32). É na esteira da crítica a essas duas escolas que Jauss propõe a sua teoria recepcional,

visando a recuperar a história da literatura a partir do ângulo que tanto marxistas quanto formalistas teriam deixado de lado: "[...] componente imprescindível tanto de seu caráter estético quanto de sua função social: a dimensão de sua recepção e de seu efeito" (Jauss, 1994, p. 22). As correntes formalista e marxista teriam ignorado o leitor, cuja função é fundamental, pois é o polo ao qual a obra é dirigida.

Para Jauss, a obra literária, tanto em seu aspecto artístico, quanto em sua historicidade, é primordialmente definida pela relação entre literatura e leitor, entendida tanto como comunicação entre obra e receptor, quanto uma relação de pergunta e resposta. Através dessa relação, dentro do âmbito da história da literatura, seria possível definir o nexo entre as obras, pois essa relação possui implicações tanto estéticas quanto históricas. As implicações estéticas justificam-se, porque uma recepção primária possui uma avaliação referente a valor, pela comparação com outras obras lidas. Já o caráter histórico reside na possibilidade de a obra continuar a ser lida através do tempo, no curso de sucessivas recepções, revelando tanto seu caráter universal, quanto seu valor estético. Segundo Eliane Ap. G. R. Ferreira (2009) é nesse percurso de gerações que a obra literária produz efeito, numa relação de dialogia em que a obra pode ser retomada por novos leitores ou apropriada por autores que desejam imitá-la, sobrepujá-la ou refutá-la.

2.1.2 As teses de Jauss

Com base no panorama apresentado, Jauss (1994) organiza a metodologia recepcional em "A história da literatura como provocação à teoria literária", por meio de sete teses. Em sua primeira tese, Jauss estabelece que a renovação da história da literatura exige a abolição dos preconceitos do subjetivismo histórico e que as estéticas tradicionais de representação e produção sejam pautadas, em uma Estética da Recepção. A historicidade da literatura não repousa em fatos literários estabelecidos *post festum*[18], mas no experienciar dinâmico da obra por seus leitores:

> A história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete. (Jauss, 1994, p. 25).

O próprio historiador da literatura deve fazer-se leitor, ou seja, ser capaz de fundamentar seus juízos, levando em conta ser ele também parte na série histórica de leitores

[18] Tarde demais.

(Jauss, 1994). Isto ocorre, pois o contexto histórico em que surge uma obra "[...] não constitui uma sequência factual de acontecimentos forçosamente existentes independentemente de um observador." (Jauss, 1994, p. 25) Assim, a literatura só visa a continuar a propagar seu efeito, conforme faz parte da ordem dialógica de suas recepções, constantemente retomadas por leitores, críticos e autores. É dessa relação que depende a possibilidade de visualizar a história da literatura em sua historicidade própria.

Na segunda tese, Jauss (1994) defende que a análise da experiência de leitura escapa de psicologismos baratos quando descreve a recepção e o efeito a partir de um sistema de referências reconstrutivo, por meio das expectativas que, em cada momento histórico de surgimento das obras, são resultados de conhecimentos prévios acerca de gênero, forma e temáticas de obras já conhecidas, assim como do contraste entre a linguagem poética e a linguagem prática. Esta tese se posiciona como crítica ao ceticismo quanto à possibilidade de uma análise do efeito estético alcançar a significação de uma obra literária. Defende, dessa maneira, a existência de dados literários para os quais, em cada obra, seja possível avaliar a disposição do público, que antecederia tanto uma reação psíquica quanto uma compreensão subjetiva do leitor:

> Ademais, a obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de maneira bastante definida. Ela desperta a lembrança do já lido, enseja logo de início expectativas quanto a "meio e fim", conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão vinculada, ao qual se pode, então — e não antes disso —, colocar a questão acerca da subjetividade da interpretação e do gosto dos diversos leitores ou camadas de leitores. (Jauss, 1994, p. 28).

Nesse sentido, o caso ideal para exprimir esse sistema de referência histórico-literários, seriam as obras que evocam um marcado horizonte de expectativas, por meio de convenções de gênero, estilo ou forma, para depois, progressivamente, destruí-lo (Jauss, 1994). O grande exemplar desse procedimento é *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616), cuja leitura evoca o horizonte das novelas de cavalaria para então parodiá-lo.

Mesmo em obras historicamente menos delineadas, a observação desse horizonte de expectativas também é possível a partir da análise de três fatores: 1) a partir de normas conhecidas ou da poética imanente ao gênero; 2) a relação implícita com outras obras conhecidas do contexto histórico; 3) a oposição entre linguagem prática e linguagem poética, sempre presente ao leitor como comparação, durante a leitura. Dessa maneira, Jauss recupera

o conceito de horizonte de expectativas, sendo um deles interno (quando daquele horizonte implicado pela obra), e o outro externo (implicado pelo leitor de um determinado contexto histórico e social). Por meio de seu horizonte interno, a obra dialoga com a *biblioteca vivida* (Ferreira, 2009) de seu leitor, ou seja, aciona seu repertório cultural e memórias de leitura, através do qual antecipa-se a disposição do leitor.

Na terceira tese, Jauss (1994) propõe que a reconstrução do horizonte de expectativas torna possível avaliar o caráter artístico de uma obra, por meio do efeito que provoca sobre seu público. A determinação do caráter artístico se dá por meio da distância estética entre o horizonte do já conhecido e a mudança de horizonte exigida pela acolhida da nova obra (Jauss, 1994). Quanto menor a distância exigida para a recepção da nova obra, mais esta atende aos horizontes de expectativa do leitor, exigindo pouca ou nenhuma mudança. É o que Jauss chama de arte "culinária", pois atende simplesmente a tendência de um gosto já dominante, cuja satisfação das expectativas

> [...] confirma sentimentos familiares, sanciona as fantasias do desejo, torna palatáveis — na condição de "sensação" — as experiências não corriqueiras ou mesmo lança problemas morais, mas apenas para "solucioná-los" no sentido edificante, qual questões já previamente decididas. (Jauss, 1994, p. 32).

De maneira inversa, a distância estética que define o surgimento de uma nova obra, experimentada por meio do estranhamento e da percepção, pode desaparecer com o tempo, quando seu caráter de novidade tiver se convertido em obviedade e ela tiver entrado, na condição de expectativa familiar, no horizonte de gerações futuras. É o que acontece com as ditas "obras primas" quando vistas sobre a ótica de uma beleza eterna, imanente, imutável e indiscutível, aproximando-se da literatura culinária. Contra isso, Jauss (1994) adverte a necessidade de uma leitura esforçada que distinga novamente o caráter artístico da obra por meio da crítica.

Na consideração da mudança do horizonte de expectativa pode-se pensar uma história da literatura que tenha em vista o ângulo do leitor (Jauss, 1994). Por meio dessa mudança, é possível entender como existem obras que, a seu tempo, rompem o horizonte de expectativas de tal maneira que seu público demora a se formar. Ao mesmo tempo, obras até então de sucesso podem vir a revelar-se como ultrapassadas em vista do novo horizonte formado.

Na quarta tese, Jauss (1994) esclarece que a reconstrução do horizonte de expectativa da obra permite discernir as questões para as quais esse texto serviu originalmente de resposta, percebendo-se de que maneira o texto fora outrora percebido e compreendido em seu primeiro momento de recepção. Quando não se conhece o autor de uma obra ou sua intenção, a questão

acerca de como se deve entender um texto "[...] encontra resposta sobretudo destacando-o do pano de fundo daquelas obras que ele, explícita ou implicitamente, pressupunha serem do conhecimento do público contemporâneo" (Jauss, 1994, p. 36). Reconstituir o horizonte de expectativas traz à tona ainda a diferença entre a experiência de compreensão passada e a presente de uma obra, desvelando a história de sua recepção e

> [...] coloca em questão [...] a aparente obviedade segundo a qual a poesia encontra-se atemporalmente presente no texto literário, e seu significado objetivo, cunhado de forma definitiva, eterna e imediatamente acessível ao intérprete. (Jauss, 1994, p. 35).

Segundo Zilberman (1989), esta tese é mais comprometida com a hermenêutica, buscando o exame das relações do texto com sua época de surgimento, pois adota a lógica da pergunta e resposta como método investigativo, pela qual "[...] Jauss pode mostrar como as compreensões variam no tempo" (p. 38), e questionar assim o caráter imutável da obra artística.

Jauss (1994) dedica as três últimas teses para três aspectos sob os quais a estética da recepção deve considerar a historicidade da literatura: diacronicamente, no contexto recepcional das obras literárias; sincronicamente, dentro do sistema de referências da literatura de uma dada época assim como na continuidade desses sistemas; e por fim, o aspecto da relação do desenvolvimento literário imanente com o processo histórico mais amplo (Jauss, 1994).

A quinta tese de Jauss (1994) trata da diacronia. Através dela explicam-se as recepções da obra através do tempo. Assim, a teoria estético-recepcional não só permitiria apreender sentido e forma da obra no seu decurso histórico, como demandaria a inserção da obra isolada em sua "série literária", para que se desvele sua posição e significado histórico no contexto da experiência da literatura (Jauss, 1994). Em outras palavras, em seu percurso dialógico a nova obra tem a capacidade de resolver problemas formais e morais herdados das antecessoras, como também propor novos problemas. Jauss recupera o conceito da escola formalista de "evolução literária" que segundo o qual, em um sistema literário, a obra de arte nova surge contra o pano de fundo das suas antecessoras, atinge seu ápice enquanto arte, e então é reproduzida ao ponto de automatização, tornando-se gênero desgastado ao passo que novas obras são introduzidas. Da evolução literária, Jauss adota que:

> A descoberta de que também no domínio da literatura as mudanças históricas se processam no interior de um sistema, a intentada funcionalização do desenvolvimento literário, e não em menor grau, a teoria da automatização são conquistas das quais não devemos abrir mão [...] (Jauss, 1994, p. 42).

Para o autor, a historicidade dessas mudanças só é perceptível quando se dá a conhecer a sua mediação, ou seja, quais são os problemas que cada obra responde às antecessoras, e quais deixa para serem respondidos. A fim de que se determine da obra a sua função na série histórica, ou seja, o problema legado a qual ela serve de resposta, é necessário que o leitor use de sua própria experiência, posto que somente na continuidade da recepção é que os horizontes tanto da velha forma quanto da nova forma são perceptíveis: "Como 'evolução literária', a história da literatura pressupõe o processo histórico de recepção e produção estética como condição da mediação de todas as oposições formais ou 'qualidades diferenciais.'" (Jauss, 1994, p. 43).

Dessa maneira, o caráter artístico da obra nem sempre é visível de imediato já no horizonte de sua primeira recepção, nem fica o seu potencial limitado a uma simples oposição entre novo e velho (Jauss, 1994). O novo não é somente uma categoria estética, como também histórica, na medida que a análise diacrônica recupera o horizonte para o qual aquela obra servia de resposta e qual horizonte de expectativa esta foi capaz de alargar (Jauss, 1994).

Tendo tratado da diacronia, Jauss dedica a sexta tese à sincronia. Segundo Zilberman (1989), pela análise sincrônica, desvela-se o sistema literário de uma dada época e a sucessão de sistemas. O corte diacrônico revela a lógica de transformação e inovação dos sistemas, mas só atinge plenamente sua historicidade quando aliado ao corte sincrônico, pois

> [...] confronta a obra importante do ponto de vista da história das formas com os exemplos historicamente falidos, convencionais, do gênero e, além disso, não deixa de considerar a relação dessa obra com o contexto literário no qual ela, ao lado de outras obras de outros gêneros, teve de se impor. (Jauss, 1994, p. 48).

A historicidade da literatura se encontraria, assim, na intercessão entre a diacronia e a sincronia, na percepção da obra tanto no pano de fundo das obras anteriores, quanto das obras simultâneas com as quais dialoga no sistema. Entretanto, Jauss nota que todas as obras são percebidas pelo público, na perspectiva da estética recepcional, como simultâneas, ou seja, dentro da atualidade do público e "as relaciona umas com as outras [...] na unidade de um horizonte comum e significativo de expectativas, lembranças e antecipações literárias." (Jauss, 1994, p. 48).

Daí resulta o entendimento que a "evolução literária" possa ser lido não como transformação de formas e conteúdos, mas como recuperação de posições no horizonte de perguntas e respostas (Jauss, 1994), provocadas tanto por fatores internos (as leis imanentes de um gênero), como externos (as pressões sócio-históricas). Resulta também que uma história da literatura seja demonstrável sem uma listagem excessiva de fatos diacrônicos, mas pela

leitura da “mudança diacrônica na continuidade dos acontecimentos a partir do resultado histórico” (Jauss, 1994, p. 49). Contudo, adverte Jauss (1994), uma leitura será plenamente histórica se orientada pela história do efeito, ou seja, a partir dos pontos que articulem o caráter processual da evolução literária.

Por fim, Jauss (1994) apresenta sua última tese. Para o teórico, a função social da literatura se manifesta plenamente quando penetra no horizonte de expectativas da práxis social do leitor, pré-formando seu entendimento do mundo, e assim retroagindo sobre sua vida social. É o momento de frustração das expectativas do leitor que é produtivo, permitindo-lhe contato efetivo com a realidade (Jauss, 1994). A literatura, assim, logra libertar o leitor pela possibilidade de uma nova percepção das coisas. Nas palavras de Jauss:

> O horizonte de expectativa da literatura distingue-se daquele da práxis histórica pelo fato de não apenas conservar as experiências vividas, mas também antecipar as possibilidades não concretizadas, expandir o espaço limitado do comportamento social rumo a novos desejos, pretensões e objetivos, abrindo, assim, novos caminhos para a experiência futura. (1994, p. 52).

A obra de arte então é atualizada pelo seu leitor tanto na esfera sensorial, de acordo com a nova percepção artística, como na esfera ética, pela reflexão moral, ou seja, a nova obra é julgada tanto no contraste com outras formas artísticas, como no contraste com a experiência cotidiana (Jauss, 1994). Mediante a forma nova ou pouco habitual, a obra tanto rompe expectativas, como confronta o leitor com problemas que outras esferas da sociedade ainda não solucionaram. Por meio desse rompimento do horizonte de expectativas, a obra estética age sobre a práxis social do leitor, cumprindo sua funcionalidade social. Somente ao considerar esse aspecto formador da arte, a história superaria a cisão entre conhecimento estético e histórico (Jauss, 1994).

A partir deste texto inaugural, Jauss estabelece, na proposta de uma nova ciência literária, as bases para a estética recepcional, jogando o foco dos estudos literários para os polos entre obra e leitor. Entendemos, em suma, por meio de sua teorização, que o valor do texto pode ser avaliado conforme a distância entre este e o horizonte de expectativas do público — distância esta que possibilita a ruptura desse horizonte, sua reformulação, e por fim, seu alargamento. Para tanto, a percepção estética se faz necessária, validada pelo estranhamento que a linguagem poética causa em contraste com a linguagem automática do cotidiano.

A partir dos estudos da recepção, a própria história da literatura pode ser lida de uma nova maneira, considerando a dialogia entre obras de diferentes tempos, sejam estas

retomadas ou refutadas por leitores e autores, assim como considerando a própria história da recepção de um texto, cuja aceitação ou esquecimento se dá na história de sucessivas recepções. A obra ainda revela sua dimensão social, pois, pela quebra das expectativas, é capaz de inferir sobre a práxis social de seu leitor, seja respondendo problemas legados de obras anteriores, seja propondo novas problematizações, incorrendo no processo de humanização postulado por Candido (2014).

Em outro texto seminal "O Prazer Estético e as Experiências Fundamentais da Poíesis, Aisthesis e Katharsis" (Jauss, 1979), Jauss enfatiza o processo estético que acontece com o leitor durante a leitura. Conceitos como percepção artística e horizonte de expectativas buscaram reabilitar a esfera da experiência estética, que se apresentava, segundo o autor, em um estado problemático, desprezada como privilégio da "burguesia culta" (Jauss, 1979). Para Jauss, na história do prazer estético, houve um processo em que conhecimento e prazer, ou seja, atitude teórica e estética, mal se diferenciavam. Sua separação teria ocorrido "[...] sob a necessidade de sua justificação, ante as instâncias da filosofia e da religião" (Jauss, 1979, p. 64).

A fim de explicar as origens do problema, Jauss (1979) considera alguns pontos históricos importantes na discussão sobre a experiência estética; primeiro, em Aristóteles, há a experiência do prazer ante o reconhecimento, tanto diante de uma técnica perfeita, quanto do original na imitação, reunindo no prazer estético um efeito tanto sensível quanto um de ordem intelectual (Jauss, 1979). Contudo, a experiência estética não se limitaria a estes dois polos, pois há ainda a catarse, que Jauss considera a maior contribuição e grande herança aristotélica para a história da experiência estética. Na catarse, o espectador:

> [...] pode ser afetado pelo que se representa, identificar-se com as pessoas em ação, dar assim livre curso às próprias paixões despertadas e sentir-se aliviado por sua descarga prazerosa, como se participasse de uma cura (Katharsis). (Jauss, 1979, p. 64)

Já em um segundo momento de importância para a formação da experiência estética, Jauss atribui à separação feita por Santo Agostinho acerca do uso (uti) e do prazer (frui). Para Agostinho, o caráter básico do mundo está na *utilitas*, como instrumento para a salvação, e a *fruitio* plena e justificada é orientada para Deus (Blumenberg, 1973 *apud* Jauss, 1979). Desta maneira, Agostinho diferencia os usos do sentido para o prazer (voluptas) e a curiosidade (curiositas): o primeiro se refere às sensações positivas dos sentidos, o segundo é "esclarecido também por seu oposto, como pela fascinação por um cadáver mutilado ou ainda apenas pela lagartixa que caça moscas" (Jauss, 1979, p. 66).

Agostinho entende que há uma divisão entre o bom uso dos sentidos, quando orientados para Deus, e o mau uso, quando orientados para o mundo. A *fruitio* só é legítima quando voltada para Deus, mas está "sob o constante risco de cair no simples gozo sensual e de ceder à sedução estética da experiência sensual incitada pelas artes" (p. 66). Por outro lado, a *curiositas* é condenada por Agostinho ao não gozar de seus objetos, mas antes de si mesma, pelo poder de conhecimento por si (Blumenberg, 1973 *apud* Jauss, 1979).

Jauss (1979) considera de importância para a história da experiência estética tanto a introdução do autodeleite, quanto a diferenciação entre uso e prazer no tocante à experiência inter-humana. Agostinho reserva a *fruitio* do outro, o amor do objeto por si, ao amor a Deus (Jauss, 1979). Como consequência: "Esta reserva sempre provocou a *frutio,* entre duas pessoas na relação de amizade ou de amor, como possibilidade terrana da *vita beata*." (Jauss, 1979, p. 66). Ao contrário, Agostinho rebaixa essa espécie de relação a um gozar-se a si mesmo no outro (Jauss, 1979), ou seja, uma espécie de *frui* não orientada para Deus.

O entendimento de Agostinho sobre a *frui* e a *uti* elimina então a diferença entre prazer e uso (Jauss, 1979): se a *frui* só é legítima quando voltada para Deus, condena-se o prazer na arte, a *frui* no objeto e pelo objeto. Ainda, a condenação ao autodeleite estético também atinge o autodeleite produtivo, pois condena a autoconfirmação que o homem pode ganhar por sua própria obra (Blumenberg, 1973 *apud* Jauss, 1979).

Como terceiro ponto de importância para o entendimento da gênese do problema da experiência estética, Jauss elege o elogio de Górgias à Helena. O primeiro voltou-se para o prazer estético provocado pelo discurso e pela poesia, já utilizando a analogia médica da catarse antes de Aristóteles. Górgias, contudo, preocupava-se antes com a preparação do ouvinte de um discurso e o deslocamento de seu esforço apaixonado para um novo juízo (Furhman, 1973 *apud* Jauss, 1979). Essa nova tradição retórica destaca o poder comunicativo da catarse, pois Górgias entende o prazer catártico como decisivo na persuasão causada pelos discursos e pela poesia: "o prazer estético dos afetos provocados pelo discurso ou pela poesia é a tentativa de deixar-se persuadir pela transformação do *pathos* arrebatador na serenidade ética [...]" (Jauss, 1979, p. 67). Trata-se de uma sedução estética ambivalente, pois pode mover o ouvinte tanto para o bem, quanto para o mal, e por essa ambivalência, a tradição retórica sempre foi acusada (Jauss, 1979).

Jauss (1979) entende que a história da recepção da doutrina antiga sobre o prazer catártico tenha negligenciado seu lado comunicativo, que ficou legado à tradição retórica. Das consequências históricas desse processo, passando desde o renascimento até o romantismo, Jauss data a "decadência de toda experiência prazerosa da arte" (1979, p. 69). Baseado nas

premissas apresentadas e a fim de reabilitar a experiência estética e o prazer dela advindo, Jauss propõe então três categorias fundamentais da fruição estética: a *poiesis,* a *aisthesis* e a *katharsis*. Por *poiesis*, entende a atividade produtora da arte que ocorre durante a fruição estética. Diferenciada do conhecimento conceitual da ciência e do artesanato reproduzível, a *poiesis* decorre do "prazer ante a obra que nós mesmos realizamos" (Jauss, 1979, p. 79).

O conceito de *aisthesis* designa o prazer da percepção reconhecedora e do reconhecimento perceptivo (Jauss, 1979), assemelhando-se ao conceito aristotélico de prazer ante a imitação: tanto pelo reconhecimento da técnica, como o do objeto imitado. A *aisthesis* corresponde à atividade estética da sensibilidade diante da obra de arte: "o significado básico de um conhecimento através da experiência e da percepção sensíveis" (1979, p. 80).

Por fim, a *katharsis* une as ideias de Górgias e Aristóteles, como "o prazer dos afetos provocados pelo discurso ou pela poesia, capaz de conduzir o ouvinte tanto à transformação de suas convicções, quanto a liberação de sua psique." (Jauss, 1979, p. 80). A *katharsis* corresponde assim à função comunicativa básica da arte, tanto pela vinculação de normas de ação, confirmando a função social da arte, como pela liberação dos expectadores de interesses práticos e implicações do cotidiano, permitindo-lhe gozar de si no prazer do outro (Jauss, 1979), levando-o à "liberdade estética de sua capacidade de julgar." (p. 81).

Jauss (1979) entende a conduta do prazer estético, por meio dessas três categorias que, no entanto, não devem ser entendidas como hierárquicas, mas como uma relação de funções autônomas, nunca se submetendo uma as outras, mas estabelecendo uma sequencialidade em que seja possível experienciar essas três funções de maneira combinada e diversa.

2.1.3 O efeito de sentido na leitura: Iser

Entendendo as premissas básicas da estética recepcional com Jauss, passamos a teoria do efeito. Wolfgang Iser contribui para a Estética da Recepção com suas conceitualizações acerca da leitura. Iser (1996) compreende, como função básica da existência do texto, o propósito de ser lido. Desenvolvendo a teorização quanto ao efeito no ato da leitura, Iser (1979) entende que o texto é uma estrutura de comunicação, cujo sentido só se completa pela leitura a partir da participação do leitor, que atua para constituir o sentido do texto. Este processo de comunicação se fundamenta na estrutura do texto, dotada de vazios e pontos de indeterminação, indicando a entrada do leitor no texto (Valente; Ferreira, 2021).

A fim de explicar esse processo de interação, Iser recorre às descobertas da psicologia

social para descrever os modos de contingência encontrados nas interações humanas. Destes, ressalta "[...] que a imprevisibilidade, dominante em toda interação, é passível de se converter na condição constitutiva e diferencial do processo de interação dos respectivos parceiros." (Iser, 1979, p. 84).

A contingência é assim explorada em quatro tipos: 1) a pseudocontingência domina quando ambos os parceiros conhecem o plano de conduta do outro, ao passo que tanto as réplicas quanto as consequências podem ser perfeitamente previstas, resulta daí o surgimento de uma "conduta de papéis (*Rollenverhalten*) semelhante a uma peça bem encenada. Esta ritualização da interação leva ao desaparecimento da contingência." (Iser, 1979, p. 84); 2) a contingência assimétrica domina quando um parceiro abandona seu plano de conduta, seguindo sem resistência o outro.

Assim, o parceiro A: "Adapta-se e é ocupado pela estratégia de conduta de B." (p. 84); 3) na contingência reativa surge quando os planos de conduta são continuamente encobertos pela reação momentânea ao que é dito ou feito — trata-se de um "esquema de reação orientada pelo momento e impede os parceiros de expressarem seus 'planos de conduta'." (p. 84); 4) a contingência recíproca é caracterizada pelo esforço dos parceiros de orientar sua reação de acordo com seu próprio plano de conduta, como também pela reação do outro. Duas consequências decorrem desse processo, pois a interação pode levar ao sucesso da criatividade social, assim, um enriquece o outro; ou pode levar à hostilidade mútua e crescente. Independente, subjaz nessa interação uma complexa mistura de resistência dual e mudança mútua (Jones; Gerard apud Iser, 1979).

As quatro tipologias demonstram as maneiras como a contingência é explorada. A contingência deriva da interação, pois cada parceiro concebe separadamente seu "plano de conduta", sendo, portanto, a imprevisibilidade que provoca tanto as táticas e estratégias, como os esforços interpretativos (Iser, 1979). Desta maneira, a contingência revela-se produtiva, pois a interação submete os "planos de conduta" a exame, revelando as deficiências e os limites das possibilidades de controle destes planos, no que sucede a modificação destes planos pelos parceiros na interação — daí sua produtividade. A contingência se converte em interação, revelando sua ambivalência produtiva, pois nasce da interação, mas é sua propulsora:

> Quanto mais ela se reduz, tanto mais ritualizada a interação se cristaliza; quanto mais ela cresce, tanto mais inconsistente se torna a cadeia de reações, que pode ir tão longe a ponto de culminar na destruição da estrutura de interação. (Iser, 1979, p. 85).

Já da psicanálise da comunicação, Iser toma o problema da percepção interpessoal: "[...] as relações recíprocas não são apenas condicionadas pelo que cada parceiro deseja do outro, mas ainda pela imagem que se fez do parceiro a qual, em consequência, contribui decisivamente para as próprias reações." (Iser, 1979, p. 85-86).

Dessa maneira, em uma interação, cria-se uma imagem de si pela visão do outro gerada a partir de interpretação — visto que não temos acesso à visão do outro sobre nós mesmos. Este vazio é o que forma a base das relações interpessoais, o *no-thing* (Laing apud Iser, 1979), pois "reagimos como se soubéssemos como nossos parceiros nos veem." (Iser, 1979, p. 85). Do vazio do *no-thing,* emerge a necessidade de interpretação que compõem a interação diádica. O *no-thing* é tanto a base da interação, como produto:

> Assim a interação diádica produz a negatividade da experiência — a inapreensibilidade de como reciprocamente nos experimentamos — e esta, em troca, nos estimula a fechar pela interpretação o vazio resultante, pondo-nos, ao mesmo tempo, na situação de desmentir as figuras concretizadas pela interpretação (*interpretationsgestalten*), com o que nos habilitamos para as outras experiências. (Iser, 1979, p. 87).

A diferir dos modelos apresentados, a relação texto-leitor possui características próprias, pois falta-lhe a situação face-a-face que compõe as interações sociais (Iser, 1994). Como consequência, não há a possibilidade de ajuste como ocorre nas relações diádicas — o texto não consegue se ajustar ao leitor, nem tampouco podem os parceiros (texto e leitor), por meio do feedback de pergunta e reposta, ajustarem seus planos de conduta: "O leitor contudo nunca retirará do texto a certeza explícita de que sua compreensão é a justa." (p. 87). Por fim, na interação face a face, as réplicas tem um fim determinado e terminam por integrar um contexto de ações, que termina servindo como horizonte de interação e, muitas vezes, como *tertum comparationis* (Iser, 1979). Contudo, esse quadro falta à relação texto-leitor, pois "[...] os códigos que poderiam regular esta interação são fragmentados no texto e, na maioria dos casos, precisam ser primeiro construídos." (p. 88).

Entretanto, é essa carência que permite caracterizar a leitura como uma interação: no mundo social, a interação é baseada mais na contingência dos planos — nossa incapacidade de experimentar a experiência alheia — que nos quadros de referência comum que servem somente como reguladores da interação diante da incapacidade antes referida (Iser, 1979). Analogamente, é a assimetria entre texto e leitor que origina a comunicação na leitura:

> [...] esta carência nos joga para fora, ou seja, a indeterminabilidade, ancorada na assimetria do texto com o leitor, partilha com a contingência — o nonada (*no-thing*) da inter-relação humana — da função de ser constituinte da comunicação. (Iser, 1979, p. 88).

O vazio é formado e modificado pelo desequilíbrio da assimetria entre leitor e texto. Esse desequilíbrio, contudo, suscita a busca pelo equilíbrio, que só pode ser atingido através dos vazios de sentido, que marcam o potencial de combinação entre os segmentos do texto, demonstrando os pontos a serem ocupados por projeções do leitor no sistema textual (Iser, 1979). A interação fracassa quando as projeções do leitor se impõem de maneira independente ao texto: "O fracasso aí significa o preenchimento do vazio exclusivamente com as próprias projeções" (p. 88).

Por outro lado, o êxito da relação acontece mediante a mudança do leitor, de quem o texto constantemente provoca uma multiplicidade de representações, através da qual a assimetria começa a dar lugar ao campo de uma situação (Iser, 1979). Contudo, a complexidade da estrutura do texto impede a ocupação plena dessa situação por parte das representações do leitor. Com o aumento da dificuldade, o leitor é forçado a abandonar suas projeções. Nesse processo de correção, imposto pelo texto, forma-se o horizonte de referência da situação (Iser, 1979). Conforme esse horizonte ganha contornos, o leitor consegue corrigir suas projeções, tornando-se capaz de:

> [...] experimentar algo que não se encontrava em seu horizonte. Esta experiência abrange desde a objetivação distanciada daquilo que o enredava até a evidência da experiência de si mesmo, que não lhe era permitida por estar preso ao contexto das ações pragmáticas. Neste processo, cessa a assimetria do texto com o leitor. (Iser, 1979, p. 89).

Para que este processo se realize, no entanto, é necessário ao texto manter complexos de controle, pelos quais a interação entre leitor e texto atingirá êxito, levando à comunicação. O texto é um sistema de combinações entre o que se diz e o que se cala, uma estrutura que deve abrir espaço para aquele que fará as combinações, no caso, o leitor (Iser, 1979). Esse lugar é dado pelos vazios e pelas negações do texto.

Segundo Iser (1979) os vazios não podem ser ocupados pelo próprio sistema, eles exigem ocupação por parte do leitor, quem realizará as combinações: "Os vazios possibilitam as relações entre as perspectivas de representação do texto e incitam o leitor a coordenar essas perspectivas" (p. 91). Já as negações invocam elementos para suprimi-los, contudo, o que é suprimido permanece à vista do leitor, modificando sua atitude quanto ao valor do que foi negado.

Vazios e negações, como estruturas da indeterminação própria dos textos ficcionais, funcionam para regular a interação entre texto e leitor, pois transformam a assimetria entre

texto e leitor numa estrutura determinada. É a partir da combinação dos segmentos textuais que se concretiza o objeto estético no texto literário (Ferreira, 2009), num processo de comunicação entre a obra e o receptor. Assim, o objeto estético e o sentido do texto nunca estão dados, mas são construídos na leitura.

Os vazios são originados da indeterminação dos textos literários, e Iser (1979) os entende como os pontos de indicação ao leitor da necessidade de combinação dos segmentos do texto. Segundo o teórico, apenas quando os esquemas textuais estão inter-relacionados é que o objeto imaginário começa a se formar e para isso os vazios são instrumentos decisivos, pois indicam os segmentos textuais a serem conectados, denotando as relações potenciais e liberando "[...] o espaço das posições denotadas pelo texto para os atos de projeção (*Vorstellungsakte*) do leitor." (p. 106).

A conectabilidade é uma característica essencial da construção dos textos em geral, especialmente nos textos comunicativos (Iser, 1979). Os vazios, entretanto, rompem com essa conectabilidade, pois sinalizam tanta a falta de conexão quantas as expectativas em relação ao uso habitual da linguagem, denotando as funções do vazio:

> Como elementos de interrupção da conectabilidade, tornam-se o critério de diferenciação entre o uso da linguagem ficcional face à cotidiana: o que nesta é sempre dado, naquela há primeiro de ser produzido. (Iser, 1979, p. 107).

Na linguagem pragmática, a conectabilidade é um aspecto imprescindível, regulado por diversos fatores que faltam à linguagem ficcional. Entretanto, Iser (1979) entende essa carência menos como falta do que "[...] uma necessidade de combinação dos esquemas do texto, pela qual se forma o contexto que dará coerência ao texto e sentido à coerência" (p. 106-107). Ainda, Segundo Iser (1979), textos expositivos e comunicativos têm sempre um certo objeto como referência, obrigando uma individualização contínua da fala, o que se dá pela observância da conectabilidade dos segmentos textuais. No texto ficcional, no entanto, a interrupção da conectabilidade pelos vazios abre um leque de possibilidades, exigindo do leitor uma seleção, a fim de que se organizem tais esquemas. As normas despragmatizadas e a perda de contexto das alusões literárias tornam-se um novo vazio que, oferecendo novas possibilidades de conexão, libera aspectos que até então estavam ocultos (Iser, 1979).

Por outro lado, os vazios estão presentes não apenas no repertório, como também nas estratégias do texto. É o que se vê diante das perspectivas textuais, pois sendo o texto um produto perspectivíssimo, ele exige que suas perspectivas de representação sejam constantemente inter-relacionadas (Iser, 1979) – sejam perspectivas de um mesmo segmento,

sejam de um segmento diferente: “Só o fato de que as perspectivas do texto sejam dadas ao ponto de vista do leitor por segmentos, mostra que a coerência do texto se cumpre pelos atos de representação do leitor” (p. 108-109).

O leitor organiza essas perspectivas, reformulando o texto para recebê-lo. Isso incorre da natureza dos vazios em textos ficcionais que os coloca contra o pano de fundo da linguagem pragmática, contribuindo para a desautomatização das expectativas habituais do leitor (Iser, 1979). O mesmo não ocorre na interação diádica da linguagem pragmática, pois “[...] as conexões abertas podem ser fechadas pelos pedidos de esclarecimento do parceiro, que tornam desnecessário o uso de sua imaginação” (p. 109). Dessa maneira, os vazios no texto tornam-se plenos na imaginação do leitor. Os esquemas do texto possibilitam a construção de imagens a partir de um conhecimento prévio do leitor, como também das informações oferecidas pelo texto “[...] através das quais o objeto intencionado — mas não dado — pode ser representado” (p. 109). Surge daí a relevância estética dos vazios, pois eles interrompem a conectabilidade do texto, colocam em confronto as normas seletivas do repertório e, assim, aumentam a atividade constitutiva do leitor, que precisa combinar os esquemas do texto (Iser, 1979) em busca de interpretação.

A atividade por parte do leitor é o que promove prazer (Iser, 1999), pois oferece ao leitor a capacidade de exercer sua capacidade produtiva. Os limites dessa produtividade surgem quando o autor diz tudo claramente para o leitor, ou quando o sentido do que se diz ameaça dissolver-se (Valente; Ferreira, 2021).

Os vazios interrompem a conexão do texto, a *good continuation* da formulação de sentido. Como consequência, quanto mais vazios, mais imagens precisam ser formuladas pelo leitor, pois a cada interrupção este precisa combinar os esquemas textuais a fim de dar-lhes sentido, muitas vezes, contra suas próprias expectativas (Iser, 1979). Essas imagens, entretanto, não podem ser percebidas em sequência (Sartre *apud* Iser, 1979) — quando uma nova imagem é formulada, a antiga deve ser abandonada. As imagens abandonadas, porém, formam um vazio que serve de pano de fundo para novas imagens. Chama-se esse esquema de imagens de primeiro e segundo grau.

As imagens de segundo grau sempre se formam quando as expectativas geradas pelas imagens de primeiro grau são frustradas (Iser, 1979), pois os vazios, ao causarem a interrupção da *good continuation,* tornam-se condição para a colisão de imagens: “Daí, os vazios, através da colisão provocada das imagens, causam, em princípio, a dificuldade da construção da imagem. Tornam-se deste modo esteticamente relevantes.” (Iser, 1979, p. 111). Iser atribui aos graus de complexidade da obra a dificuldade da formação de sentido, que leva à “[...]

diversificação repetível das formas inovadoras de significação" (p. 112). Nesse sentido, essa "ideação dificultada" funciona de maneira a evitar a degradação do conhecimento oferecido ou incitado, visto que:

> Sendo forçados a abandonar as imagens de primeiro grau, não só somos levados a reagir ao que produzimos, mas, simultaneamente, somos induzidos a imaginar algo no conhecimento induzido ou incitado, que seria inimaginável enquanto prevalecesse a decisão de suas orientações habituais.
> Assim, ao mesmo tempo que somos apanhados pelas imagens que construímos enquanto lemos, a colisão de nossas imagens produz uma consciência latente, que acompanha nossas imagens, por meio da qual somos postos em relação com elas. (Iser, 1979, p. 114).

Nesse processo, somos capazes de observar aquilo que produzimos (Iser, 1979) a uma certa distância. Explica-se aí a impressão de riqueza de certos textos em contraste com outros, pois a interrupção do sentido pelos vazios provoca uma sequência de formação e abandono de imagens. Essa colisão de imagens dificulta a ideação do leitor, que precisa trabalhar cada vez mais na construção de sentido, pois quanto maior a presença de vazios, mais interrupções na continuidade de sentido do texto, o que leva a uma maior colisão de imagens e, por fim, uma maior atividade ideativa por parte do leitor.

Advém daí a percepção de pobreza acerca de textos que controlam os vazios por motivações mercadológicas e/ou ideológicas (Iser, 1979). Com a interrupção do texto, o vazio se converte em uma estrutura autorreguladora, pois o vazio entre os segmentos ou os cortes entre as imagens geram uma rede de relações pela qual segmentos e imagens se autodeterminam (Iser, 1979). Logo, para que os vazios possibilitem essa rede, é necessária uma estrutura que impeça a subjetividade arbitrária.

Tal estrutura é elucidada por Iser ao constatar as diversas maneiras como os segmentos se apresentam ao ponto de vista do leitor. Primeiro, por meio do próprio enredo do texto, cujos fios "[...] se rompem e prosseguem por direções imprevistas" (Iser, 1979, p. 122). Ademais, na leitura, apenas segmentos de perspectivas diferentes se entregam ao ponto de vista do leitor:

> O aumento dos vazios resulta do fato de que, por via de regra, as perspectivas centrais são, por sua vez, também perspectivadas. [...] À medida que o ponto de vista do leitor se desloca entre esses segmentos, a sua mudança, constante, durante o processo de leitura, liga estes segmentos, assim provocando uma rede de perspectivas, dentro da qual cada perspectiva abre a visão não só das outras, como também do objeto imaginário intencionado. (Iser, 1979, 123).

Cada perspectiva indica um diferente ponto de vista do objeto estético. Em outras palavras, nenhuma perspectiva textual pode representar o objeto estético em sua completude — ele é, em verdade, um produto dessas inter-relações (Iser, 1979). Dessa maneira, os vazios

cumprem importante papel na construção do objeto estético. Resta, então, compreender como os vazios estabelecem uma estrutura para além de uma interrupção entre os segmentos do texto.

Segundo Iser (1979), os vazios organizam a mudança de perspectiva do ponto de vista do leitor. A estrutura se configura, então, num movimento de troca de posições. Desse modo, a posição que se destaca se torna tema, e quando abandonada, torna-se horizonte, não desaparecendo, "apenas perde sua relevância temática e forma, em face da posição alçada a tema [...]" (Iser, 1979, p. 125). Essa mudança de posição — a transformação sucessiva de temas em horizonte — incorre em um efeito de *feedback* do tema concebido sobre o vazio, que modifica "a influência modeladora do ponto de vista do leitor" (p. 126). Como atua na mudança de ponto de vista do leitor, essa estrutura dá-lhe a impressão de ser ele quem "autorregula as perspectivas de sua observação" (p. 126). Como consequência dessa impressão, Iser (1979) aponta para outra propriedade estrutural do vazio — fornecer ao processo de transformação dos segmentos uma característica de estrutura que se autorregula, impedido que o processo seja feito e comandado por uma subjetividade arbitrária.

Os vazios de sentido regulam o eixo sintagmático da leitura, funcionando como instruções de sentido (Iser, 1999), por meio da estrutura de tema e horizonte. Essa estrutura assegura ainda a pluralidade interpretativa, pois esta se dá não como resultado da estrutura, mas do conteúdo ideativo (Iser, 1979) com o qual o leitor recombina os segmentos textuais diante dos vazios no texto.

Além dos vazios, a estrutura comunicativa dos textos literários é composta ainda por uma segunda característica — as potências de negação:

> A negação produz um lugar vazio dinâmico no eixo paradigmático da leitura. Sendo agora validade cancelada, ela marca um lugar vazio na norma selecionada; sendo o tema oculto do cancelamento, ela marca a necessidade de desenvolver determinadas atitudes que permitam ao leitor desvendar o que a negação indica sem formulá-lo. (Iser, 1999, p. 171).

A negação aumenta a atenção do leitor, por meio de sua natureza dual, já que a expectativa é invocada pela norma familiar, mas paralisada pela negação (Iser, 1999). Ademais, a negação diferencia as atitudes do leitor, pois "[...] não mais são possíveis concepções daquelas normas que são familiares ao leitor" (p. 172). Na negação, um novo sentido sobrepõe o sentido já constituído, suprimindo-o. Forma-se uma segunda concepção, sobreposta à primeira, com a qual entra em conflito (Husserl apud Iser, 1999). Por esta razão, a negação nunca é total, mas parcial — a norma negada permanece como pano de fundo, orientando as projeções do leitor. O negado abre um leque de possibilidades ao leitor, orienta-

o negando uma possibilidade dada, e deixa o não-dado para que o leitor o ocupe com suas projeções, "[...] estimulando-o a constituir o tema não-formulado e não-dado da negação enquanto objeto imaginário" (p. 172).

Por tratar-se de uma negação parcial, as normas não são totalmente rejeitadas, o que indica que a negação não mostra oposição, mas a necessidade de um novo sistema de referências:

> Trata-se de achar uma relação entre a norma e o mundo. Desse modo, a norma e o mundo se transformam em pólos de uma interação que o leitor deve implantar, uma vez que as posições familiares — as normas contemporâneas e o mundo existente — se negam constantemente entre si. (Iser, 1999, p. 174).

Esse aspecto da negação ressalta a interação entre ambos os eixos de lugares vazios no texto: o sintagmático e o paradigmático. Iser (1999) destaca que os vazios estão inscritos no eixo sintagmático da leitura, em uma relação de tema e horizonte, na qual a mudança de perspectiva provoca a perda temática de um segmento, tornando-o horizonte. No eixo paradigmático, por outro lado, inserem-se os vazios provocados pelas potências de negação. Os conteúdos não aparecem na leitura somente em uma relação de tema e horizonte. Condicionados pelas negações, apresentam-se vazios adicionais, que "[...] possuem efeitos restritivos sobre a possibilidade de combinação das posições e influências seletivas sobre a *Gestalt* de sentido a ser produzida pelas representações do leitor." (Iser, 1999, p. 175). As potências de negação têm assim força produtiva:

> O sentido antigo, negado, retorna à consciência quando um novo sentido se lhe sobrepõe; este novo sentido é certamente vazio, mas, exatamente por essa razão, ele precisa do sentido antigo e agora invalidado; este é necessário porque foi re-transformado pela negação em material para a interpretação, material a partir do qual os lugares vazios, convertidos em tema pela negação, devem ganhar sua determinação. (Iser, 1999, p. 178).

A negação não produz vazios somente no repertório das normas selecionadas, mas na posição do leitor, pois nega a ele a validade das normas familiares e exige que se afaste de suas disposições habituais, de seus hábitos. Para Iser (1999), na leitura gera-se uma tensão entre descobertas e hábitos, só corrigida pela emergência de um terceiro eixo, conhecido como a *Gestalt* de sentido do texto, quando o hábito é corrigido e a descoberta ganha sua função por meio dessa correção. Esse sentido constituído não nega os hábitos, mas os suspende temporariamente, mantendo-os presentes à vista de uma experiência "[...] da qual ele só poderá dizer que ela é evidente, pois ele mesmo a produzira com suas próprias descobertas." (p. 180).

Iser (1999) identifica dois tipos de negação: primárias e secundárias. As primeiras

marcam um tema virtual originário do ato da negação, possuindo relevância temática, pois "[...] elas se referem ao repertório incorporado ao texto e extraído do mundo exterior" (p. 183). As secundárias, que não aparecem marcadas no texto, resultam da interação entre os sinais textuais e as *Gestalten* de sentido formuladas pelo leitor, tendo uma relevância funcional:

> Elas ganham sua eficácia pelo fato de que modelam a constituição do sentido do texto em oposição às orientações do hábito, e estas devem ser frequentemente corrigidas se a experiência estranha quer ser compreendida. (Iser, 1999, p. 184).

Ambas as negações não surgem de maneira isolada, mas antes mesclada: "As negações primária e secundária formam o relé comunicativo no texto, por meio do qual a negação do que é familiar se transforma em experiência para o leitor." (p. 184). Na leitura, cabe ao leitor superar os lugares vazios e as negações por meio de suas representações. Como consequência:

> Os lugares vazios e as negações provocam uma peculiar condensação em textos ficcionais, pois a omissão e a suspensão indicam que praticamente todas as formulações do texto se referem a um horizonte não-formulado. (Iser, 1999, p. 191).

Como resultado, os vazios e as potências de negação provocam a intensificação do significado, expandindo as formulações do texto. Por meio deles, realizam-se os efeitos da comunicação literária (Iser, 1999). O efeito da negação decorre dela marcar um defeito no conhecimento tido como familiar, expondo aquilo que antes estava encoberto:

> Consequentemente são problematizadas as normas selecionadas do repertório, assim como os protagonistas e suas ações. Basta pensar na constelação de personagens em romances onde sua interação é de tal modo construída que os traços negativos são revelados, amiúde em detrimento dos lados positivos. [...] A literatura, a partir de Homer, conhece muitos exemplos para o desastre, a deformação, a negativização das pretensões humanas, como para a deformação do ser humano, de seus desejos e de suas relações, de seus sentimentos e pensamentos. A deformação e o fracasso são sinais de superfície que apontam para uma causa oculta. (Iser, 1999, p. 193).

Tal deformação traz à tona um aspecto duplo da ficção: a apresentação de tais signos desperta a atenção do leitor para a causa virtual, não-formulada, pois "[...] a percepção de aspectos deformados só se completa na produção da causa virtual dessas deformações." (Iser, 1999, p. 194). A negatividade é, portanto, causa determinadora e possível de superação das deformações, transformando as posições deformadas do texto em impulso, através do qual essas causas não-formuladas tornam-se tema do objeto imaginário na representação do leitor (Iser, 1999).

A atualização da causa virtual abre a possibilidade de descobrimento da resposta

potencialmente presente nos problemas formulados pelo texto: “Desse modo, a negatividade abraça tanto a questão do texto, quanto sua possível resposta; ela é a condição para que o texto ficcional possa ser constituído por seus leitores, segundo o princípio da lógica de pergunta e resposta” (p. 195).

Este processo de transformação evidencia que a constituição do não-dito aparece como superação do dito (Iser, 1999) — como o sentido não está explícito na linguagem, ele aparece na consciência “à medida que faz aparecer o mundo apresentado como problemático” (p. 195), consequentemente o texto está aberto, e seu fechamento corresponderia à mudança dialética da problematização discutida. Assim, a negatitividade possibilita a base comunicativa do texto.

A literatura se revela como comunicação, pois ela traz ao mundo algo que antes estava encoberto (Iser, 1999). Aquilo que é não-familiar, entretanto, só pode manifestar- se por meio da negatividade, aparecendo, no texto, por meio do esvaziamento do conteúdo de realidade das normas extratextuais presentes no repertório:

> No que diz respeito ao pólo do texto, a negatividade aparece como o foco virtual, do qual se origina a validade cancelada da realidade tornada visível. Sendo o não-formulado, ela é o vazio constitutivo do texto. Em vista do pólo da recepção, a negatividade aparece como o ainda não-compreendido. (Iser, 1999, p. 196).

Como a negatividade marca tanto o não-formulado quanto o não-compreendido, ela promove uma relação texto e leitor, que agora deve formular a causa subjacente ao mundo questionado (Iser, 1999). Isto significa que o leitor “transcende o mundo, porque aquela causa só pode ser observada de fora” (p. 196). Consequentemente, o conteúdo que emerge da obra de arte é algo que não é dado no mundo e só pode ser experienciado por meio de uma obra de arte, e permite-nos transcender o nosso estar-no-meio da vida (Iser, 1999).

Iser (1999), por meio dos aspectos constituintes do polo da negatividade e dos vazios, exemplifica o processo comunicativo que se estabelece na leitura. Para realizar a concretude, o leitor realiza seleções de sentido, pela construção e revisão de suas hipóteses durante a leitura. Para que suas seleções sejam estabilizadas, suas alternativas emergem tanto do texto quanto de seu repertório (Iser, 1999). Como se pode observar, Iser define o texto literário como uma estrutura comunicativa, cujos pontos de indeterminação sinalizam o espaço de participação do leitor enquanto coautor. O texto supõe um receptor incumbido da combinação desses segmentos textuais. Esta estrutura de apelo, denominada de leitor implícito, convoca o leitor à participação no acabamento textual (Valente; Ferreira, 2021).

O leitor implícito é uma estrutura embutida no texto, não possuindo uma existência

real, mas "[...] materializa o conjunto de pré-orientações que um texto oferece, como condições de recepção, a seus leitores possíveis" (Iser, 1996, p. 73). Sendo dessa natureza, é possível inferir que as condições de atualização dos textos estão presentes na própria estrutura textual, permitindo constituir o sentido na consciência receptiva do leitor (Iser, 1996). Consequentemente, a estrutura do leitor implícito enfatiza "as estruturas de efeito dos textos, cujos atos de apreensão relacionam o leitor a ele." (p. 73).

A partir dessa estrutura, os textos oferecem a seus possíveis receptores determinados papéis. O papel do leitor revela-se em dois aspectos centrais: estrutura do texto e estrutura do ato. Quanto à primeira estrutura, cada texto possui uma perspectiva de mundo, criada por seu autor (Iser, 1996). O texto em si não é a cópia de um mundo dado

> [...] mas constitui um mundo do material que lhe é dado. É no modo da constituição que se manifesta a perspectiva do autor. Se pretendemos captar o grau de não-familiaridade desse mundo constituído pelo texto, necessitamos de uma estrutura que possibilite ao leitor realizar as visões previamente dadas. (Iser, 1996, p. 73-74).

O texto literário, pela polissemia, apresenta uma diversidade de perspectivas. Como resultado, o ponto de vista do leitor só se torna adequado quando todas as perspectivas convergem no quadro comum de referências do texto. Ademais, tanto o ponto de vista quanto o quadro comum de referências derivam da construção perspectivista do texto:

> Daí resulta o esquema elementar do papel do leitor delineado do texto. Esse papel exige de cada leitor que assuma o ponto de vista previamente dado; só assim ele conseguirá captar as perspectivas divergentes no texto e juntá-las no sistema da perspectividade. (Iser, 1996, p. 74).

Entende-se, contudo, que o papel do leitor não deve se confundir com a ficção de leitor. O leitor implícito não é abstraído de um leitor real, mas condiciona uma tensão que se cumpre quando o leitor real assume esse papel (Iser, 1996). O leitor implícito é uma estrutura do texto, sobre a qual o leitor empírico se projeta durante a leitura. Contudo, na busca por equilíbrio entre papéis oferecidos pelo texto e disposições habituais do leitor, nunca ambos se superpõem: "Ao contrário, as disposições formam o pano de fundo, diante do qual os atos de apreensão do texto, motivados pelo papel do leitor, se realizam." (p. 77).

O leitor jamais se transforma ou adota esses papéis de maneira completa, pois isso o removeria completamente, livrando todas as experiências que são introduzidas constantemente na leitura e são responsáveis pelas diversas atualizações do papel do leitor (Iser, 1996). Consequentemente, o papel do leitor se realiza de maneira histórica e individual,

pois ele "[...] representa um leque de realizações que, quando se concretiza, ganha uma atualização determinada e, por conseguinte, 'episódica'" (p. 78). Essa natureza permite que a atualização do texto seja avaliada, pois toda a concretização possível tem como pano de fundo as estruturas de efeito contidas nos textos (Iser, 1996). Revela-se aí uma importante função central da estrutura do leitor implícito — proporcionar um quadro de referências para a diversidade de atualizações possíveis históricas e individuais, a fim de que se possa analisá-las (Iser, 1996).

Iser (1996) considera o leitor implícito como uma estrutura transcendental, que permite descrever as estruturas dos textos ficcionais. A estrutura textual estabelece o ponto de vista para o leitor, situando-o no texto. Pela análise dessa estrutura, somos capazes de avaliar nos textos ficcionais o leque de atualizações possíveis, permitindo a análise das estruturas de efeitos dos textos ficcionais.

Em suma, a Estética da Recepção e do Efeito coloca em primazia a experiência do leitor. Esse é o aporte teórico que servirá de base para as análises textuais da coletânea selecionada para esta dissertação (Lovecraft, 2017). Buscamos na análise dos contos refletir se possuem inúmeros vazios (Iser, 1996, 1999) que suscitam interpretação, dedução e ativação do conhecimento de mundo e da biblioteca vivida do jovem leitor. Da presença desses vazios decorre, para Iser (1996), a relação dialógica entre obra e leitor implícito.

A comunicação ocorre quando esse leitor resgata a coerência do texto que os vazios interromperam. Nesse processo, ele coloca sua produtividade em jogo e, por isso, a leitura pode tornar-se um prazer intelectual (Iser, 1999). A questão que vem à tona nessa discussão em torno dos contos é a da percepção da posição móvel do narrador e da incompletude na descrição das personagens que dependem do olhar de outras, o que instaura inúmeros vazios e exige do leitor um exercício de síntese constante.

Há, na leitura do conto de horror, uma relação de interação desdobrada: no plano ficcional, entre os correspondentes e no plano interpretativo, na busca por concretização, com seu leitor. Conforme Iser (1996, 1999), para que a interação entre texto e leitor resulte em interpretação, faz-se necessário que este projete expectativa e memória, uma sobre a outra, produzindo sínteses. Contudo, como as sínteses nesse gênero são sempre provisórias, diante de fatos novos e da inserção de olhares que se encadeiam sobre um mesmo fato diegético, instauram-se vazios suplementares na leitura. Desse modo, seu enredo pode prender a atenção do leitor, pelo efeito de suspense que o inacabamento das ações, descrições e traços definidores das personagens assumem.

Todavia, a requisição de um repertório mais sofisticado, inclusive de uma *biblioteca*

vivida, bem como os temas pouco afeitos à experiência juvenil, pode colocar limitações consideráveis à efetiva interpretação. Diante dessa constatação, cabe indagar sobre o trabalho editorial — será que aciona um tutelamento, por meio de paratextos e notas de rodapé que visam à máxima redução de vazios? Será que eles impedem as construções de hipóteses, em especial, pelas antecipações dos rumos narrativos? Será que as concepções desses editores acerca das competências culturais de seu público revelam a projeção de leitores inexperientes, incapazes de deduções durante a leitura que os conduzam à interpretação e, por isso, buscam facilidade e imediatismo de informações? Será que os paratextos direcionam o olhar do leitor, apresentando-se como "guias"? Será que, por um lado capturam, pelo viés apelativo, o interesse e a curiosidade do jovem leitor, aproximando-o de uma obra de valor cultural, mas por outro, estabelecem formas de ler?

Vamos ao próximo capítulo!

CAPÍTULO III – ADENTRANDO O DESCONHECIDO

3.1 No campo da análise

Antecipa a análise da coletânea que compõe o *corpus* de pesquisa um breve levantamento da vida e obra de Lovecraft. Em seguida, apresentamos uma análise da coletânea, a partir das reflexões de Genette (2009) e Chartier (2014), analisando sua composição material, seus paratextos e como estes influenciam os textos que a compõem. Em seguida, apresentamos as análises textuais, por meio do aporte teórico da Estética da Recepção e do Efeito (Jauss, 1994; Iser, 1996, 1999) e dos estudos acerca do fantástico e do horror (Furtado, 2009; Carroll, 1999; França, 2022) e dos paratextos editoriais (Genette, 2009; Chartier, 2014).

3.2 H. P. Lovecraft: vida e obra[19]

Howard Phillips Lovecraft (1890-1937) nasceu em Providence, Rhode Island, nos Estados Unidos. Filho de Sarah Susan Phillips Lovecraft e Winfield Scott Lovecraft. Quando na idade de três anos, seu pai sofrera um colapso nervoso que o levaria a ser hospitalizado por cinco anos até sua morte, em 1898. Com a morte de seu pai, sua criação acabou relegada à sua mãe, tias e avô. Na mansão de seu avô, Lovecraft cresceu cercado por grandes intelectuais.

Com apenas dois anos de idade recitava poesia, lia aos três e começou a escrever por volta dos seis ou sete anos (Joshi, s.d). Com o interesse pelas *Mil e uma noites*, lido aos cinco anos, Lovecraft adotou o pseudônimo "Abdul Alhazred", que posteriormente passou a fazer parte do mythos[20] literário do autor (Joshi, s. d). Entende-se por mythos, o ciclo de mitos de Cthulhu, um conjunto de textos nos quais Lovecraft estabeleceu seu panteão literário de deuses alienígenas, sendo Cthulhu a deidade mais famosa – que inclusive se tornou um ícone na cultura pop.

No ano seguinte, sua atenção se voltaria para a mitologia grega. Entretanto, por esse tempo, o autor já havia descoberto a *weird fiction*, ou ficção *weird*, trata-se de um subgênero da literatura fantástica, em que elementos do fantástico tradicional são muitas vezes evitados ou reinterpretados, influenciada também pelos avanços científicos do fim do século XIX:

---

[19] Analisamos as características do ciclo de mitos em um tópico posterior.

[20] Dados extraídos de "Howard Phillips Lovecraft: The Life of a Gentleman of Providence", por S. T. Joshi, disponível em: <https://www.hplovecraft.com/life/biograph.aspx>. Acesso em: 17 jan. 2026.

> Assim, a Biologia trouxe a ameaça invisível e imprevisível dos microorganismos, a Física subverteu as noções de tempo e espaço, ao passo que a Astronomia lançou especulações sobre os mistérios do universo. A Fantasia, por sua vez, contribuiu para o weird com seus ambientes oníricos e mundos secundários habitados por seres fantásticos e leis próprias.
>
> Percebe-se, assim, que o weird não busca em elementos do fantástico tradicional, como fantasmas, vampiros, lobisomens, alienígenas e demônios suporte para a veiculação de suas ideias, pois estes seres já evocam respostas específicas vinculadas a uma visão específica do sobrenatural. Em seu lugar, os personagens tomam ciência do indefinido, do evanescente, do disforme e do caos aparente que configura o elemento sobrenatural e que desafia tentativas de compreensão e apreensão. (Meireles, 2022, s/p.).

Sua condição de saúde precária o impediu de terminar os estudos ou adentrar a universidade, levando o autor a continuar com seus estudos em casa. Seus interesses iniciais enquanto criança foram ciências e seus primeiros escritos tratavam sobre temas científicos. Em 1904, a morte de seu avô levou Lovecraft e sua mãe a se mudarem para uma propriedade menos nobre que a mansão de sua infância. Nesta época, o jovem Lovecraft passa a cogitar o suicídio.

Em 1908, sofre uma crise nervosa que o impede de se formar e enfim ingressar na Brown University. A vergonha da experiência o leva a uma reclusão social pelos próximos anos, até meados de 1913. Durante este período, ocorre entre ele e sua mãe o desenvolvimento de uma relação conturbada, enquanto sua produção literária acaba limitada a poemas e ensaios sobre astronomia. (Nestarez, 2013). Lovecraft somente sairia desse estado a partir de 1913: sendo já leitor das *pulp* magazine da época, teria escrito uma carta em versos atacando um conto de amor insípido lido em uma das publicações.

O termo *pulp* advém do material pobre – polpa de madeira – no qual as revistas eram fabricadas (Clute; Nicholls, 1993). A carta publicada gerou um intenso debate editorial no meio. Como resultado, Lovecraft acabou convidado a se juntar à *United Amateur Press Association* (UAPA), o que fez em 1914. A partir de então, chegou a publicar treze edições de seu próprio editorial *The Conservative*, assim como publicou poesias e ensaios em outras publicações amadoras de maneira colaborativa. A partir de 1917, incentivado por amigos do meio editorial amador, recomeça a escrita de ficção, inicialmente abandonada em 1908. Entretanto, sua produção principal ainda continuaria sendo, por certo tempo, poesia, ensaios e uma vasta produção de cartas.

Em 1919, Lovecraft sofre outra grande perda: um colapso nervoso leva à hospitalização de sua mãe, que jamais se recuperaria e morreria em 1921. Apesar do abalo emocional, algumas semanas depois o autor conheceria Sonia Green, com quem se casaria em 1924 e então se mudaria para o apartamento de sua esposa, em Nova Iorque. Ela era dona de

uma loja de chapéus bem-sucedida, e ele já se estabelecera como escritor profissional com publicações na *Weird Tales* (uma renomada revista da época). Porém, o casamento logo sofreu seus primeiros abalos com a falência da loja de Sonia e a recusa de Lovecraft por um posto de editor chefe na revista. Ela acabou se mudando para Cleveland por uma oferta de emprego e Lovecraft para um pequeno apartamento no Brooklyn. A partir de então, instaurou-se uma nova fase de solidão e depressão na vida do autor.

Politicamente conservador, sua produção à época reflete seus sentimentos conturbados em relação ao ambiente em que vivia — assim, ora o escritor passa a ser visto como nostálgico, ora como misantrópico (Joshi, s.d). Em 1926, Lovecraft retorna para Providence, mas não sem antes encerrar seu casamento. O divórcio se oficializa em 1929.

Seus últimos dez anos de vida foram os mais produtivos de sua carreira ficcional, pois nesse período surgem algumas de suas narrativas mais famosas, como as analisadas nesta dissertação. Sua troca de correspondências prossegue e passa a inspirar novos escritores dentro do nicho em que se estabeleceu. Não cessam as tragédias em sua vida, como a morte de uma de suas tias e o suicídio de um de seus correspondentes mais próximos. Seus contos passam a se tornar mais extensos e complexos, o que os torna de difícil publicação para as revistas *pulp* que recepcionavam o autor até então. Seus últimos anos tiveram a presença de um doloroso câncer de intestino que o levaria à morte em 1937 (Joshi, s.d).

3.2.1 Fortuna crítica

Como já exposto anteriormente, a publicação da obra de Lovecraft ficou relegada a revistas do tipo *pulp,* como a *Weird Tales*. Nessas publicações, sua obra figurava em meio a trabalhos de baixa qualidade: "Muito do conteúdo da *Weird Tales* era inconcebivelmente lamentável, ainda que fosse de algum modo melhor que a maioria dos seus piores rivais, como a *Ghost Stories*[21]*"* (Joshi, 2017, p. 10, tradução nossa). Em vida, seu reconhecimento foi restrito a um círculo de correspondentes literários e a leitores dessas revistas de público limitado e sem grande atenção da crítica especializada de sua época.

Apesar das restrições proporcionadas por esse meio, criou-se ao redor da figura do autor um círculo de fiéis leitores e correspondentes (Joshi, 2013). Esse grupo foi responsável pela curadoria da obra do autor após a sua morte, que resultou na primeira publicação em livro, intitulada *The Outsider and Others* (1939), pela editora Arkham House, fundada por

[21] Much of the content of Weird Tales was inconceivably wretched, although somewhat better than some of its still worse rivals, like *Ghost Stories.* (Joshi, 2017, p. 10)

esse mesmo grupo de correspondentes. A partir das publicações em livro, sua obra adquiriu progressivamente status de relevo no que tange ao fantástico, ao horror, ao insólito e à ficção científica, influenciando até mesmo outros gêneros ficcionais. Nesse novo contexto, expandiram-se os horizontes críticos do autor tanto em seu país de origem, como em outros, onde sua obra foi sendo descoberta, resultando no que Ronaldo Pelli (2015) chamou de "renascimento Lovecraft." No Brasil, o movimento não foi diferente, percebendo-se nos últimos anos um crescimento do interesse pelo autor e sua obra. Uma busca pela palavra-chave "Lovecraft", no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES[22], apontou um total de 57 trabalhos.

Para os fins que interessam a esta dissertação, a busca foi refinada seguindo dois critérios: primeiro, considerou-se apenas os estudos que integram a Grande Área do Conhecimento de Linguística, Letras e Artes, com foco na área de conhecimento de Letras. Em seguida, a busca foi refinada para as teses e dissertações que tratam diretamente da obra de H. P. Lovecraft. Assim, estudos que, inicialmente, surgiram quando da busca por "Lovecraft", mas que não tinham a obra do autor como foco de estudo foram excluídos. Filtrada a busca, os trabalhos totalizaram 12 indicações, entre os anos de 2015 e 2023. Desses 12 trabalhos, o escopo das pesquisas variava entre os campos de tradução, literatura comparada e estudos teórico-literários.

Por ordem de data, a dissertação de Ricardo Hefel Farias em 2015, denominada *Cthulhu Is Here: The Monster As An Allegory of History in Howard Phillips Lovecraft's Cthulhu Mythos*, volta-se para a área do inglês, contrastando literatura e história. Busca- se traçar no trabalho uma relação dos monstros de Lovecraft como a alegoria do tempo histórico que os produziu. Para tanto, Farias apoia-se em estudos dos monstros, em conformidade com as teses de Cohen (2000), que apontam para o caráter social deles.

A dissertação de Pedro Silas Romão Vieira no ano seguinte, intitulada *A Síncrese Infantil e o Texto de Horror: Um estudo merleau-pontyano acerca do conto "O Chamado de Cthulhu" de H. P. Lovecraft*, traz um dos contos mais célebres do escritor para o campo da análise discursiva, na tentativa de traçar uma relação entre o discurso do narrador e o discurso infantil, utilizando teorias literárias, pedagógicas e psicopedagógicas. Já consta na biografia de Vieira a dissertação anterior de Farias, demonstrado o diálogo entre ambos os trabalhos. O trabalho de Vieira aproxima-se desta dissertação no seu *corpus*, pois o conto "O chamado de Cthulhu" também é foco de análise, mas nosso trabalho se volta para o estudo do conto dentro

[22] Disponível em: https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/

de uma coletânea e em relação aos seus paratextos, com foco na formação do leitor.

No ano de 2017, surgem duas dissertações. A primeira, de Nathalia Sorgon Scotuzzi, *Relances vertiginosos do desconhecido: a desolação da ciência em H. P. Lovecraft*, que realiza uma análise da representação da ciência enquanto elemento narrativo nos contos de Lovecraft. Scotuzzi trata do papel que a ciência adquire nas tramas e o discurso crítico em relação a ela.

A segunda dissertação de 2017 é de Rhuan Felipe Scomação da Silva, intitulada *O horror cósmico de Lovecraft e o efeito no leitor.* Nesta última, o estudo se volta para a percepção do leitor acerca do elemento de horror cósmico e como atuam seus efeitos sobre o leitor. Como foco de sua análise, Silva utiliza como *corpus* três contos do escritor – "O chamado de Cthulhu", "A Sombra Vinda do Tempo" e "Nas Montanhas da Loucura" –, pois os três compõem forte unidade temática dentro da obra de Lovecraft: o famoso ciclo de Cthulhu e o aspecto do horror cósmico. Das dissertações observadas, esta é a que mais dialoga com o escopo da nossa pesquisa. Ambas as dissertações se aproximam em determinados pontos e afastam-se em outros. A dissertação de Felipe Scomação da Silva trabalha o efeito do horror cósmico sobre o leitor da obra de Lovecraft. Seu *corpus* se aproxima desta dissertação na escolha dos contos analisados. Apesar de a dissertação de Silva se utilizar do aporte teórico da Estética da Recepção, diferentemente deste trabalho que hora se apresenta, o seu foco não incide na formação do leitor, nem sua análise contempla a materialidade da edição da DarkSide, refletindo sobre seus efeitos.

Em 2019, Kleiton da Silva, desenvolve sua dissertação *As multifacetas do medo cósmico na ficção Weird de H. P. Lovecraft*, com o objetivo de analisar aspectos estilísticos na ficção de Lovecraft, estabelecendo como estes configuram o medo e o horror por intermédio do pacto ficcional. O trabalho de Silva, apesar de contar com textos de Iser e Jauss na bibliografia, não focaliza a estrutura do texto com a finalidade de refletir sobre seus pontos de indeterminação — os vazios e as potências de negação.

Em 2020, Fernanda Felipe Leal, em sua dissertação *Tradução comentada do conto "The outsider", de H.P. Lovecraft*, analisa o estilo do autor à luz dos estudos de tradução, propondo possibilidades para transpor a linguagem do autor do inglês para o português, comparando duas abordagens de tradução diferentes.

Três dissertações são publicadas em 2021. A primeira, *Vislumbres do abismo*: o desenvolvimento do horror nos espaços literários em H. P. Lovecraft, de Rubens Chioca Anater, analisa a construção de horror a partir do papel exercido pelos espaços nas narrativas de Lovecraft, a partir dos seguintes contos: "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).

De temática semelhante a anterior, a dissertação *A construção do locus horribilis nos contos de H. P. Lovecraft*, de Nathaly Sesterhenn Mohamed, analisa o funcionamento do *locus horribilis* nas narrativas de horror, utilizando conceitos de cronotopo, ambientação e espaço. Seu *corpus* apresenta outro conjunto de contos: "Herbert West — Reanimator", "A Cor que veio do Espaço" e "O chamado de Cthulhu".

Por fim, a dissertação de João Paulo Zarelli Rocha , denominada *Os três rostos da Morte: para além do horror no trivium Weird Tales, Lovecraft e o imperialismo*, traça um paralelo entre o escritor, sua obra, o tempo histórico e o meio para o qual ele originalmente escrevia – as revistas *pulp*. Rocha analisa também o perfil da revista por meio de seus temas, motivos e autores. A partir dessa relação, Rocha reconstrói o perfil da revista e sua evolução.

Em 2022, surge um trabalho de literatura comparada: *O espaço da morte em Venha Ver o Pôr do Sol, de Lygia Fagundes Telles e A Tumba, de Howard Phillips Lovecraft*, de Alice Vasconcelos Melo. Seu objetivo é analisar a relação sentimental entre os protagonistas dos contos e o espaço da morte apresentado em ambas as narrativas. Seu trabalho dialoga com a dissertação de Anater, contando com ela em suas referências.

Os últimos trabalhos listados na plataforma são de 2023. Trata-se de uma tese de Nathalia Sorgon Scotuzzi, *Uma realidade do além*: o terror cósmico como conceito, que amplia o foco de estudo de sua dissertação para desenvolver um conceito de terror cósmico, também contrastando-o com outros conceitos estéticos, como o sublime. Pensando no horror cósmico e no efeito do medo, Scotuzzi busca estabelecer um conceito de horror cósmico passando pela perspectiva do leitor.

Na dissertação *Cartografando Randolph Carter: entre monstruosidades e a busca onírica pela desconhecida Kadath*, Marcilio Miguel Oliveira toma como *corpus* de pesquisa uma novela do autor: "A busca onírica pela desconhecida Kadath", aproximando seu estudo de uma análise filosófica sobre monstruosidades. A dissertação estabelece uma relação dos monstros com os territórios fictícios em que estes se inserem dentro da narrativa analisada.

Por este recorte demonstramos o recente interesse sobre a produção de Lovecraft. Entretanto, ressaltamos ainda a falta de trabalhos, sejam teses ou dissertações, acerca dos efeitos de sentido e das potencialidades de sua obra no âmbito da formação de leitores. Há teses e dissertações que tratam sobre os efeitos de sua literatura, voltando-se inclusive para a Estética da Recepção e do Efeito, mas relacionada a aspectos de sua literatura, como o horror

cósmico. De maneira similar, não detectamos estudos acerca da materialidade de suas edições. Deste tópico, trataremos a seguir.

3.3 Horror materializado: sobre a edição

Segundo Gérard Genette (2009), a obra literária, em sua manifestação, surge sob a forma de um texto. Entretanto, esse texto raramente se apresenta nu, estando sempre acompanhado de outras produções, verbais ou não, que o cercam e o prolongam, "[...] para torná-lo *presente*, para garantir sua presença no mundo, sua 'recepção' e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro" (Genette, 2009, p. 9). A esses acompanhamentos, Genette (2009) dá o nome de paratextos, pois possuem o caráter de compor o livro e sua recepção no mercado. Dessa maneira, ainda que a obra consista, grosso modo, de um texto, é por meio da materialidade do livro que se apresenta para o público. O paratexto trata de um limiar, uma zona de transição e transação entre o texto e o extratexto:

> [...] lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma ação sobre o público, a serviço, bem ou mal compreendido e acabado, de uma melhor acolhida do texto e de uma leitura mais pertinente — mais pertinente, entenda-se, aos olhos do autor e de seus aliados. (Genette, 2009, p. 10).

Chartier (2014) entende que todo texto possui uma forma material própria. Os textos estão ligados a uma diversidade de tipos de materialidade de forma inseparável na realização do livro. Estas são as diversas formas nas quais o texto se insere nas impressões das páginas, conferindo-lhe mobilidade e instabilidade: "A 'mesma' obra não é de fato a mesma quando muda sua linguagem, seu texto ou sua pontuação." (Chartier, 2014, p. 11). Os paratextos não apenas agem sobre o leitor, convidando-o ao livro, preparando-o para acolher o livro, ou durante a leitura, mas também são capazes de alterar, em certa medida, o texto que eles acompanham. Cada edição torna-se única, revelando a complexidade do processo editorial. Ao definir as categorias dos paratextos, Genette (2009) identifica os epitextos e os peritextos. Os primeiros são todos os comentários produzidos sobre a edição. Os peritextos compõem a parte mais exterior, física e material do livro, sendo de responsabilidade mais direta do editor e da edição:

> [...] a capa, a página de rosto e seus anexos; e da realização material do livro, cuja execução depende do impressor, mas cuja decisão é tomada pelo editor, em eventual conjunto com o autor: escolha do formato, do papel, da composição tipográfica etc. (Genette, 2009, p. 21).

Como afirma Chartier (2014), o autor jamais escreve um livro, manuscrito ou impresso, pois o livro é o resultado de todas essas operações editoriais, e é composto pela conjunção do texto verbal e dos paratextos. A importância desses paratextos se dá não tanto na diversidade de possibilidades com os quais eles aparecem, mas na sua convergência ou divergência (Genette, 2009) e nos efeitos que daí decorrem. Quanto aos paratextos, podem ser autorais, oficiais ou oficiosos. Os paratextos oficiais são aqueles assumidos abertamente por autor e/ou editor. Quanto a essa questão, cabe aqui uma ressalva, pois Lovecraft nunca publicou livros em vida. Após sua morte, seus textos foram reunidos de seus manuscritos e suas publicações espalhadas em revistas.

Consequentemente, toda nova edição de seus textos constitui também uma necessidade de seleção por parte dos editores sobre quais textos devem figurar. É o caso da coletânea em análise nesta dissertação. Dessa maneira, nesta edição não figuram paratextos oficiais do autor, exceto as epígrafes que ele incluía em seus contos. Dessa maneira, para análise da materialidade do livro torna-se pertinente observarmos seus efeitos e levantar alguns questionamentos: como sua composição altera o livro? Como os paratextos modificam o texto literário? Como os paratextos influenciam na leitura? Procuramos responder a essas questões a seguir.

A edição selecionada para esta dissertação — *Lovecraft*: medo clássico, volume 1 (Lovecraft, 2017) — é uma publicação da DarkSide Books. Trata-se de uma editora brasileira, fundada em 2012. Suas edições, ricamente trabalhadas em sua materialidade, voltam-se para o fantástico, o macabro, o insólito e horror, entre ficção e não-ficção. A edição aqui em análise trata de uma publicação voltada a um público amplo. O autor H. P. Lovecraft, provavelmente, não escrevia tendo em mente categorias como leitor juvenil, entretanto a edição, como será demonstrado, direciona os seus textos a esse público em potencial. Destacamos, em primeiro lugar, um epitexto produzido pela editora DarkSide Books, extraído de seu site (Darkside.com.br) da página de venda da edição: "O mestre dos mestres para todas as gerações."[23]

A edição possui duas versões diferentes, Miskatonic Edition e Cosmic Edition, a primeira utilizada nesta dissertação. A variação entre as edições se dá somente nas suas capas, e como ressalta o peritexto online:

> "Lovecraft para todos. Foi dessa frase que surgiu todo o conceito para as novas edições que vão perpetuar o legado do mestre. Leitores de várias gerações vão poder apreciar a magnitude de um autor que é clássico e pop, atual e

23 https://www.darksidebooks.com.br/hp-lovecraft-medo-classico-vol-1-miskatonic-edition/p

> revolucionário.
> Um escritor tão universal como Lovecraft não caberia numa única edição. Por isso, a DarkSide® Books atendeu ao chamado de Cthulhu e preparou duas opções em capa dura: MISKATONIC EDITION e COSMIC EDITION.
> O texto das duas edições de H.P. LOVECRAFT: MEDO CLÁSSICO VOL. 1 é o mesmo, mas cada uma delas reflete a personalidade de seus peculiares leitores. A MISKATONIC EDITION é uma obra-prima para sua biblioteca, inspirada na universidade que o escritor criou em seus contos. (Darkside, Online)

A diferença entre ambas as edições parece ser somente de layout, resultando em diferentes capas e quarta-capas, como podemos observar nas imagens a seguir:



Figura 1 – Capa da edição Miskatonic



Figura 2 – Lombada da edição Miskatonic



Figura 3 – Capa e lombada da edição Cosmic[24]

Não faremos uma comparação entre ambas as edições, pois foge ao *corpus* desta pesquisa. Entretanto, vale uma breve análise comparativa das capas e quarta capas. As capas de ambas edições trabalham com temas caros à obra do autor e são o único elemento que se difere

[24] Imagem extraída do site da editora. Disponível em: <https://www.darksidebooks.com.br/hp-lovecraft-medo-classico-vol-1-cosmic-edition/p>. Acesso em: 17 jan. 2026.

de uma edição para a outra. De acordo com o site oficial da editora (Darkside.com.br), o conteúdo interno de ambas as edições é o mesmo. A capa da edição Cosmic Edition opera com um aparato psicodélico, enquanto a da Miskatonic[25] Edition constrói uma capa mais imersiva, que parece imitar uma porta, cujos ferrolhos estão impressos em baixo-relevo.

Ao centro dessa capa, pode-se ver uma efígie metálica do autor acompanhada de elementos macabros, como: olhos, caveiras, tentáculos, e o famoso Cthulhu que Lovecraft criou. Não há qualquer referência ao nome do autor ou da obra nessa capa, sendo estas reservadas à lombada, ou seja, para fácil identificação do exemplar nas prateleiras. Na lombada, o nome do autor parece roubar toda a atenção em letras garrafais em branco, que contrastam com o fundo preto da capa. O verde destaca o selo da editora e o nome da coleção "medo clássico."

A capa da edição Cosmic, por sua vez, aposta em uma estética psicodélica. As cores vibrantes em tom de verde e roxo formam as imagens caras à estética do autor, como a figura do cefalópode e os tentáculos que, automaticamente, remetem à estética do horror cósmico (Meireles, 2022). A disposição das figuras em repetição gradativa dá a ideia de movimento à imagem da capa. Na lombada, o nome do autor ainda aparece em destaque, mas a diferença do que ocorre na capa da edição Miskatonic, a capa cosmic coloca menos ênfase no autor, efeito que também ocorre nas quartas capas. A seguir, é possível visualizá-las:

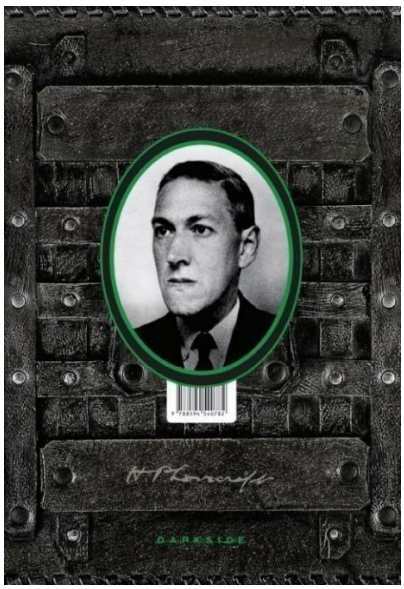


Figura 4 - Quarta capa da edição Miskatonic

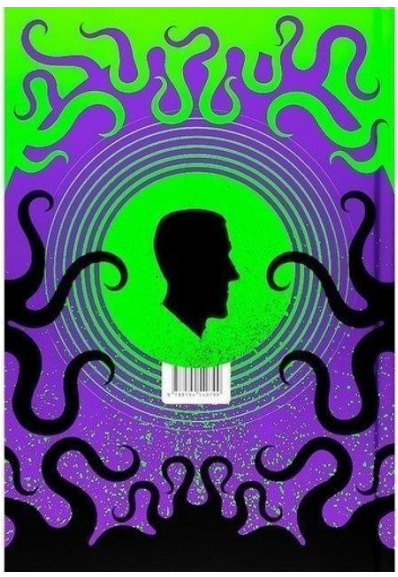


Figura 5 - Quarta capa da edição Cosmic[26]

[25] A universidade de Miskatonic trata-se de uma universidade fictícia, presente ou mencionada em alguns contos de Lovecraft (Darkside, Online).

[26] Imagem extraída do site da editora. Disponível em: <https://www.darksidebooks.com.br/hp-lovecraft-medo-classico-vol-1-cosmic-edition/p>. Acesso em: 17 jan. 2026.

A quarta capa da edição Miskatonic apresenta um retrato do autor, centralizado, abaixo dele aparece em destaque, dentro de um pedaço chumbado, sua assinatura. Com esse layout indica-se que o nome do autor basta, pois o leitor já tem em seu imaginário a sua importância no campo da literatura de horror. Desse modo, a quarta capa projeta um leitor implícito; aquele que tem a referência de Lovecraft em seu imaginário.

A segunda quarta capa apresenta uma silhueta do autor, da qual irradia o verde doentio, como uma aura, remetente ao horror. A silhueta está cercada de tentáculos em preto e verde, como se eles se aproximassem da silhueta ameaçadoramente, enquanto respingos verdes sobre o fundo roxo parecem o gotejar de alguma substância viscosa e doentia. Somando-se capa e quarta capa, a edição Cosmic associa os elementos de Lovecraft — os tentáculos, as cores doentias que evocam os monstros e o horror — a uma estética psicodélica com cores vibrantes. Ambas as quartas capas utilizam a imagem do autor, mas a edição Miskatonic conta com maior ênfase na imagem dele, enquanto a edição Cosmic, em sua totalidade, aposta mais em uma capa de cores chamativas e figuras em movimento, que instauram o efeito narrativo.

Somando esses elementos — os peritextos online, as duas versões que o livro apresenta — observa-se um poderoso aparato mercadológico e propagandístico, que reapresenta os textos do autor para um novo público. Mesmo o título da obra faz referência a uma coleção da própria editora — "medo clássico" — e anuncia em si a presença de volumes posteriores. Clássico também é um adjetivo de valor que se refere àquilo que já compõe a tradição, que é aprovado por autores modelares, que é modelo, entre outros significados (Dicionário Michaelis, 2026). O selo de coleção, para Genette (2009), serve também como duplicação do selo editorial e prenuncia aos leitores que tipo de literatura vão encontrar naquela edição.

A coletânea *Lovecraft*: medo clássico, volume 1, edição Miskatonic é composta por nove textos escritos por Lovecraft. Desses textos, oito são contos. O nono texto, "A história do Necronomicon" (2017, p. 363), é um ensaio em que o autor desenvolve uma história para o Necronomicon, livro peculiar e fictício, criado pelo próprio Lovecraft, e que figura como elemento em várias de suas narrativas. Não se trata de um conto, mas de um ensaio, fato que é esclarecido ao leitor por uma nota de rodapé. O texto aproxima referências reais — como a Universidade de Harvard, o Museu Britânico e a Bibliothèque Nationale em Paris (Lovecraft, 2017) — a referenciais fictícios, como o árabe louco, Abdul Alhazred, autor do *Necronomicon*, e a fictícia Universidade Miskatonic.

A inclusão desse ensaio pseudo-histórico amarra mais profundamente os contos, além

de incorrer em um efeito de convalidação (Campra, 2016). Esse conjunto de nove textos estão antecedidos pela guarda e folha de guarda, página de rosto, o indíce, um texto escrito pelo tradutor da obra que serve de prefácio, que serão analisados nas páginas a seguir. Precedem os contos uma série de quatro posfácios: “Lovecraft e a cultura Pop” (2017, p. 370), “Edgar Allan Poe & H. P. Lovecraft” (p. 378), “Seguindo os passos de Howard Phillips em Providence” (p. 388), “Origens – Anotações raras e inéditas” (p. 396).

O primeiro desses posfácios, “Lovecraft e a cultura pop”, texto assinado por Fernando Ticon e pelo tradutor da edição, Ramon Mapa, traz uma listagem de adaptações das obras de Lovecraft para outras mídias, como cinema, rádio, teatro, televisão, quadrinhos entre outros, com o intuito de demonstrar como Lovecraft “[...] expandiu seus tentáculos por todo o universo da cultura pop.” (Ticon, Mapa, 2017, p. 370). Visa-se demonstrar ao leitor a vitalidade da obra de Lovecraft.

O segundo texto, “Edgar Allan Poe & Lovecraft”, é escrito por Robert Bloch (1979-1994), autor e parte do círculo de amigos de Lovecraft (Ticon, Mapa, 2017). Este posfácio é precedido por uma ilustração em dupla página, feita pelo próprio Bloch:



Figura 6 - Ilustração por Robert Bloch (Lovecraft, 2017, p. 376-377)

A ilustração em folha dupla, desprovida de margem, representa várias figuras humanoides e grotescas que, com proporções distorcidas, rostos e traços monstruosos, parecem compor o mundano. Segundo Sophie Van der Linden (2011), o recurso à folha dupla causa o efeito de espetáculo, neste caso, antecede o texto e promove expectativas no leitor.

Trata-se de um pequeno ensaio, inicialmente publicado em 1973 (Bloch, 2017), no qual a vida de ambos os autores e suas similaridades são destacadas. Além do aspecto biográfico, o texto se debruça pouco sobre aspectos estilísticos e mais sobre aspectos temáticos, como o interesse mútuo pela ciência e seus heróis deslocados do tempo.

Em Poe, temos os protagonistas Byroanianos que "[...] pouco refletem as atitudes e aptidões americanas[...]" (Bloch, 2017, p. 380). Já em Lovecraft, o leitor "[...] tampouco encontraria protagonistas mais tipicamente americanos entre os pedantes, professores e reclusos bairristas dos contos de Lovecraft." (p. 380). O texto também apresenta pouco interesse por questões subjetivas relacionadas a ambos os autores, voltando-se para a criação de mundos próprios (p. 382). A inclusão deste posfácio associa a imagem de Lovecraft a de um autor gótico ainda mais conhecido que este — Edgar Allan Poe, como forma de legitimá-lo. Se o posfácio anterior legitima Lovecraft e sua obra como profundamente enraizados na cultura pop, o segundo texto legitima Lovecraft frente a um célebre autor do gótico.

O penúltimo dos posfácios, "Seguindo os passos de Howard Phillips em Providence" (Lovecraft, 2017, p. 388) foi escrito por Clemente Pena. Neste texto, o escritor traça uma relação entre o espaço da cidade de Providence, terra natal de Lovecraft, sua vida e sua obra. Como se viajasse pela cidade, Pena trilha o caminho entre os locais marcantes que figuraram na vida de Lovecraft e os que ele representou em suas narrativas. O último posfácio, "Origens – Anotações raras e inéditas" (Lovecraft, 2017, p. 396), traz uma série de manuscritos originais do autor, com suas gravuras e anotações:

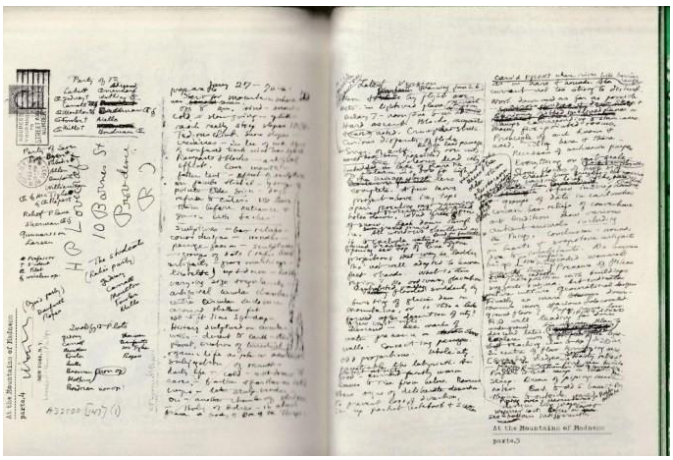


Figura 7 - Manuscrito de *Nas Montanhas da Loucura* parte 4 e 5 (Lovecraft, 2017, p. 310-311)

Os manuscritos aparecem digitalizados e impressos nas páginas finais. A seleção não é aleatória, mas representa algumas páginas dos textos que se tornaram os contos publicados na

coletânea. No exemplo apresentado, temos os manuscritos de *Nas Montanhas da Loucura*. As letras manuscritas parecem se inscrever na página como se tivessem sido originalmente escritas ali, aproximando o leitor do texto original e impregnando as páginas do livro com um aspecto de pessoalidade. Aguça-se a curiosidade do leitor, como se ele tivesse em mãos um dos manuscritos originais e estivesse, quem sabe, invadindo o íntimo do autor. Essa seção é fechada com uma dupla página apresentando de um lado uma breve biografia do autor, do outro uma breve apresentação do tradutor, Ramon Mapa, o ilustrador, Waltex Pax, e Clemente Pena, que assina um dos posfácios.

Todo o composto visual e gráfico do livro, como as capas, a folha de rosto, o uso das cores, e ilustrações é voltado para construir uma edição imersiva no horror, amplificando seus efeitos. Nas cores, predominam o preto e o verde. De acordo com Farina (2006), as cores estão amplamente relacionadas aos nossos sentimentos, mas também sofrem influência cultural. Na arte, elas são sempre sígnicas. Por sua capacidade de efeitos, tanto psicológicos quanto fisiológicos, elas são um elemento de ampla importância para o meio publicitário, cuja composição é de suma importância nos meios visuais.

Na edição que compõe o *corpus*, a predominância das cores preta e verde, aliadas aos aspectos gráficos do livro, tem expressão sígnica. O preto representa a morte, o temor, o medo, a sombra e a escuridão (Farina, 2006), estabelecendo, então, uma clara alusão aos temas do livro e ao gênero que compõe a coletânea: o horror. O verde, por sua vez, está presente nos detalhes da capa e quarta capa, e predomina internamente na segunda e terceira capas. Ele está presente também na folha de ilustrações, tomando a maioria da página para emoldurá-las. Essa cor também compõe os cortes superior, dianteiro e inferior quando as páginas estão fechadas. Trata-se de um verde-escuro de um tom quase vibrante, doentio. O verde é uma cor comumente relaxante e associada à vida (Farina, 2006), mas em conjunto aos outros elementos do livro, possui significação adversa – junto ao preto pode passar a significar apodrecimento ou adoecimento, promovendo o efeito de náusea e nojo, por causa de substâncias viscosas. O verde, aliado aos temas dos contos, remete aos horrores alienígenas e à loucura que permeiam as narrativas.

Coladas, na parte interna das capas e quartas capas, há as folhas de guarda, que podem ser observadas a seguir:

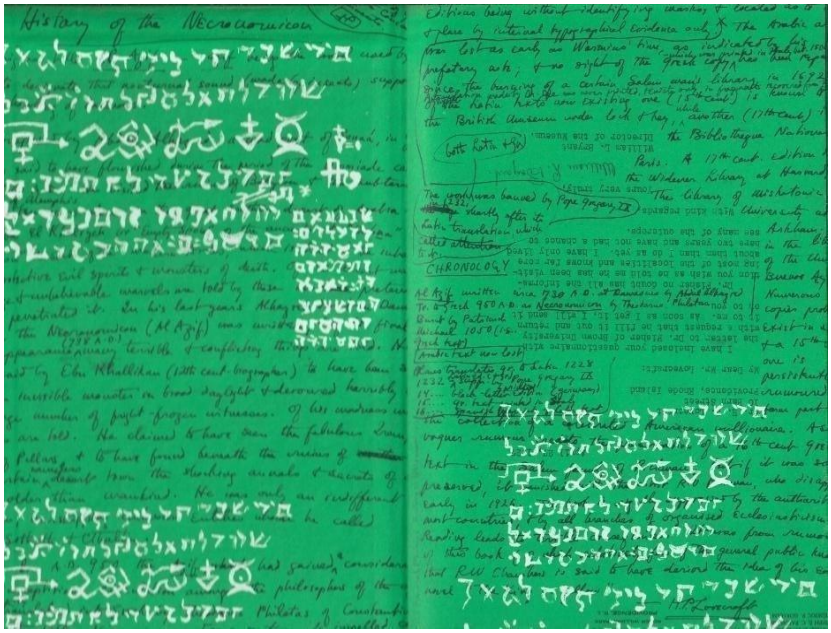


Figura 8 - Folhas de guarda

Ao fundo dessas folhas prevalece a cor verde sobre a qual aparecem novamente manuscritos do autor, que ocupam completamente os dois espaços. O preenchimento do espaço novamente gera um efeito de espetacularização (Linden, 2011). Em destaque branco, há escritos que se sobrepõem ao texto dos manuscritos, compostos por símbolos esotéricos que muito lembram as línguas alienígenas e inscrições arcaicas que o escritor representava em algumas de suas narrativas. O uso dos manuscritos originais também confere uma espécie de autenticidade à edição, como se essas folhas duplas posicionassem o leitor em um lugar privilegiado. Os manuscritos invadidos por uma linguagem exótica despertam a curiosidade do leitor para as temáticas do horror de Lovecraft, como se estivesse diante de um texto proibido, inacessível, pois muito antigo.

Após a guarda e a folha de guarda, aparece a falsa folha de rosto:

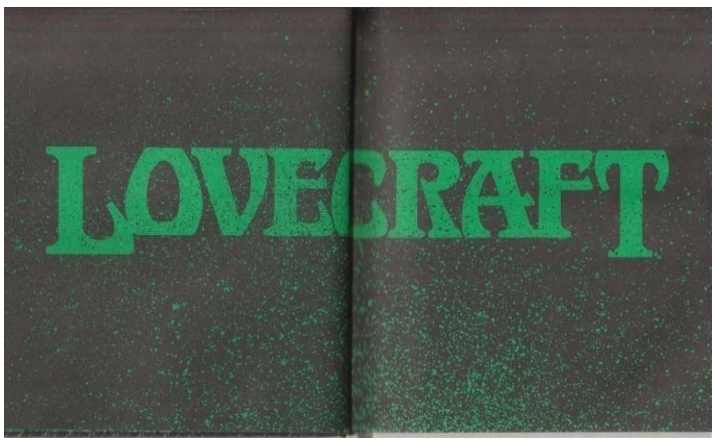


Figura 9 - Falsa folha de rosto

O nome do autor aparece novamente de maneira espetacular (Linden, 2011):

atravessando a folha dupla, bem ao centro, em letras garrafais imensas. A composição do verde doentio destaca-o sobre a folha dupla com fundo na cor preta. O fundo, manchado por gotas em efeito de respingo, remete a borrifos de sangue sobre o papel, ou quando se considera o tom doentio, à substância expelida por alguma criatura ou elemento nauseante.

Seguindo, temos a ficha técnica e a folha de rosto:

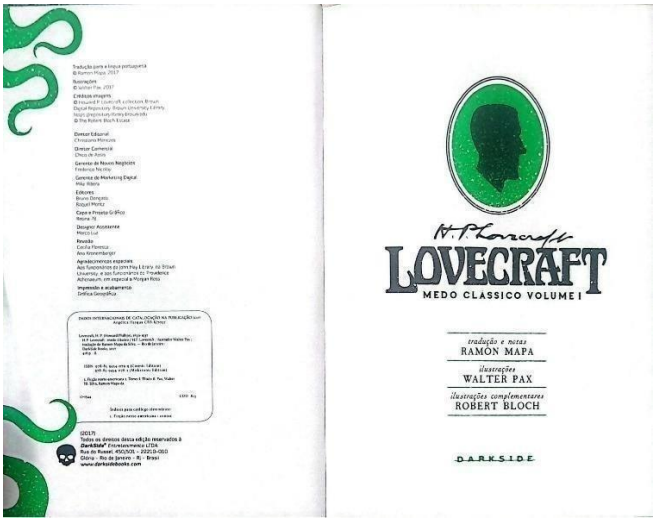


Figura 10 - Ficha técnica e Folha de Rosto da edição Miskatonic (Lovecraft, 2017, p. 4-5).

Na folha de rosto, há uma silhueta da figura do autor, seguida pelo título do livro estilizado como na lombada, além da assinatura de Lovecraft, o título da obra destacado e o selo da coleção.

Duas páginas antecedem o sumário:

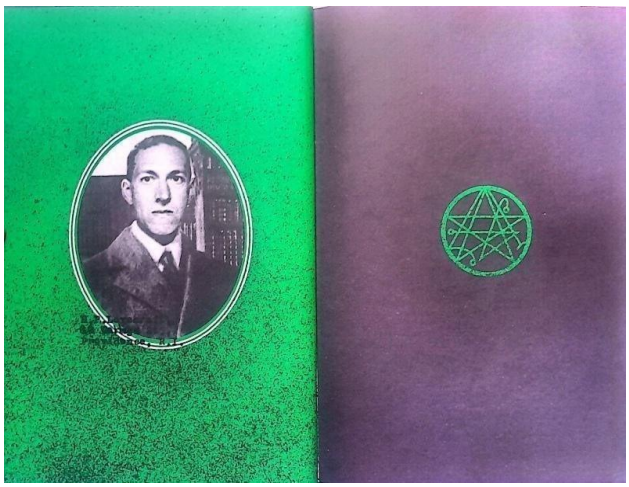


Figura 11 - Elementos anteriores ao sumário (Lovecraft, 2017, p. 6-7)

Em destaque nas folhas antes do sumário, a figura do autor reaparece por meio de uma fotografia em preto e branco, centralizada na página e emoldurada, o que lhe confere

efeito de antiguidade. Carimbada sobre a fotografia, a mancha revela o nome do autor, sua cidade natal e endereço: “H. P. Lovecraft / 66 College St. / Providence R. I.” (Lovecraft, 2017, p. 6). Há respingos na cor preta que podem levar o leitor a imaginar que está diante de uma parede embolorada e observa uma fotografia ou talvez alguma documentação antiga. Na página seguinte, com fundo preto, há uma iconografia centralizada que remete a uma espécie de pentagrama estilizado, ampliando o efeito de mistério insondável que permeia os contos do autor.

Pode-se ver as duas páginas seguintes:

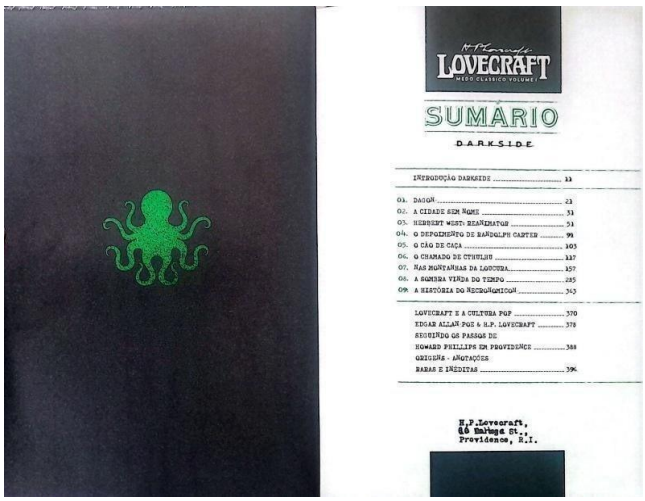


Figura 12 – Sumário (Lovecraft, 2017, p. 8-9)

Na primeira, com fundo preto, há outra iconografia centralizada, que remete à silhueta de um polvo, remetendo aos elementos da estética de Lovecraft. O sumário recupera elementos anteriores em suas margens, mantendo o efeito de coerência.

As ilustrações presentes no livro foram feitas pelo ilustrador Walter Pax e se apresentam antes de cada conto, duplicadas, como se pode observar nas figuras 13 e 14 a seguir:

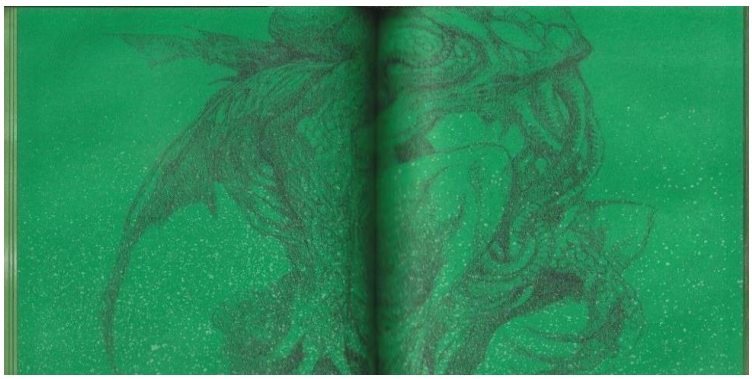


Figura 13 - Ilustração (Lovecraft, 2017, p. 114-115)

Figura 14 - Ilustração duplicada (Lovecraft, 2017, p. 115)



A primeira imagem ocupa todo o espaço de uma página, “sangrando” pelo espaço e novamente, como descreve Linden (2011), gerando um efeito de espetacularização. Ou seja, a abertura que recepciona os textos gera um efeito de grandeza sobre o leitor. O verde doentio evoca o alienígena, a loucura, a náusea, invadindo os sentidos do leitor em sua totalidade, pelo preenchimento da página por completo. Na página seguinte, a imagem aparece duplicada, dessa vez em menor dimensão, centralizada por meio de uma moldura que afasta o verde para as bordas e chama a atenção do leitor para o centro, reforçando o efeito de estranhamento, pela distância da imagem de seu conhecimento de mundo.

A imagem, na figura 14, apresenta uma figura bastante semelhante a uma estatueta descrita no conto com que dialoga: “O chamado de Cthulhu” (Lovecraft, 2017, p. 117). Seu estilo lembra o de uma gravura de livro antigo e/ou de viés enciclopédico, e representa uma figura monstruosa, cheia de tentáculos disformes e alienígenas. Cabe recuperar Sophie Van der Linden (2011) em sua definição sobre o livro ilustrado e o livro com ilustrações. O livro ilustrado possui uma convergência entre texto verbal e texto imagético que são inseparáveis, pois texto e imagem se alteram mutuamente, gerando novos vazios que suscitam a interpretação pelo leitor. Na edição em análise, estamos diante de um livro com ilustrações, pois estas não alteram a percepção acerca do texto verbal e nem são alteradas por ele. Sua função é de produção de uma atmosfera de horror.

As imagens estão posicionadas fora da área dedicada aos contos, e não interagem com o texto verbal de maneira significativa, conferindo ao leitor novos vazios para suplantar com sua interpretação. Elas possuem uma característica acessória e meramente ilustrativa, o que é

ressaltado por seu caráter repetitivo e genérico. Entretanto, servem de meio propagandístico (como observamos pela sua exibição na página do site dedicada à publicidade do livro) e compõem todo o aspecto temático geral da obra.

Por fim, compõem o livro os peritextos verbais, como a introdução, notas de rodapé e epígrafes. A introdução (Mapa, 2017, p. 11-16) foi escrita por Ramon Mapa, tradutor da obra. Trata-se de um texto curto, mas que traz algumas informações que variam entre dois temas: o autor, e a obra traduzida em questão. Quanto ao seu posicionamento dentro da obra, a introdução, também chamada de prefácio, Genette (2009) define como: "[...] texto liminar (preliminar ou pós-liminar), autoral ou alógrafo, que consiste num discurso produzido a propósito do texto que segue ou que antecede." (p. 145). Posicionada antes dos contos, o objetivo da introdução é uma preparação para a leitura deles.A introdução (Mapa, 2017, p. 11) focaliza o autor e a obra traduzida. Ao tratar sobre o autor, o tradutor ressalta sua importante influência no gênero e aborda seu insucesso em vida e seu sucesso póstumo:

> A fama de Lovecraft veio tardiamente, mas chegou com força e continua aumentando. De fato, a onipresença do cavalheiro de Providence na cultura pop é, no mínimo, impressionante e irônica, levando em conta que, em vida, seus leitores se resumiam, além do seu círculo de amigos — que Lovecraft mantinha através de um dos epistolários mais impressionantes de que se tem notícia —, aos consumidores de *Weird Tales* e outras publicações baratas. Hoje, Lovecraft está no cinema, nas histórias em quadrinhos, na TV, nos video games, nos RPGs, na música e, é claro, na literatura. Se pensarmos nos nomes que definiram a literatura fantástica e de terror nos últimos trinta anos — Neil Gaiman, China Miéville, Clive Barker, Alan Moore, Stephen King, George R.R. Martin e Thomas Ligotti, para citar apenas alguns — todos têm em comum o fato de que, em algum momento, já orbitaram o planeta Lovecraft. (Mapa, 2017, p. 12).

O objetivo da introdução é legitimar o autor enquanto clássico incontestável do gênero e sua figura mestre, elencando sua extensa influência dentro do gênero artístico e até onde seus tentáculos se estenderam para outras mídias. O segundo aspecto que se levanta sobre o autor é de seu contexto histórico e de sua formação como: "[...] branco tradicionalista com vãs pretensões aristocráticas [...]" (Mapa, 2017, p. 16), centralizando Lovecraft em sua própria época e oferecendo ao leitor uma conexão entre o seu contexto e como isto influi em sua obra e se transforma em temas, como o medo do estranho e desconhecido.

Quanto à obra, Mapa também trata de dois aspectos. Primeiro, realiza comentários de antemão acerca de alguns dos textos publicados na coletânea, destacando seus temas, intertextos e sua qualidade literária. Em seguida, Mapa dedica-se a atacar duas críticas sofridas por Lovecraft: a primeira, de que ele seria repetitivo e monolítico, a segunda de que seu estilo

é marcado por adjetivação excessiva e vocabulário arcaico. Quanto a estas características, Mapa (2017) destaca a variedade de temas que figuram na totalidade da obra de Lovecraft. Quanto aos aspectos formais, Mapa se dedica a explicar suas funções:

> Outra má compreensão que assombra a obra do autor é a ideia de que ele seria um escritor muito criativo, porém tecnicamente limitado, que apelava para adjetivações e arcaísmos a fim de disfarçar tais limitações. É inegável que Lovecraft tem muitos vícios como escritor, mas ele os explora conscientemente para gerar o desconforto e a angústia que seus contos carregam. Os adjetivos, que em muitas passagens parecem se empilhar até o infinito, cumprem o papel de minar internamente as extensas descrições de Lovecraft. O monstro é descrito como inominável, blasfemo, ciclópico e hediondo, uma descrição que nada descreve. E isso é maravilhoso.
>
> Em relação aos arcaísmos, estes são um dispositivo dos mais interessantes na obra de Lovecraft. A sensação de alienação e frio distanciamento presente nos contos é potencializada pelo uso de termos antigos e estranhos, como são antigas e estranhas as entidades que permeiam as histórias. Em virtude dos arcaísmos, é possível que, durante a leitura de Lovecraft, tenhamos a sensação de estar lendo um texto ainda mais antigo, escrito nos séculos XVIII ou XIX, embora os arcaísmos componham um emprego muito moderno e até experimental da linguagem. Esse recurso cria uma sensação de deslocamento temporal do conto. [...] Os arcaísmos emprestam um estranhamento, o *weird*, à própria forma e ritmo dos contos, e não apenas ao conteúdo de sua narrativa. (Mapa, 2017, p. 13).

O uso do paratexto para explicar aspectos formais chama a atenção. Se a linguagem literária, poeticamente organizada, causa um efeito de estranhamento (Jauss, 1994), por meio da desautomatização da linguagem coloquial, esse efeito chama a atenção do leitor para os vazios formados por essa nova ordem da linguagem (Iser, 1996, 1999). Como observamos em Iser, a consciência imaginativa é incitada por esses vazios que levam o leitor a produzir imagens e hipóteses na tentativa de completar essas lacunas. O paratexto, entretanto, quando promove a resposta de antemão, suprime esses vazios. Isso também ocorre durante a leitura, com as notas de rodapé, pois conferem ao leitor respostas quanto a referências e intertextualidades que avultam na obra.

A intenção deste paratexto é uma reabilitação do autor diante do leitor, mas tem como consequência um efeito de tutelagem (Ferreira, Rocha, 2020), reduzindo os vazios ao servir de apoio para o jovem leitor. Por outro lado, essa introdução revela que há, no processo tradutório, um reconhecimento por parte do tradutor dos aspectos estéticos da obra com a qual ele trabalha. O reconhecimento de que são esses os dados que conferem profundidade à obra de Lovecraft, ainda que a edição reduza vazios, dá mais garantia que se trata de uma tradução pensada em transpor o essencial da língua original para a língua de destino (Benjamin, 2008), mantendo o estranhamento original e permitindo uma edição cuja linguagem evita os riscos

das más traduções ou das edições simplificadas. Cabe ressaltar que nessa tutelagem projeta-se um leitor implícito incapaz de realizar as deduções necessárias que antecedem a leitura dos contos.

Quanto às epígrafes, Genette as define como:

> [...] uma citação colocada em exergo, em destaque, geralmente no início de obra ou de parte de obra: 'em destaque' significa literalmente fora da obra, o que é uma coisa exagerada: no caso, o exergo é mais uma borda da obra, geralmente mais perto do texto, portanto depois da dedicatória, se houver dedicatória. (2009, p. 131).

As epígrafes acompanham os contos da edição, e são todas de caráter autoral e oficial, ou seja, elas provêm do autor e acompanham os textos desde suas primeiras publicações. Elas suplementam os textos com mais vazios, pois abrem margem ao leitor para interpretar e formular hipóteses: o que quer dizer essa citação? Qual sua relação com o texto? Quais temáticas o texto produzirá?

Sendo autoral e parte integrante dos contos, pois inferem na interpretação dos textos, as epígrafes serão tratadas nas análises textuais. Chama a atenção somente um caso: "O chamado de Cthulhu" (Lovecraft, 2017, p. 117-153). Tradicionalmente, o conto é acompanhado de uma epígrafe que, não sendo uma citação de outro texto, integra a diegese do conto. Reproduzimos a epígrafe, extraída de outra edição do mesmo conto: "Encontrado entre os papéis do falecido Wayland Thurston, de Boston." (Lovecraft, 2020, p. 99). Esta epígrafe simples, a princípio, encontra-se removida da edição da Darkside Books. O problema é maior do que pode parecer, pois ela integra a história narrada. Por meio dela, apresenta-se o nome do narrador, sua condição (falecido, no momento) e instaura um outro nível narrativo. Não se trata de uma narrativa contada diretamente ao seu destinatário, mas intermediada, por meio da escrita do narrador. Ao revelar sua condição, revela-nos também que se tratará de uma história finalizada no momento que é narrada, e o narrador possui domínio daquilo que conta. A exclusão dessa epígrafe autoral muda o texto, pois, como Chartier (2014) afirma, mudanças no texto, na linguagem e até na pontuação, alteram fundamentalmente a obra, ao passo que já não se trata "da mesma".

Por meio dessa análise paratextual, percebemos as possibilidades mercadológicas e estéticas desse tipo de aparato textual. Na edição em questão, a materialidade do livro constrói-se em relação ao seu tema: o horror, a loucura e o monstro. Ao mesmo tempo, apoia-se na imagem do autor, atrelando-o à figura de clássico, legitimando sua venda e leitura. Não se pode esquecer que o livro, enquanto materialidade, é a ponte para o leitor, por meio dele o

leitor tem contato com a obra literária. Ao comprar um livro, o leitor o considera em sua totalidade formada por paratextos. Cabe considerar, também, a necessidade de mercado e de gastos monetários com produção, marketing, distribuição, e como isso implica em uma necessidade publicitária voltada para a venda, a obtenção de capital e lucro.

O problema da edição analisada em sua materialidade reside na interferência da atividade do leitor. Neste sentido, aspectos, como introdução e notas de rodapé, interferem diretamente na leitura, ao acionarem o tutelamento (Ferreira, Rocha, 2020). Quanto às epígrafes, tratando-se de paratexto autoral, vinculado a cada conto, devem ser analisadas dentro do contexto e em relação aos contos que acompanham. No entanto, chama a atenção a supressão, sem sentido aparente, realizada em um dos contos, alterando-o de forma significativa. Por fim, as ilustrações compõem toda a atmosfera de horror do livro, mas em relação aos textos que acompanham são meramente acessórias, apresentando poucas possibilidades interpretativas.

A seguir, analisamos os contos selecionados, buscando demonstrar sua comunicabilidade, pela detecção de seus pontos de indeterminação (Iser, 1996; 1999).

3.4 O Chamado para a Leitura[27]

O conto "O chamado de Cthulhu" (Lovecraft, 2021, p. 117-153) é um dos mais famosos do escritor e apresenta uma de suas criaturas mais célebres, o Cthulhu, que confere nome ao título. A narrativa, originalmente publicada em 1928, integra parte do Ciclo do Mitos de Cthulhu. Este ciclo se caracteriza por uma série de referências e aspectos temáticos que figuram em diferentes narrativas de Lovecraft, como personagens, lugares e uma mitologia literária que estabelece um mito cosmogônico próprio (Bezarias, 2021). Um dos elementos desse mito são os "[...] os monstros que se relacionam ao horror cósmico, os Grandes Antigos" (Ribeiro, 2021, p. 79). O segundo elemento que comumente caracteriza o Ciclo dos mitos é o horror cósmico (chamado também de medo cósmico, ou até terror cósmico), definido como "um efeito estético que consiste no horror perante a magnitude, a imensidão e indiferença do Universo a um modelo da humanidade que se julga absoluto e é esmagado por essa descoberta." (Bezarias, 2021, p. 98).

Pelo enigmático título do conto, pode-se observar que o autor recorre a uma estrutura de apelo (Iser, 1999) para despertar a curiosidade em seus potenciais leitores. O efeito de

[27] A análise que aqui se apresenta aparece em versão aprofundada e ampliada em relação ao artigo publicado em revista. Disponível em: <https://doi.org/10.55391/2676-0118.2025.3591>. Acesso em: 17 jan. 2026.

estranhamento e desautomatização (Jauss, 1994) avulta, por meio da linguagem. A estranheza do termo Cthulhu promove expectativas a respeito do desenrolar das ações na narrativa. Esse termo, além de evocar um nome próprio, também foi concebido para ser impronunciável, sugerindo que se refere ao que é fora do comum (Mapa, 2017). O vocábulo fornece indícios do bizarro e do insólito, configurando-se como resultante de um exercício de linguagem, pelo seu caráter artificial e propositadamente concebido para ressaltar a natureza das criaturas como antinaturais, não humanas. Esse vazio de sentido associado a um substantivo intensifica-se em outros trechos do conto, em que a mesma linguagem fictícia figura, como em: "Ph'nglui mglw'nafh Cthulhu R'lyeh wgah'nagl fhtagn" (Lovecraft, 2017, p. 130), que aparece na cena em que dois personagens discutem sobre cultos misteriosos e suas práticas, gerando tensão e produzindo atmosfera de estranhamento durante a leitura.

A organização da narrativa realiza-se por meio de um narrador 'testemunha' que, conforme Friedman: "[...] é um personagem em seu próprio direito *dentro* da estória, mais ou menos envolvido na ação, mais ou menos familiarizado com os personagens principais, que fala ao leitor na primeira pessoa." (2002, p.175-176). Devido à natureza do conto, que se apresenta como uma narrativa moldura, o narrador surge como o eixo que agrupa as três narrativas: ele filtra para o leitor as três narrativas que lê a partir de documentos e papéis. Para Friedman (2002), esse tipo de narrador não é tão limitado quanto parece a princípio, pois pode tanto conversar com outros personagens como "[...] pode arranjar cartas, diários e outros escritos que podem oferecer reflexos dos estados mentais dos outros." (p. 176).

Todavia, quando o narrador toma para si a investigação, assume um papel ativo na busca por novas evidências, aproximando-se do 'Narrador-protagonista', aquele que se encontra centralmente envolvido na ação: "[...] portanto, encontra-se quase inteiramente limitado a seus próprios sentimentos, pensamentos e percepções." (Friedman, 2002, p. 177). Essa mudança de estatuto do narrador ganha relevo ao final da narrativa, quando já paranoico, começa a temer pela sua vida, atraindo para si o foco da ação: "Deixe-me rezar para que, se eu não sobreviver a esse manuscrito, meus executores possam colocar a cautela antes da audácia e garantir que ele nunca encontre outros olhos" (Lovecraft, 2017, p. 153). Entretanto, no que concerne à história central dos contos (os três relatos), o narrador é somente testemunha. A narrativa divide-se em três partes claramente marcadas, pelo acesso do narrador a relatos de outras personagens. Esse narrador não apenas filtra esses relatos, como se posiciona em relação a eles e os interpreta. Seu objetivo é manter a curiosidade do leitor, prendendo-o até o final do relato, pelo efeito de mistério e estranhamento. A estratégia também busca conferir maior credibilidade aos fatos narrados, entregando as narrativas

fantásticas dos documentos à voz de um narrador-testemunha.

O enredo geral apresenta o narrador em uma investigação após a misteriosa morte de seu tio, George Gammell Angell, um professor de línguas semíticas. Os acontecimentos colocam o narrador em uma narrativa de mistério que se assemelha à das narrativas policiais. Para Rosa Gens (2012), o mistério é sempre fonte de prazer, pois obriga o leitor a repensar o previsível e aceitar o diferente. As narrativas de mistério são marcadas pela presença de um enigma e da figura de um detetive que busca elucidá-lo, por meio das pistas. No entanto, para o leitor em formação "toda narrativa propõe um mistério, na exata medida em que coloca à prova sua capacidade de antecipar e verificar os fatos" (Gens, 2012, 58-59). A trama de investigação detetivesca promove, então, a curiosidade e o prazer, por meio da configuração de hipóteses por parte desse leitor em formação.

Após o título, outros vazios são acionados pela presença de epígrafes. Selecionadas e incluídas pela mente do autor, elas abrem novas possibilidades interpretativas. Como mencionado na seção anterior, neste conto ocorre uma inexplicável omissão de uma das epígrafes. Esta epígrafe excluída[28] inclui não somente o nome do narrador, mas posiciona a narrativa em outro nível. Sua exclusão por parte da edição representa uma retirada de contexto de parte da narrativa. A segunda epígrafe, no entanto, apresenta o excerto de uma outra obra:

> De tais grandes poderes ou seres, pode-se conceber um sobrevivente… um sobrevivente de um período profundamente remoto quando sua consciência se manifestou, talvez, em contornos e formas desaparecidas muito antes da onda da humanidade que avançava… formas das quais somente a poesia e a lenda puderam capturar uma memória fugidia e nomeá-las como deuses, monstros, seres míticos de todos os tipos e espécies… (Blackwood *apud* Lovecraft, 2017, p. 117).

A epígrafe, extraída de *The Centaur*, de Algernon Blackwood, oferece ao leitor implícito as primeiras impressões da atmosfera e da narrativa — seres de um tempo remoto, muito além da compreensão humana; formas captáveis não pela razão, mas pela "poesia e lenda". Essa epígrafe, cercada de mistério e dos primeiros traços de horror cósmico, por meio do recurso da intertextualidade, desperta a curiosidade do leitor, levando-o a realizar as primeiras inferências sobre o conto a seguir.

A primeira parte do conto se intitula "O horror em argila" (Lovecraft, 2017, p. 117) e abre com uma admoestação do narrador acerca dos perigos da busca incessante pelo conhecimento, devido à inabilidade humana em compreender a totalidade do cosmos e seus

---

[28] [12] Trago a epígrafe citada de outra edição do conto: "Encontrado entre os papéis do falecido Francis Wayland Thurston, de Boston" (Lovecraft, 2020, p. 99).

segredos: “Vivemos numa ilha plácida de ignorância em meio a mares negros de infinitude e não somos destinados a ir muito longe” (Lovecraft, 2017, p. 118). O tom trágico é enfatizado pelo recurso à metáfora que transfigura a ignorância, como espaço de segurança, em meio a uma infinidade de mistérios desconhecidos pela humanidade. Esse recurso representa um dos grandes fios temáticos da narrativa lovecraftiana, pois articula o já referido horror cósmico — o horror perante o reconhecimento da pequenez do homem perante o Cosmos. O conhecimento nas narrativas do ciclo é perigoso, porque abre caminho para a ruína, pois as criaturas monstruosas superam as leis científicas às quais os personagens se apegam:

> Os temas recorrentes nas narrativas de Lovecraft evidenciam diversos elementos que formam uma simbologia do conhecimento: nas personagens (cientistas, professores, universitários, artistas e outros intelectuais); no espaço (bibliotecas, laboratórios, universidades); nos objetos que o povoam (livros e documentos de toda a ordem); na ação, tantas vezes centrada na busca do saber; no próprio ato narrativo produtor, muitas vezes, entrecortado por reflexões sobre a validade do processo cognitivo ou tiradas sobre o universo e os seus mistérios. (Furtado, 2017, p. 182).

Ademais, o narrador conta uma história já concluída, adiantando o seu desfecho trágico e instigando a curiosidade acerca do mistério. Ao mesmo tempo, isto significa que não o acompanhamos diretamente na descoberta dos fatos. Nós vemos o seu ponto de vista a partir de um ponto posterior aos fatos narrados. Logo, o narrador controla a narrativa, pois o leitor tem acesso ao que o narrador deseja.

O narrador relata a morte misteriosa de seu avô, após ter, segundo testemunhas, esbarrado com um estranho marinheiro. O conteúdo dessa herança foi uma série de documentações e uma misteriosa caixa. A princípio, estava trancada, mas “ocorreu [a ele] examinar o anel pessoal que o professor sempre carregava em seu bolso. Então, de fato, consegui abri-la, mas o fiz para, ao que parece, apenas ser confrontado por um obstáculo maior e mais hermeticamente fechado” (Lovecraft, 2017, p. 119).

O elemento da caixa representa o enigma dentro de um enigma, evocando o efeito do *Myse en abyme*, reforçando a ideia de que a atmosfera de mistério coloca o narrador e o leitor em um abismo. O que o narrador vê espelha aquilo que ele lê, criando uma sensação de repetição do incompreensível. Esse espelhamento amplia tanto o mistério, como a curiosidade do leitor. Conforme Annabela Rita, a *Mise en abyme* faculta um fenômeno “de encaixe na sintaxe narrativa, ou seja, de inscrição de uma micronarrativa noutra englobante, a qual, normalmente, arrasta consigo o confronto entre níveis narrativos” (2010, online). No relato, o narrador confronta-se com o que encontrou — uma coleção de notas e depoimentos, e um pequeno objeto de argila em baixo-relevo retangular. A estranheza desses documentos e, em

especial, desse objeto, exige dele esforço na descrição da peça e joga com as noções de modernidade e antiguidade, por meio da relação de antítese: “Seus desenhos, contudo, estavam bem distantes da modernidade em atmosfera e sugestão; pois ainda que os caprichos do cubismo e futurismo sejam muitos e selvagens, (...)” (Lovecraft, 2017, p. 119). Tanto a antítese, como o diálogo com movimentos artísticos, gera vazios ao leitor. A antítese estabelece a estranheza total do objeto, pois o narrador, ainda que um homem de erudição, não consegue identificá-lo.

Esculpida sobre o objeto há uma forma monstruosa: “Sobre esses hieróglifos aparentes estava uma figura de evidente intenção pictórica, ainda que sua execução impressionista impedisse uma ideia muito clara de sua natureza” (Lovecraft, 2017, p. 120). A figura antecipa o suspense na trama, pois as referências a movimentos estéticos de vanguarda ressaltam a natureza bizarra do objeto. Também evidenciam que a estrutura textual projeta um leitor implícito culto, conhecedor das belas artes. A intertextualidade com os movimentos artísticos gera um vazio no conto, pois o leitor necessita da compreensão de suas características estéticas para entender a formulação da peça e perceber o jogo antitético entre beleza e monstruosidade.

A figura monstruosa é a quimérica mistura “[...] de um polvo, um dragão, uma caricatura humana, (...). Uma cabeça polpuda e tentacular coroava um corpo grotesco e escamoso com asas rudimentares (...)” (Lovecraft, 2017, p. 120). Faz parte de uma das estratégias da formulação da repugnância dos monstros nas narrativas de horror a composição, em que se somam elementos distintos e não raro antagônicos, sobrepostos ou condensados (Carroll, 1999).

Chama a atenção o hibridismo do monstro — a figura do dragão representa:

> [...] o mais irreal e maravilhoso ser mítico, a encarnação terrível e sedutora de tudo aquilo que os homens, que se julgam emancipados pela razão, querem deixar para trás, todos os aspectos da vida anteriores ao momento em que os homens subjugaram a razão e a eles mesmos. (Bezarias, 2021, p. 56).

Ao mesmo tempo, adiciona-se o cefalópode, classe animal mais antiga que a espécie humana (Bezarias, 2021). De acordo com o *Dicionário de Símbolos* (Chevalier; Gheerbrant, 2001), o dragão é simbolicamente equivalente: ora o guardião dos tesouros, ora símbolo demoníaco e do mal. O polvo também é o símbolo das criaturas infernais. Pela adição em um só ser do dragão e do polvo, a estatura no pedestal constrói a imagem de um tempo remoto e de uma criatura absolutamente fantástica.

O principal documento, intitulado “Culto a Cthulhu”, está dividido em duas partes. Cada segmento tem título próprio, datação e localização grafada. Entre o restante da

documentação, há citações a outras obras literárias. Todos esses recursos estabelecem mecanismos de convalidação, cujo objetivo é conferir credibilidade à narrativa fantástica. A nomeação de outros textos, reais ou não, funciona similarmente:

> O que confere "realidade" é o procedimento de nomeação em si, a ideia de reenvio — ainda que se trate de um reenvio fictício. Todo nome — rua, título do livro, o sobrenome de uma personagem — dá matéria à realidade do texto por um efeito de referência, independente da existência ou não de uma rua, um livro ou uma pessoa aos quais esses nomes aludem na realidade extratextual. (Campra, 2016, p. 80).

A narrativa investigativa, formulada por meio dos relatos de terceiro, lidos e recontados pelo narrador, fornece mais complexidade à narrativa, pois coloca em xeque a credibilidade do narrador. O leitor não tem acesso à totalidade de documentação, somente àquilo que o narrador permite e somente ao relato recontado por meio de suas palavras.

A primeira parte desse documento central descreve o encontro do finado professor Angell e um jovem escultor de nome Wilcox, autor da estranha peça de argila. Ao relatar para esse professor a criação da peça, o personagem torna-se narrador de segundo nível: "De fato é recente, pois eu a fiz na noite passada, em um sonho com estranhas cidades; e sonhos são mais antigos que a introspectiva Tiro, a contemplativa Esfinge, ou os Jardins suspensos da babilônia" (Lovecraft, 2017, p. 122). O trecho ressalta mais uma vez o paradoxo entre passado e presente que circunda o objeto, potencializando os vazios.

Os sonhos do jovem Wilcox são repletos de "grandes cidades ciclópicas construídas com blocos titânicos e monólitos que pairavam no céu, tudo respingado uma gosma verde e sinistra com horror latente" (Lovecraft, 2017, p. 122). As descrições oníricas da cidade ressaltam a atmosfera opressiva e maligna. A monstruosidade é relacionada à grandeza, sugerida pela semântica do tamanho: "ciclópicas", "titânicos", "pairavam no céu". As alucinações de Wilcox manifestam outra antecipação do monstro pela sugestão de sua presença: "Elas incluíam não apenas uma repetição do que ele havia sonhado antes, mas tocavam radicalmente numa coisa gigantesca, com metros de altura, que andava ou perambulava" (p. 123).

Após esse encontro com Wilcox, há notícias e recortes de jornal situados temporalmente no período de alucinações do jovem escultor, apresentados como presságios apocalípticos. A narrativa é híbrida, remetendo a figura também híbrida da criatura. A figura monstruosa apresenta-se de maneira vaga, por meio de sugestões que asseguram a construção atmosférica do horror.

A segunda metade do documento traz o segundo segmento da narrativa. A divisão do

conto em segmentos institui mais vazios, pois a sua divisão marca uma interrupção na *good continuation* (Iser, 1999) da narrativa, exigindo ao leitor que reconstrua o sentido interrompido quando da sua divisão. A segunda narrativa é intitulada "O Conto do Inspetor Legrasse" (Lovecraft, 2017, p. 126), e retrata um encontro que ocorrera há 17 anos na Sociedade Arqueológica Americana, quando o professor Angell deparou-se com dois estranhos relatos: o do professor Webb e o do inspetor Legrasse. O inspetor trazia consigo uma estranha estátua capaz de confundir os homens da ciência: "Nenhuma escola de arquitetura conhecida poderia ter sido responsável por animar o terrível objeto, embora séculos ou até milênios parecessem marcar sua diáfana superfície esverdeada de pedra identificável" (Lovecraft, 2017, p. 127). As características bizarras do objeto remetem à primeira estatueta. A estátua reaparece no breve relato do professor Webb, que conta uma expedição à Groenlândia e Islândia, por meio da qual teve contato com um culto de um grupo de esquimós degenerados.

Evidenciam-se outros indícios temáticos de Lovecraft, como a ideia da degeneração humana, cuja origem remonta a um passado sombrio e desconhecido pela humanidade, insignificante perante a grandeza cósmica: "Na cosmogonia que embasa os Mitos de Cthulhu, o ser humano constitui-se de um mero incidente transitório, e deve sua existência aos Grandes Antigos" (Ribeiro, 2021, p. 82). Importante ressaltar a representação de certos povos na narrativa de Lovecraft, oriunda de uma discriminação racial e xenófoba, demarcada tanto no tempo histórico da escritura quanto na formação de seu escritor:

> A ficção lovecraftiana deixa transparecer, ainda que ocasionalmente e de forma distorcida, várias questões fundamentais da época em que foi produzida, como o racismo, a imigração, a selva econômico-social das primeiras décadas do século, a Depressão e os ecos do fascismo. (Furtado, 2017, p. 198).

Para estudiosos, como Ribeiro (2021) e Bezarias (2021), a narrativa do mitos de Cthulhu apresenta uma resposta ao tempo histórico dos Estados Unidos à época de Lovecraft, que sendo tradicional e oriundo de uma cosmovisão puritana, recusava-se a compreender a nova sociedade:

> A industrialização e a racionalidade técnica foram recebidas como destruição da autêntica cultura norte-americana e de suas fundações inglesas e protestantes, esmagadas por aquilo que parecia um plano maligno e secreto, que trouxe para o país, como seus agentes, estrangeiros procedentes de países os mais diversos. (Bezarias, 2021, p. 118).

Lovecraft, de formação tradicional, traduziu as tensões da época e seu próprio racismo, por meio da monstrualização do outro — o outro sendo o negro e o imigrante, aqueles cuja mão de obra alimentava a máquina industrial tanto desprezada por Lovecraft (Bezarias, 2021).

Essa ideologia aparece em alguns de seus escritos e é sua marca polêmica. Nos seus contos, essa característica sempre aparece filtrada pela narração de determinados personagens, e aqui não é diferente: seja a representação dos esquimós, ou seja, a desconfiança que o narrador apresenta diante da estranha morte do tio, que colapsou após tombar com "[...] um negro com ares de marinheiro surgido de um dos cantos estranhamente escuros nas encostas íngremes [...]" (Lovecraft, 2017, p. 119). Mais adiante, as investigações do Inspetor Legrasse revelam um culto de negros e mestiços, descritos como terríveis.

Nas narrativas, essas características são sempre apresentadas por meio do ponto de vista de quem narra o relato e, segundo Bezarias (2021): "Não há um protagonista cujos traços e feitos sejam apresentados como dignos de admiração e por conseguinte possam ser tomados como modelos pela comunidade a que pertence ou pelo menos aos leitores a que se dirige" (p. 107). Apesar dessa característica polêmica, a obra de Lovecraft continua a ser reeditada, lida e adaptada. Resta-nos entender o que esses elementos representam para o leitor. A edição, nestes momentos, interfere com o uso de notas de rodapé, não em uma tentativa de apologia, mas oferecendo ao leitor comentários acerca do assunto, buscando situar o elemento ideológico datado dentro de seu contexto histórico.

Já o relato de Legrasse apresenta o encontro do inspetor com um estranho culto em um pântano de Nova Orleans. Levados por denúncias de estranhos desaparecimentos e cânticos nas trevas, o inspetor e o corpo de polícia se deparam com uma cena, descrita com horror e movimento: "Nesse momento, saltava e se contorcia nessa ilha a horda mais indescritível de anormalidade humana que ninguém, a não ser um Sime ou um Angarola, seria capaz de retratar" (Lovecraft, 2017, p. 132). O movimento do culto se repete em diversos círculos: o círculo de tablados, o de fogo, o de corpos e o da dança, este último descrito como um bacanal sem fim. Dos cultistas apreendidos, o inspetor adquire relatos sobre o próprio culto, suas relações com a humanidade e os Grandes Antigos. A relação fantástica das criaturas se revela no paradoxo de sua materialidade:

> Esses Grandes Antigos, Castro continuou, não eram totalmente feitos de carne e sangue. Eles tinham forma – essa forma estelar não prova isso? –, mas essa forma não era feita de matéria. Quando as estrelas estão em sua devida posição, Eles são capazes de saltar entre os mundos através do céu; porém, com as estrelas desalinhadas, Eles não podem viver. Mas, embora eles não estejam vivos, Eles jamais morrem realmente. (Lovecraft, 2017, p. 135)

Estes Grandes Antigos são peça fundamental neste ciclo literário, que inclusive conecta este conto aos outros em análise. A quebra dessas leis fundamentais da realidade conhecida pelo homem não apenas desloca personagens e leitores para o campo do

desconhecido, mas está envolvido ao efeito do horror cósmico que, de maneira paradoxal, ocasiona medo e prazer:

> Na ficção de horror estas tensões foram transmutadas em ficção "cósmica", que narravam contos aterrorizantes sobre indivíduos que entraram em contato com vastas forças além se suas habilidades de compreensão ou controle. No horror cósmico, o protagonista vem a perceber que ele (e é quase sempre um "ele") é um pequeno e insignificante membro de uma espécie transitória e frágil perigosamente posicionada diante de forças naturais, sobrenaturais, ou extraterrestres que a qualquer momento poderiam esmagar a ele e toda a humanidade. Mas nisto, protagonista e leitor acham um senso de maravilhamento e terror diante da grandeza do universo e os grandes segredos ainda deixados para a humanidade descobrir. Este é o paradoxo do horror: as forças do desconhecido que ameaçam são também aquelas que maravilham e assombram. Este é o paradoxo da cência, em que o descobrimento de novas leis naturais apresenta uma vista ainda maior da realidade, mas reduz o lugar da humanidade nela.[29] (Colavito, 2008, p. 175, tradução nossa)

Ao final dessa parte do conto, a narração revela o desejo por saber e de obter projeção social que começa a mover o narrador: "A questão do culto ainda me fascinava, e de tempos em tempos eu tinha visões de fama pessoal por pesquisar suas origens e conexões" (Lovecraft, 2017, p. 140). Ressalta-se, aqui, a temática da busca pelo conhecimento e como este, na diegese lovecraftiana, costuma ser a porta de entrada para a corrupção que terminará na aniquilação dos seus personagens:

> O conhecimento científico faz surgir interrogações ou horrores que quase sempre superam, em número e magnitude, os problemas que consegue resolver. Por outro lado, a ciência tem tão só a medida do homem, hipervalorizando tudo o que a ele respeita e deixando escapar, quase por completo, a verdadeira dimensão do cosmos. (Furtado, 2017, p. 190).

A busca por conhecimento é paradoxal e perigosa, pois revela aos protagonistas o monstruoso, e este monstruoso, por sua vez, desmonta o conhecimento científico ao qual até agora ele se apegava, levando-o à loucura. O fantástico revela ao leitor os questionamentos quanto aos limites do conhecimento humano e científico. O narrador de o "O chamado de Cthulhu" move-se não somente pelo desejo de saber, mas pelo desejo de fama. A sua busca e a sua ruína mostram ao leitor como efeito de húbris[30], levando a reflexão quanto à natureza

---

[29] In horror fiction these tensions were transmuted into "cosmic" fiction, which told terrifying tales of individuals who come into contact with vast forces beyond their abilities to comprehend or control. In cosmic horror, the protagonist comes to realize that he (it is almost always a "he") is a small and puny member of a transient and fragile species poised perilously before natural, supernatural, or extraterrestrial forces that at any time could overwhelm him and all humanity. But in this, the protagonist and the reader find a sense of wonder and awe at the grandeur of the universe and the great secrets still left for mankind to discover. It is the paradox of horror: The unknown forces that threaten are also the forces that amaze and awe. This is also the paradox of science, where the discovery of new natural laws lays out an ever grander view of reality but also reduces humanity's place in it. (Colavito, 2008, p. 175).

30 Utilizamos o termo húbris na acepção de orgulho desmedido que desaba na ruína de seu autor. Afinal, é a pretensão por saber que leva os personagens lovecraftanos a busca excessiva do conhecimento.

humana.

Na terceira parte do conto, “O horror vindo do mar” (Lovecraft, 2017, p. 141), amplifica-se o hibridismo da narrativa com a apresentação de um recorte de jornal, aproximando-a novamente da própria criatura monstruosa, feita de argila e sonho. A notícia relata um navio resgatado em Sydney que trazia em seu interior um cadáver e um homem alucinado, de nome Gustaf Johansen, agarrado a um bizarro ídolo esculpido. O relato do homem resgatado é cercado de incertezas, pois ele descreve como seu navio fora atacado pela tripulação de um iate inimigo. No ataque, Gustaf e seus homens matam os invasores e se apossam de sua embarcação, chegando a uma estranha ilha, a cidade de R’lyeh.

Essa terceira parte instala diversos vazios para o leitor, em especial, ao aprofundar a estratégia da narrativa encaixada dentro de outra, pois há o relato de Johansen, dentro do relato de jornal, que se encontra dentro do relato do narrador. Pelo recurso à *Mise em abyme*, coloca-se em voga perspectivas diferentes dentro de um mesmo texto, mantendo o espelhamento do incompreensível. A narrativa do marinheiro também tem, a princípio, lacunas importantes. O que confere credibilidade é o excerto jornalístico, todavia, este é posto em dúvida pelo narrador de primeiro nível. Levado novamente pela sede do saber, o narrador parte em busca de Johansen. Apesar de descobrir que ele morrera, o narrador encontra a viúva do marinheiro que lhe oferece o último relato do conto, na forma de um manuscrito deixado pelo marido. Mais uma vez o leitor não tem acesso diretamente à narrativa, transcrita pelo narrador às suas próprias palavras.

A descrição da terrível cidade contribui para a atmosfera bizarra e fantástica — de proporções e formas labirínticas, a R’lyeh desafia a física e a geometria. O recurso recorrente a movimentos estéticos, principalmente visuais, ajuda a criar um termo de comparação com o que não pode ser descrito:

> Sem saber o que é futurismo, Johansen chegou muito perto de defini-lo quando falou da cidade; pois, em vez de descrever qualquer estrutura definida ou construção, ele se deteve apenas em largas impressões de ângulos vastos e superfícies de pedra — superfícies grandes demais para pertencer a qualquer coisa própria desta terra, impiedosas com suas imagens horríveis e hieróglifos. Menciono sua fala sobre os ângulos, pois há aqui algo que Wilcox me contou de seus horríveis sonhos. Ele dissera que a geometria do lugar onírico era anormal, não euclidiana, sugerindo dimensões horrendas e completamente apartadas das nossas. (Lovecraft, 2017, p. 148).

Finalmente, a tripulação se depara com uma porta de proporções colossais de onde emerge a criatura que, imediatamente, a ataca e quase a aniquila completamente. A narrativa, então, converge toda a sua atmosfera e bizarrice na figura do monstro, que articula uma série de vazios:

> A coisa não poderia ser descrita — não há linguagens para tais abismos de insanidade gritante e imemorial, tais contradições sobrenaturais de toda matéria, força e ordem cósmica. Uma montanha caminhando ou perambulando (Lovecraft, 2017, p. 150).

Os vazios aqui se articulam a partir da potência de negação (Iser, 1999) — ao revelar que a criatura não pode ser descrita. Desse modo, nega-se ao leitor uma possibilidade de projeção. A descrição da grandeza do monstro é poderosa, pela analogia com uma montanha que caminha e perambula. Com as sugestões do texto, o leitor utiliza-se de sua própria imaginação, completando ele mesmo os vazios de sentido, a partir dos indícios, como as descrições dos ídolos, os relevos nas titânicas portas em R'lyeh e os fragmentos oníricos. O efeito da descrição é sublime (Burke, 1993), pois o leitor se encontra diante de uma criatura cuja grandeza é absolutamente fantástica e aterrorizante, de uma descrição amplificada justamente pela negação.

Johansen e outro marinheiro escapam em direção ao navio à perseguição do monstro, agora comparado a criaturas da mitologia:

> Lentamente, entre os horrores indizíveis daquela horrível cena, a nave começou a agitar as águas letais; enquanto isso, sob a cantaria da margem daquele canal que não pertencia a este mundo, a Coisa titânica vinda das estrelas babava e berrava como Polifemo amaldiçoando o navio de Ulisses em fuga. (Lovecraft, 2017, p. 151).

Comparações intertextuais e a outros movimentos da arte acionam a biblioteca vivida do leitor (Ferreira, 2009), que precisa recuperar na memória as referências e, assim, completar as lacunas. O recurso à sinestesia também amplia o poder sugestivo que aqui serve ao horror. Em determinado momento da fuga, Johansen atira o navio contra o monstro, cujo corpo reage numa descrição nauseante: "Houve um estouro como o de uma bexiga explodindo, uma nojeira lamacenta como a de um peixe-lua aberto ao meio, um fedor como o de mil covas abertas e um som que cronista algum se atreveria a colocar no papel" (Lovecraft, 2017, p. 151).

O conto conclui com uma nota de pesar do narrador de primeiro nível, lamentando o conhecimento que adquirira e o horror que viera com ele, temendo por sua morte com o inevitável retorno de Cthulhu. Conclui-se o ciclo da temática da voracidade pelo conhecimento. Para o narrador, a obtenção do relato culmina na sua ruína, sobretudo, psicológica, pois sempre se sentirá amedrontado e ameaçado pelo desconhecido e suas potencialidades sobrenaturais e horrendas:

> Olhei para tudo o que o universo contém de horror, e depois disso até mesmo

> os céus primaveris e as flores de verão serão, para sempre, um veneno para mim. Mas não acredito que a minha vida será longa. Como meu tio se fora, como se fora o pobre Johansen, assim eu devo ir. Sei demais, o culto ainda vive. (Lovecraft, 2017, p. 152).

Em suma, o conto apresenta uma diversidade de vazios proporcionados por vários recursos: a estrutura fragmentada, o hibridismo, relatos de testemunhas diferentes, figuras de linguagem, potências de negação, entre outros. Quanto às disposições do narrador, seu discurso é propositadamente representado de maneira a minar sua credibilidade. Avultam indícios de que ele seja pouco confiável, como a narrativa emoldurada e sempre filtrada pelo narrador-testemunha, que coloca o leitor implícito em uma situação de desigualdade com o narrador, pois não conhece todos os fatos anteriores. Acrescenta-se aí a própria condição mental do narrador, marcada desde o primeiro parágrafo do conto por instabilidade, e o seu enviesamento — a descrição da morte do tio é tão suspeita quanto as circunstâncias em que teria ocorrido. O leitor implícito coloca o narrador sempre em suspeição, o que pode levar o leitor em formação a questionar categorias como a do narrador e sua soberania em um relato ulterior.

A apresentação do horror cósmico e suas criaturas indescritíveis, descritas antes por meio de uma negação e outros recursos também pode quebrar as expectativas do leitor quanto ao horror. Segundo Reyes (2016), o cinema tornou-se o gênero de excelência do horror, graças à volumosa quantidade de público que arrasta todos os anos aos cinemas. Como demonstrou Iser (1996), comparadas às adaptações cinematográficas, as descrições na literatura são sempre parciais e plenas de vazios. A descrição de Cthulhu faz isso perfeitamente.

Quanto às temáticas, há uma grande potência de negação em segundo plano: o fantástico opera pela presença do metaempírico (Furtado, 2009) e o horror cósmico se articula numa espécie de negação da ciência — ou melhor — das leis científicas como conhecem as personagens: os monstros são bizarros, ultrapassando o que é natural e conhecido, ao mesmo tempo revelando as limitações de nossos saberes. Assim, apresenta-se ao leitor um mundo similar ao nosso, e personagens intelectuais, conhecedores profundos da ciência, e prossegue-se a negar-lhes a segurança desta, por meio da revelação de um cosmos muito maior. A motivação do narrador — busca pelo saber e pelo status social — acrescenta também ao leitor uma narrativa de húbris, pois ao mesmo tempo que ele persegue esse saber proibido, que o arruína ao revelar-lhe os limites da ciência humana e sua pequenez diante do que ela não pode explicar, demonstra que a ambição é, também, um aspecto monstruoso que leva ao questionamento, à práxis social (Jauss, 1994).

Pela leitura, evidencia-se as teses de Jauss (1994), pois pela atividade ideativa

provocada pelos vazios, decorre a *poíesis* que corresponde ao prazer da coautoria e significação que o leitor encontra ao recuperar os sentidos interrompidos pelos vazios. O leitor experiencia a p*oíesis* durante as inferências, revisões de hipóteses, estabelecendo a partir desses processos um juízo acerca dos personagens e suas ações. Por sua vez, a *aisthesis* é deflagrada pelo prazer estético de ler, pois o leitor entende o contexto da narrativa e seus recursos manifestos no plano da linguagem, a partir deste entendimento, expande seu conhecimento de mundo. Já a *katharsis* advém do seu debruçar-se sobre a obra de forma crítica e reflexiva, transpondo a experiência literária para a sua realidade. Trata-se da função social da literatura que convoca o leitor a uma nova compreensão de si mesmo, promovendo uma mudança de perspectiva ou de entendimento de mundo, retroagindo sobre seu comportamento social. Em síntese, o leitor passa a perceber as disposições do narrador, as simbologias desdobradas, os espelhamentos e encaixes que ocorrem em objetos e no discurso do narrador. Também, vivencia as dores de todos os envolvidos na trama, experimenta sensações que podem promover mudança e tomada de consciência sobre sua própria realidade, em especial, acerca da natureza humana e das relações que se estabelecem em sociedade.

3.5 Nas Montanhas da Leitura

O conto, intitulado "Nas Montanhas da Loucura" (Lovecraft, 2017, p. 157-284), é o maior em extensão na coletânea e compõe o *corpus* desta dissertação, pois adentra a esfera da ficção científica. Sua estrutura de apelo aproxima-se da definição de Júlio Cortázar (2013) sobre o conto se configurar como a fotografia, atuando como um recorte mordaz e incisivo de uma situação significativa manifesta pela tensão que culmina no clímax pretendido pelo autor. Enquanto o "Chamado de Cthulhu" (Lovecraft, 2017) possui elementos da ordem sobrenatural que sugerem a presença de alienígenas; em "Nas Montanhas da Loucura", vimos uma vasta exploração do tema aliado ao horror. Diante do exposto, retomamos as noções de Filipe Furtado (2009) acerca do modo fantástico. Para o estudioso, o modo fantástico é marcado pela presença de elementos do metaempírico:

> Assim, o conceito expresso pelo termo aqui proposto recobre não só as manifestações de há muito denominadas sobrenaturais, mas, ainda, outras que, não o sendo, também podem parecer insólitas e, eventualmente, assustadoras. Todas elas, com efeito, partilham um traço comum: o de se manterem inexplicáveis na época de produção do texto devido à insuficiência de meios de percepção, ao desconhecimento dos seus princípios ordenadores ou a não terem, afinal, existência objectiva. (Furtado, 2009, s. p.).

Deste modo, também integram o campo modular do fantástico as obras da ficção científica que, mesmo não sobrenaturais, incluem elementos ainda desconhecidos ou que, simplesmente, não tem existência objetiva, como é o caso dos dois últimos contos em análise. “Nas Montanhas da Loucura” apresenta o relato de uma expedição da fictícia Universidade Miskatonic à Antártida, liderada por William Dyer. Sua narrativa se apresenta como um aviso dos horrores encontrados pelos aventureiros. O conto está dividido em XII partes, e seu narrador é o personagem William Dyer, geólogo e professor, que participa ativamente da ação. Similar ao conto anterior, o tempo na narrativa é ulterior, assim, cabe ao narrador relatar sua catastrófica expedição e os horrores nela vividos. Como em o “Chamado de Cthulhu” (Lovecraft, 2017), a história abre com uma nota de aviso do narrador acerca dos perigos do conhecimento:

> Sou forçado a falar porque homens da ciência se recusam a seguir meu conselho sem saber o motivo. É completamente a contragosto que exponho as razões pelas quais me oponho a essa contemplada invasão da Antártida — com sua vasta caça a fósseis e sua já anunciada promessa de escavar e derreter a ancestral calota de gelo — e eu estou ainda mais relutante porque meu aviso poderá ser em vão. (Lovecraft, 2017, p. 157).

A volta ao tema da hubris e do conhecimento proibido, como indicou Furtado (2017), é a porta de entrada para a ruína das personagens. Este primeiro segmento do conto, ao começar sua narrativa, por meio de um aviso sobre futuras aventuras, rapidamente aciona a biblioteca vivida (Ferreira, 2009) do leitor, também assegura a dialogia entre os contos eleitos para compor o *corpus* de pesquisa. Por sua vez, esses contos evocam o romance clássico e gótico *Frankenstein*, de Mary Shelley (1797-1851), mais propriamente seus primeiros capítulos, em que Robert Walton, deslumbrado pela perspectiva de novos conhecimentos no Polo Norte, parte em expedição mesmo contra os avisos que recebera: “Saciarei minha curiosidade ardente com a visão de uma parte do mundo nunca antes visitada e posso pisar uma terra que jamais recebeu a impressão de um pé humano.” (Shelley, 1997, posição 13). Outras dialogias explicitadas na narrativa se estabelecem com os romances: *A narrativa de Arthur Gordon Pym*, de Poe (1809-1849), e *Moby Dick*, de Melville (1819-1891). O último fortemente associado à temática da obsessão e da *húbris*.

Ciente da incredulidade de sua narrativa, o narrador, astutamente, defende-se. A narrativa estabelece, dessa maneira, a sua ambiguidade:

> Duvidar dos fatos, tais como devo revelá-los, é inevitável; uma vez que, caso eu omita o que possa parecer extravagante e incrível, nada restará. As fotografias previamente anexadas, tanto comuns quanto aéreas, contarão a meu

> favor, pois elas são odiosamente vívidas e claras. Ainda assim, serão questionadas em virtude do grande requinte que as astutas falsificações têm alcançado. Os desenhos à tinta, obviamente, serão escarnecidos como óbvias imposturas; (Lovecraft, 2017, p. 157-158).

O primeiro segmento da história traz à luz as premissas da narrativa Lovecraftiana. Dyer estabelece os objetivos da expedição – a exploração das rochas e minerais da região antártica, a fim de esclarecer detalhes acerca do passado. As revelações sobre um passado desconhecido da história do mundo e que possui influência sobre a história humana é uma das marcas do horror em Lovecraft (Furtado, 2017). O narrador justifica, pois "[...] os primórdios da história da vida nesse reino desolado de gelo e morte são de extrema importância para nosso conhecimento do passado da Terra." (Lovecraft, 2017, p. 159).

Composta por uma equipe de homens e com toda sorte de equipamentos tecnológicos, a expedição parte para a Antártida. A descrição da viagem é marcada por uma espacialidade grandiosa, capaz de deixar o narrador surpreendido. Essa demonstração da grandiosidade da natureza apresenta-se como uma fonte de terror, e consequentemente torna-se fonte de sublime, como bem descreveu Burke:

> A paixão a que o grandioso e sublime na natureza dão origem, quando essas causas atuam de maneira mais intensa, é o assombro, que consiste no estado de alma no qual todos os seus movimentos são sustados por um certo grau de horror. (1993, p. 65)

O assombro experimentado pelo narrador é transferido ao leitor por meio de uma descrição eficiente:

> A última parte da viagem foi vívida e impressionante, grandes barreiras de picos misteriosos bruxuleando constatemente a oeste enquanto o baixo do sol do meio-dia boreal, ou o austral sol da meia-noite ainda mais baixo, roçando o horizonte, espalhava seus tênues raios rubros sobre a alva neve, sobre o gelo azulado e as faixas de água e os pontos negros da encosta de granizo exposto. Pelos cumes sopravam rangentes baforadas intermitentes do terrível vento antártico; cujas cadências vez por outras continuam vagas sugestões de um selvagem e semissenciente assovio musical, com notas de vasto alcance e, que, por alguma mnemônica razão subconsciente, pareceram para mim inquietantes e mesmo obscuramente terríveis. (Lovecraft, 2017, p. 162).

Algumas estratégias compõem o panorama dessa paisagem aterradora. Há, primeiro, um apelo sensorial à visão (bruxuleando, raios rubros, alva neve, gelo azulado, pontos negros) e à audição, que apela a aliterações como /s/ e /j/ de maneira a evocar ao leitor o som furioso e violento do vento (vagas sugestões, selvagem, semissenciente assovio, vasto alcance). Há também agrupamentos semânticos relativos à impressão (vívida e impressionante, obscuramente terríveis). E é claro, o uso de vocábulos de maneira sucessiva (rangentes baforadas intermitentes do terrível vento antártico, selvagem e semissenciente assovio

musical, mnemônica razão subconsciente), construídas assim para, como Mapa (2017) nos revela, minar as descrições internamente.

O narrador complementa a descrição evocando dois outros campos: a pintura e a literatura. Na pintura, cita-nos o pintor Nikolai Rerikh, cujas pinturas possuíam um senso de fantástico e surreal. O leitor, então, precisa recorrer ao seu repertório para tentar recuperar o sentido perdido, assimilando a descrição ao estilo Rerikh. A citação literária, no entanto, é fictícia: o narrador recorre ao *Necronomicon*, de Abdul Alhazred. O livro é uma invenção do próprio Lovecraft que figura em diversas de suas narrativas. A citação (Campra, 2016) cria um efeito de convalidação. Ao mesmo tempo, sendo um elemento recorrente nas narrativas, constrói um senso de mundo e de mitologia que se expande para outros contos. A leitura prévia de outros contos dessa coletânea permite ao leitor reconfigurar esse vazio em uma nova interpretação: se Rerikh pressupõe o majestoso, o surreal; o *Necronomicon,* de Alhazred, traz o horrífico, indizível e antigo além da compreensão: "Lamento, já um tanto tarde, ter vislumbrado o conteúdo desse livro monstruoso na biblioteca da universidade." (Lovecraft, 2017, p. 162).

As descrições da ambientação continuam pela mesma lógica, comparando o vulcão Monte Érebo a "[...] uma pintura japonesa do sagrado Fujiyama" (Lovecraft, 2017, p. 162). Recorre-se, então, à explicitação da dialogia, quando um jovem chamado Danforth cita o Érebo como fonte de inspiração para Poe, e o narrador menciona seus versos:

> — as lavas que inquietas rolam
> Suas sulfurosas correntes pelo
> Yaanek Nos climas extremos do
> polo —
> Que rugem enquanto descem pelo monte Yaanek
> Nos domínios do boreal polo. (Poe *apud* Lovecraft, 2017, p. 163).

A segunda referência acontece de forma mais direta ao romance *Narrativa de Arthur Gordon Pym* (1838), da qual interessa a Dyer a descrição feita por Poe da Antártica:

> Na costa estéril, e na elevada barreira de gelo ao fundo, miríades de grotescos pinguins batiam as aletas; enquanto várias focas gordas podiam ser vistas na água, nadando e se esparramando sobre os largos montões de gelo que lentamente vagavam. (Lovecraft, 2017, p.163).

As referências à narrativa e ao poema de Poe abrem novos vazios. Sobre o romance, cabe ao leitor recuperar o sentido oculto pela referência, associando a construção do espaço em Lovecraft ao gótico e misterioso da narrativa de Poe. O mesmo vale para o poema, entretanto, ao incluir uma citação ao texto original, é possível interpretar e suprir esse vazio

de sentido: o trecho citado evoca a selvageria do clima extremo do polo e seu vulcão.

Finalmente, a expedição desembarca em solo, e são necessárias mais quatro horas de voo antes de montarem a base, horas nas quais sobrevoam o platô glacial, novamente evocando uma imagética de grandiosidade e mistério: "[...] vastos picos se erguendo a oeste e os silêncios insondáveis ecoando o som de nossos motores. [...] Finalmente adentrávamos o branco de fato, um mundo do extremo sul aniquilado por éons" (Lovecraft, 2017, p. 165). Outra descrição, mais adiante, evoca o fantástico:

> [...] exemplos magníficos das miragens ricamente fantásticas e ilusórias das regiões polares [...] Montanhas distantes flutuavam no céu como cidades encantadas, e frequentemente o mundo branco em sua inteireza se dissolvia em ouro, prata e terra escarlate de dunsanianos sonhos e venturosa expectativa sob a magia do baixo sol da meia-noite. Nos dias nublados, enfrentávamos problemas consideráveis durante os voos, pois a terra nevada tendia a se mesclar ao céu em um único e místico vazio opalescente sem horizonte visível que demarcasse a junção de ambos. (Lovecraft, 2017, p. 166-167).

A descrição é especialmente relevante por evocar, para além de uma grandeza, um senso de encantamento, posicionando a paisagem para além do natural. Verifica-se isso desde as palavras que remetem ao sentido do encantamento, do irreal (magníficos, miragens, fantásticas, ilusórias, cidades encantadas, místico); ao sensorial, carregado em cores (mundo branco que se dissolvia em ouro, prata, terra escarlate, opalescente); à metáfora da montanha flutuando no céu, ou a terra e o céu mesclados em uma única paisagem. O adjetivo "dunsaniano" estabelece diálogo com a obra de Lord Dunsany, conhecido por seus contos fantásticos e como grande influenciador da obra de Lovecraft. Essas dialogias, também, indicam o repertório de leituras do narrador, desvelando seu rico imaginário.

Durante as escavações preliminares, o biólogo Lake encontra fragmentos de uma forma triangular, cujas marcas seriam singularmente curiosas. Lake torna-se insistente em seu interesse quanto às marcas, insistindo na mudança de planos quanto à expedição. Nesse momento, revela-se o desejo pelo saber de eras insondáveis aos homens, que eventualmente levaria à sua destruição:

> [...] ele leu nessas marcas certas contradições da Natureza e do período geológico que aguçaram sua curiosidade ao máximo e o deixaram ávido por perfurar mais fundo [...]. Ele estava estranhamente convencido de que as marcas eram as impressões de algum organismo bulboso, desconhecido e radicalmente inclassificável, de considerável avanço evolutivo, não obstante a vasta antiguidade da rocha em que estava enterrado — cambriana, se não pré-cambriana —, o que tornaria impossível a existência de qualquer vida altamente evoluída, bem como de qualquer vida altamente evoluída, bem como de qualquer vida acima dos estágios unicelulares ou, no máximo, trilobitas. Esses fragmentos, com suas estranhas marcas, deviam ter quinhentos milhões ou um bilhão de anos. (Lovecraft, 2017, p. 168).

Começa a se delinear, na narrativa, a típica curiosidade hubrística das obras de Lovecraft, assim como começam a surgir os indícios da criatura: as marcas nos minérios, as conjecturas acerca de sua origem, a sua extrema antiguidade e, é claro, o desafio que sua existência coloca defronte a ciência humana.

O segundo segmento do conto amplia os níveis narrativos. O biólogo, tomado por uma perigosa curiosidade, resolve mudar os planos, levando consigo um grupo de homens para o noroeste "[...] em direção a regiões nunca antes tocadas por pés humanos ou mesmo penetradas por nossa imaginação" (Lovecraft, 2017, p. 168). O narrador permanece com o restante da equipe. O que se segue não é narrado diretamente por Dyer, mas é transcrito a partir das transmissões realizadas pela equipe de Lake. Dessa maneira, os níveis narrativos se alternam.

Novamente, avulta a imagética espacial fantástica, quando da descoberta, pela equipe de Lake, de uma nova cordilheira, mais alta que qualquer outra: "Como uma terra de mistérios num sonho ou uma rota de fuga para um mundo proibido de maravilhas inexploradas." (Lovecraft, 2017, p. 170). E nas encostas das montanhas mais altas, avistam-se estranhas formações: "Grandes blocos quadrados e baixos com laterais perfeitamente verticais, e linhas retangulares de baixos parapeitos verticais, como antigos castelos asiáticos junto às montanhas íngremes nas pinturas de Rerikh." (p. 171).

Durante as escavações, Lake e sua equipe descobrem uma caverna e fósseis diversos que relatam a antiguidade do local:

> Não havia nada recente como mastodontes, elefantes, camelos, cervos ou algum animal bovino; então, Lake concluiu que o último depósito ocorrera durante o período Oligoceno, e que a camada oca permanecera em seu estado atual de aridez, morte e inacessibilidade por, no mínimo, trinta milhões de anos. (Lovecraft, 2017, p. 176).

Há, nesse segmento da narrativa, um acúmulo de linguagem de cunho científico, principalmente biológica e geológica, estabelecendo uma referência temporal, a fim de alocar os eventos da narrativa na história geológica mundana, o que confere discurso de convalidação, pois o leitor recupera na leitura seu repertório cultural referente a estudos biológicos. Ao mesmo tempo marca-se a antiguidade desconhecida da história, que mais tarde, na narrativa, intervém, por meio do fantástico, para quebrar as concepções científicas humanas.

As mensagens de Lake, a partir de então, tornam-se mais fantásticas e eufóricas conforme ele relata o que descobrira na caverna: uma série de fósseis monstruosos, cujas

dimensões e características desafiam as noções dos personagens sobre biologia. A descrição fornecida por Lake recorre tanto à linguagem científica, como à metafórica, para dar conta de tal forma:

> [...] fósseis monstruosos em formato de barril de natureza inteiramente desconhecida; provavelmente vegetais, a menos que seja um espécime supercrescido de radiário marinho ainda desconhecido. [...] Resistente como couro, mas apresenta uma flexibilidade impressionante em certos lugares. [...] Quase dois metros de altura de ponta a ponta, pouco mais de um metro de diâmetro central, afunilando até trinta centímetros em cada extremidade. Como um barril com cinco cumes protuberantes em vez de aduelas. Rupturas laterais, como de minúsculos talos, estão presentes no meio dessas protuberâncias, tal qual uma linha do equador. Nos sulcos entre as protuberâncias, encontram-se umas formações curiosas. Cristas ou asas que abrem ou fecham como leques. [...] O arranjo remete a certos monstros oriundos dos mitos primitivos, especialmente as Coisas Ancestrais fabuladas no *Necronomicon.* Tais asas parecem ser membranosas, esticadas sobre uma moldura de tubos glandulares. Diminutos orifícios aparentes na forma de tubos nas pontas das asas. As enrugadas extremidades do corpo não deixam pistas sobre o interior ou sobre o que existia ali e foi quebrado. Preciso dissecar se é vegetal ou animal. Várias características evidenciam um primitivismo quase inacreditável. (Lovecraft, 2017, p. 178-179)
>
> [...]
> Próximo ao equador, em um vértice central a cada uma das cinco protuberâncias verticais em uma forma de aduela, há cinco sistemas de braços cinza-claros ou tentáculos presos fortemente ao torso, mas esses são expansíveis a um comprimento de um pouco mais de um metro. São como braços de crinoides primitivos. Talos individuais de oito centímetros de diâmetro cada se ramificam, após quinze centímetros, em cinco subtalos, que, depois de vinte centímetros, também se ramificam em outros cinco tentáculos ou gavinhas afuniladas e menores, conferindo a cada talo um total de vinte e cinco tentáculos. (p. 180)
> [...]
> No topo do torso um pescoço bulboso e reto, de tonalidade cinza-clara e sugerindo algo como guelras, sustenta uma aparente cabeça no formato de estrela-do-mar de cinco pontas, amarelada, com cílios rígidos de quase oito centímetros e várias cores prismáticas. (p. 180)
>
> [...]
> Uma fenda exatamente no centro do topo, provavelmente a abertura para a respiração. Ao fim de cada um dos tubos há uma expansão esférica onde a membrana amarelada se recolhe para revelar um globo vítreo, com uma íris avermelhada, evidentemente um olho. (p. 181).

Em outros trechos que compõem as transmissões de Lake, a linguagem se altera, adequando-se ao discurso científico para descrever o monstro de forma minuciosa; a criatura se compõe de traços tanto vegetais como animais, transgredindo categorias conhecidas pela ciência. Suas proporções são fabulosas e o texto destaca sua antiguidade na forma de um primitivismo: “Ainda não posso atribuir positivamente ao reino vegetal ou animal, mas tudo tende agora em favor do animal. Representa, provavelmente, uma evolução incrivelmente avançada dos radiários, sem perder certas características primitivas.” (Lovecraft, 2017, p.

182).

Entretanto, nota-se que a descrição elimina a obscuridade que, como observado na filosofia de Burke (1993), amplifica os terrores. Por outro lado, sua aglutinação de categorias não deixa de surpreender o leitor com sua linguagem metódica e objetiva, como se imitasse o relatório de uma autópsia.

A análise de Lake aprofunda o referenciamento, quando ele não somente evoca os textos do *Necronomicon*, mas também os Cultos de Cthulhu, elemento que figura no conto anterior. Completa-se, ainda, com a citação às pinturas de Ashton Clark Smith, correspondente próximo do próprio Lovecraft. Tudo isso configurando a temática do horror cósmico, quando se invoca a possibilidade da existência humana ser um mero acaso:

> Dyer e Pabodie leram o *Necronomicon* e viram os pesadelos pintados de Clark Ashton Smith baseados naquele texto, portanto entenderão quando eu digo que as Coisas Ancestrais supostamente criaram toda a vida na Terra como uma piada ou equívoco. Estudiosos sempre pensaram que essa concepção se formara a partir de um mórbido tratamento imaginativo de radiários tropicais muito antigos. Tais como os elementos do folclore pré-histórico de que falara Wilmarth — ramificações dos cultos de Cthulhu. (Lovecraft, 2017, p. 182-183).

Cria-se um astuto jogo de referências que, como descreve Campra (2016), estabelece um efeito de nomeação — a narrativa mistura referências científicas com fictícias, como as pinturas de Ashton Smith baseadas em um livro que não possui realidade objetiva. Lovecraft ainda vai além, e traz fatos de outras narrativas, criando um universo ficcional mais ou menos amplo que se estende de um texto a outro.

Após a descrição minuciosa dos catorze espécimes encontrados, o nível narrativo muda novamente, pois abandonamos as transcrições das transmissões de Lake e retornamos à narração de Dyer que descreve diretamente as próximas mensagens de Lake. O que se segue é o transporte dos quatorze espécimes para o acampamento improvisado de Lake, seguido da tentativa de sua dissecação, pelos quais os cães da expedição apresentam uma terrível aversão. A tarefa se revela árdua, devido à impressionante resistência dos corpos, mantida mesmo depois de aparentes milhões de anos da morte dos espécimes. Os resultados, porém, são incríveis: “Toda a biologia existente precisaria ser revista, pois essas coisas não eram produtos de nenhum crescimento celular conhecido pela ciência” (Lovecraft, 2017, p. 182). De nada, entretanto, a ciência serve para elucidar o mistério: “[...] essa dissecação provisória meramente aprofundou seu mistério. [...] a inspeção interna revelara tanto indícios vegetais que Lake ficou à deriva” (p. 185). Com o passar das horas, dentro da barraca aquecida, os fósseis começam a descongelar, secretando uma estranha substância de odor “[...] pungente e ofensivo” (p. 185).

Com a chegada de um vendaval Antártico, Lake decide cobrir os espécimes por hora e encerrar as transmissões até a melhora do tempo.

No terceiro segmento da história, descobrimos o começo do horror, pois, diante da falta de contato com o acampamento de Lake, Dyer parte de avião com uma pequena equipe, a fim de realizar uma verificação de segurança. Lake adverte os seus narratários: "A partir dali [...] encararíamos um mundo apavorantemente amplificado de horrores à espreita que nada é capaz de apagar de nossas emoções, o qual evitaríamos partilhar com a humanidade se pudéssemos." (Lovecraft, 2017, p. 190). No sobrevoo de avião, o horror começa a tomar forma no espaço, conforme as Montanhas da Loucura revelam-se a Dyer:

> [...] ergueram-se sombrios no céu ocidental, permitindo distinguir vários cumes nus, ermos escurecidos, e capturar a estranha sensação de fantasia que eles inspiraram quando vistos sob a antártica luz vermelha que irradiava contra o cenário provocativo de iridescentes nuvens glaciais. Em todo o espetáculo havia um pressentimento persistente e penetrante de um segredo estupendo e de uma potencial revelação; como se aquelas notáveis agulhas saídas de um pesadelo marcassem as pilastras de uma arrepiante passagem para esferas proibidas de sonho, e complexos golfos do tempo, do espaço e ultradimensões remotas. Não pude deixar de sentir que eram coisas malignas — montanhas da loucura cujas encostas distantes miravam algum amaldiçoado abismo fatal. Aquele fundo de nuvens fervilhantes e mal iluminadas remetia a inefáveis sugestões de um além, vago e etéreo, muito distante do espaço terrestre; e oferecia horrendas lembranças do completo afastamento, estranhamento e desolação da longa morte deste inexplorado e insondável mundo austral.
> Foi o jovem Danforth que chamou nossa atenção para as regularidades estranhas na divisa montanha mais alta — regularidades que se pareciam com fragmentos bem encaixados de cubos perfeitos [...] (Lovecraft, 2017, p. 191).

Pelas descrições de Dyer, o cenário parte do onírico para o horrífico. O ambiente, antes descrito como um "espetáculo" inspirador de uma "sensação de fantasia", torna-se em pesadelo. Os picos das montanhas sugerem guardar algo inefável que tange os reinos do desconhecido como esferas do sonho, do tempo, do espaço e de "ultradimensões". O horror vai se inserindo no espaço pela sugestão de que algo mais se guarda naquele local: o que seria a regularidade das formações, cubos perfeitos, se não construções artificiais?

Conforme o avião se aproxima dos picos montanhosos, a verdadeira paisagem do horror se desenha na forma do que Lake julga, a princípio, mera miragem polar de uma cidade antiquíssima, de proporções geométricas e labirínticas, acumulando atributos negativos: ela é notívaga, sua geometria é a de perversões monstruosas, beirando o bizarro e o grotesco.

> [...] cidade ciclópica de uma arquitetura desconhecida por qualquer homem, indo além da imaginação humana, com vastas agregações de cantaria notívaga incorporando perversões monstruosas das leis geométricas e alcançando os grotescos mais estranhos de uma sinistra bizarria. (Lovecraft, 2017, p. 192).

Quando finalmente chegam ao acampamento de Lake, Dyer e sua equipe o encontram

devastado. Eles relatam ao restante da expedição o desaparecimento da equipe de Lake, como que levada por ventos furiosos, quando na verdade: “Onze mortos foram reconhecidos, e o jovem Gedney estava desaparecido.” (Lovecraft, 2017, p. 194). Algumas das tendas e parte do maquinário estavam danificadas, assim como nenhum dos cães sobrevivera. Misteriosamente, oito dos catorze espécimes relatados por Lake haviam desaparecido, enquanto seis foram encontrados enterrados em covas sugestivamente elaboradas: [...] sob montes de neves pentagonais, nos quais estavam desenhados grupos de pontos em padrões exatamente iguais àqueles vistos nas estranhas pedras-sabão [...]”. (p. 196).

Este segmento do trecho inverte a ordem da história, pulando para a conclusão da expedição, pois Dyer relata como voou em um pequeno avião junto a Danforth por cima da cordilheira, em uma exploração que durou dezesseis horas. Ele oculta a princípio o que ocorrera durante a expedição, da mesma maneira que ele e Danforth escondem os detalhes mais significativos do restante da equipe e do público geral: “[...] Danforth e eu pouco relatamos a respeito daquela pavorosa viagem sobre as montanhas.” (Lovecraft, 2017, p. 196). Após o retorno de ambos, a equipe volta para o acampamento central e logo toda a expedição decide pelo retorno à civilização. Danforth está claramente abalado por algo que vira, mas que se recusa a contar. O que se oculta nesse momento da narrativa, será revelado mais adiante. Esta estratégia amplia o mistério e aguça a curiosidade do leitor, que se coloca junta às outras personagens na posição de curiosidade, sobre a qual reflete o narrador, ao entender que seus esforços para alertar e impedir novas expedições correm o risco de produzir o efeito contrário: “Podemos ter percebido de início que a curiosidade humana é imortal, que os resultados que divulgamos seriam o suficiente para atiçar outros homens a continuar a mesma busca perpétua pelo desconhecido.” (p. 199).

A partir do quarto segmento, Dyer começa a descrever os detalhes realmente horríficos de sua expedição. Os corpos encontrados no acampamento, tanto de homens como de cães, foram mortos por algo que sugestionava mais do que a simples força do vento: “Todos estiveram em algum tipo de conflito e se encontravam diabolicamente esquartejados e mutilados de uma maneira inexplicável.” (Lovecraft, 2017, p. 200). Entretanto, nada foi capaz de parar sua curiosidade: “A despeito de todos os horrores predominantes, ainda nos restara suficiente zelo científico e espírito de aventura para nos questionarmos sobre o reino desconhecido que ficava além daquelas montanhas misteriosas.” (p. 206).

Resolvidos a explorar, Dyer e Danforth tomam um pequeno avião e voam em direção à fantástica cordilheira. A descrição do espaço prepara o mistério a partir das sugestões de que as formações rochosas são artificiais. Para dar conta do inexplicável, o narrador utiliza

referências relacionadas ao mundano e ao antigo, e mesmo assim o resultado desafia o conhecimento científico de Dyer:

> O arranjo geral lembrava as ruínas de Macchu Picchu nos Andes, ou as muralhas ancestrais de Kish como foram reveladas pelas escavações da expedição de campo do Museu Oxford de 1929; [...]. Como dar conta de tais coisas naquele lugar estava francamente além de minhas capacidades e, como geólogo, senti-me estranhamente humilhado. Formações ígneas frequentemente apresentam regularidades estranhas — como a famosa Calçada dos Gigantes na Irlanda —, mas essa cordilheira espantosa, apesar das suspeitas originais de Lake de que fossem cones fumegantes, eram, sem dúvida, estruturas não vulcânicas. (Lovecraft, 2017, p. 206).

A sensação de subir aquelas montanhas da loucura e transpor seus segredos é algo indescritível, então, Dyer necessita unir diversas metáforas ao relato, a fim de construir o que sente:

> [...] fomos tomados por sensações de tensa expectativa que dificilmente podem ser reproduzidas no papel [...] o toque de perverso mistério dessa barreira de montanhas e do chamativo mar de céu opalescente vislumbrado por entre seus cumes conformava uma matéria tão sutil e diáfana que é impossível explicar em palavras. Era antes um caso de vago simbolismo psicológico e associação estética — algo que se misturava com poesia e pinturas exóticas, e mitos arcaicos à espreita em tomos esquivos e proibidos. Mesmo o soprar do vento carregava uma corrente peculiar e malignidade consciente; e por um segundo parecia que o som composto incluía um silvo musical bizarro ou pífanos de um amplo alcance enquanto a rajada entrava e saía das onipresentes e ressonantes entradas das cavernas. Havia uma nublada nota de repulsa reminiscente nesse som, tão complexa e inclassificável quanto qualquer uma das outras obscuras impressões. (Lovecraft, 2017, p. 207).

Dyer reconhece a impossibilidade de transmitir essa sensação pelo campo verbal, então transmite-a utilizando outros campos. Resta ao leitor interpretar o que ele deixa vago. Utiliza ora uma mistura de campos, como em ‘simbolismo psicológico’ e ‘associação estética’, poesia, pintura e mitos; ora utiliza-se do sensorial, ao falar de um ‘silvo musical bizarro ou pífanos’.

Somente no quinto segmento o avião chega ao topo da cordilheira e os personagens vislumbram a cidade perdida, sendo a quebra, entre o quarto e o quinto segmentos, utilizada para instaurar o suspense na leitura. Dyer descreve um cenário incompreensível que culmina em certeza terrível:

> O efeito da visão monstruosa era indescritível, já que alguma violação demoníaca das leis naturais parecia uma certeza desde o começo. [...] um emaranhado de pedras ordenadas que tão somente o desespero de uma autodefesa mental poderia atribuir a algo que não fosse uma causa consciente e artificial. (Lovecraft, 2017, p. 209).

O espaço da cidade, cuja idade e arquitetura violam qualquer conhecimento humano,

marca a invasão do fantástico na mente dos personagens: “Era, claramente, a blasfêmia da miragem numa realidade forte, objetiva e inelutável. Aquele condenável, portanto, possuía uma base material no fim das contas.” (Lovecraft, 2017, p. 209). A cidade em si é descrita como labiríntica, possuidora de “[...] vastas torres e baluartes de pedra” (Lovecraft, 2017, p. 210), “inominável labirinto de pedra” (p. 210), cujas formas tendiam ao “cônico, piramidal ou escalonado; mas haviam muitos cilindros, cubos perfeitos e aglomerados de cubos e outras formas retangulares” (p. 210-211), e ainda há citação à estudos científicos, forçando o leitor a recuperar o sentido da referência em: “[...] formas geométricas que um Euclides mal poderia nomear” (p. 216).

As conjecturas e teses de Dyer levam-no a considerar a antiguidade daquela cidade abandonada, levando-o, novamente, à referência mitológicas e literárias, estabelecendo a intertextualidade com textos do próprio Lovecraft e de outros autores:

> Ali se esparrama uma megalópole paleógena perante a qual as fabulosas Atlântida e Lemúria, Commoriom e Uzuldaroum e Olathoë, na terra de Lomar, podem ser consideradas coisas de hoje — nem mesmo de ontem; uma megalópole ranqueada entre sussurradas blasfêmias pré-humanas, tais como Valúsia, R’lyeh, Ib na terra de Mnar, e a Cidade Sem Nome do deserto na Arábia. (Lovecraft, 2017, p. 212).

A cidade de Atlântida surge dos escritos de Platão, é o símbolo da cidade ideal como um paraíso perdido (Chevalier, Gheerbrant, 2001); territórios como Commoriom e Uzuldaroum partem dos textos de Clark Ashton Smith (1893-1961); Valúsia é uma referência aos textos de Robert E. Howard (1906-1936); já Olathoë, R’lyeh, Ib, Mnar e a Cidade Sem Nome são do próprio Lovecraft, espaços figurados em outros de seus contos. Percebe-se que o narrador tem um vasto repertório tanto imaginativo quanto relativo ao oculto.

Enfim, Dyer e Danforth resolvem aterrissar o avião e explorar a cidade, marcando seu caminho para não se perderem pelo labirinto, afinal: “Nossas almas aventureiras não estavam completamente mortas” (Lovecraft, 2017, p. 218). A exploração inicial culmina no sexto segmento com a descoberta de uma série de murais esculpidos nas paredes de pedra de uma das construções exploradas. Os murais revelavam um alto grau de sofisticação e ambiguidade. Em uma espécie de antítese, era tanto comparável à humanidade, como estranha a esta:

> A técnica, logo vimos, era madura, sofisticada e esteticamente desenvolvida até o mais alto grau de civilizada maestria; ainda que absolutamente estranha em cada detalhe a qualquer tradição artística conhecida da raça humana. (Lovecraft, 2017, p. 223).

A aproximação, pelo recurso ao reconhecível e ao estranho, reforça a descrição

sugestiva, deixando ao leitor o espaço vazio para imaginar, de acordo com as indicações do texto e seu próprio repertório cultural. A partir do reconhecimento desses murais sobre o cotidiano da cidade e de suas complexas técnicas, revela-se a Dyer a verdade sobre sua natureza: eram as mesmas criaturas que Lake encontrara enterradas no gelo. Por meio dos murais, Dyer disseca a história daquela civilização monstruosa e antiga, que nos revela no segmento número sete. Novamente, acontece um corte que suspende a narrativa e incita o suspense e a curiosidade.

O interesse em desvendar a antiguidade da humanidade e do planeta, revelando o horror de um passado que se desconhece, alinha-se à estética de Lovecraft sobre seu horror cósmico. De acordo com Furtado (2017), trata-se de um Darwinismo Cósmico, uma espécie de processo evolutivo em que a espécie humana é meramente um incidente no meio de forças muito maiores que ela — e daí decorre o horror.

No sétimo segmento, Lake se resume a contar a história daquela raça, como ele a visualizou nos murais, interrompendo a narrativa por um instante e prometendo a história completa posteriormente em um boletim oficial da Universidade Miskatonic. Segundo ele, a raça de criaturas ancestrais, conhecida como Grandes Antigos, teria vindo do espaço cósmico, atravessando o éter do espaço. É interessante pensar aqui como Lovecraft incorpora na narrativa um elemento existente no paradigma científico de sua época, mas desconsiderado posteriormente. Segundo a Encyclopedia Britannica, o Éter foi uma substância tóxica que acreditava-se preencher o espaço: “The ether was assumed to be weightless, transparent, frictionless, undetectable chemically or physically, and literally permeating all matter and space.” (Britannica, s.d.). Cabe retomar a descrição de Furtado (2009) sobre o modo fantástico, no qual o elemento metaempírico não é só aquele que objetivamente não existe, mas também que, em sua época, não podia ser explicado.

Inicialmente, esses seres viveram sob o mar, onde iniciaram a criação da vida terrestre, por meio de sua ciência avançada. Desses experimentos, eles moldaram seu alimento e uma espécie de escravos de massa multicelular chamada de “Shoggoths”, aludidos no já mencionado *Necronomicon.* Depois, permitiram o desenvolvimento de outras formas animais e vegetais e “[...] extirpavam qualquer dessas formas cuja presença se revelasse problemática.” (Lovecraft, 2017, p. 230). Das suas cidades erguidas no mar, muitos emigraram para a terra.

Quanto às criaturas, Dyer descreve seus métodos de reprodução como a partir da multiplicação de esporos, semelhantes a certos vegetais. Entretanto, chama a sua atenção a instrução das criaturas, revelando que “A vida intelectual e artística prevalente era altamente desenvolvida e produziu um duradouro conjunto de costumes e instituições [...]” (Lovecraft,

2017, p. 232). Além disso, apresentavam uma forma de governo complexo e aparentemente socialista; sua cultura era majoritariamente urbana, mas também com vasta agricultura e agropecuária.

As reminiscências de um passado humano e remoto se apresenta na forma de um "[...] mamífero primitivo cambaleante, eventualmente consumido como alimento e às vezes empregado como um divertido bufão pelos habitantes da terra firme, cujo semblante símio e vagamente humano era inconfundível." (Lovecraft, 2017, p.233-234). O trecho remete à ideia do Darwinismo Cósmico (Furtado, 2017), ao se colocarem os humanos em posição inferior, dentro da linha evolutiva, perante as espécies monstruosas do universo. A linguagem mesma evoca essa posição, conforme Dyer interpreta as esculturas em relevo nos murais, pois o ancestral do homem está colocado como um mamífero 'primitivo' e 'cambaleante', ora como mero alimento, ora como 'bufão'.

Confirmam-se pelos murais as teorias científicas da época, através dos mapas que "[...] sustentam acentuadamente as teorias da deriva continental propostas recentemente por Taylor, Wegener e Joly." (Lovecraft, 2017, p. 234). O conto dialoga, assim, não apenas com a literatura, mas com uma série de conhecimentos científicos e de teorias. Outros momentos do texto evocam mais conhecimento geológico das eras do planeta e conceitos arqueológicos sobre a biologia. O vazio criado exige esse conhecimento para reconectar os segmentos do texto, dando sentido à magnitude ancestral daquelas ruínas e daquela civilização terrível.

Após desastres geológicos e guerras com outras espécies alienígenas (que novamente aludem a outros contos do escritor), os escravos Shoggoths começaram a adquirir um perigoso grau de inteligência que resultou em uma sangrenta revolta. Sua descrição é plástica e gelatinosa, evocando dos personagens apenas o horror:

> As imagens esculpidas desses shoggoths nos encheram, a Danforth e a mim, de horror e nojo. Normalmente eram entidades amorfas compostas de uma geleia viscosa que parecia uma aglutinação de bolhas; e cada uma possuía quase cinco metros de diâmetro quando em formato de esfera. No entanto, eles constantemente mudavam de tamanho e volume; desenvolviam ou formavam aparentes órgãos de visão, audição e fala, imitando seus mestres tanto espontaneamente quanto de acordo com o que lhes era sugerido. (Lovecraft, 2017, p. 235-236).

Esta descrição é tanto sugestiva quanto elucidativa. De acordo com Carroll (1999), a reação dos personagens em uma história de horror quanto à monstruosidade funciona como um guia para seu receptor — a repulsa dos personagens indica a repulsividade da criatura. Ao mesmo tempo, o monstro agrega certos atributos, como a amorfia de 'geleia viscosa' e a plasticidade para se remodelar à vontade. A terrível revolta das repulsivas criaturas, aliada às

mudanças geológicas, guerras com outras raças e a decadência cultural, resultou em migrações de volta para o mar que acabaram esvaziando a cidade encontrada por Dyer e Danforth, tida como a última das grandes metrópoles da raça ancestral.

No oitavo segmento, revela-se que o declínio dos personagens prossegue na narrativa, por meio da exploração da cidade. A magnitude daquelas ruínas é tamanha que novamente o espaço invade a fantasia e o pensamento, a ponto de Dyer quase se esquecer do horror por um instante:

> O lugar deve ter possuído uma maravilhosa e mística beleza, e enquanto pensava nisso quase me esqueci da desagradável sensação de sinistra opressão que a idade inumana da cidade, sua magnitude e morte, sua remota distância e crepúsculo glacial infundiram em meu espírito, sufocando e oprimindo-o. (Lovecraft, 2017, p. 242).

Os personagens descobrem mais da história dos grandes antigos, com o abandono daquela cidade e a construção de uma nova e definitiva megalópole no fundo do oceano. As esculturas dos murais progressivamente vão revelando mais e mais sinais de decadência, indicando a passagem de tempo em direção ao abandono daquela civilização.

O nono segmento continua com a exploração, mas os exploradores agora estão munidos do conhecimento sobre o destino daquela civilização. Eles resolvem descer em direção aos penhascos subterrâneos, pelos quais os Grandes Antigos migraram. A húbris fala mais alto nas palavras de Dyer: "[...] a curiosidade superara o horror." (Lovecraft, 2017, p. 248). Dyer e Danforth atravessam mais corredores e estruturas, seguindo o que acreditavam ser a entrada para o túnel. Eventualmente, começam a sentir um odor peculiar e familiar, por onde o horror começa a se inserir em suas mentes: "Havia um odor — e esse odor era leve e sutil, inconfundivelmente semelhante àquele que nos nauseara ao abrir a cova insana do horror dissecado pelo pobre Lake." (Lovecraft, 2017, p. 250). Mais adiante, surge outro odor:

> Paradoxalmente, era ao mesmo tempo, um odor mais e menos horripilante — intrinsecamente menos horripilante, mas infinitamente mais apavorante nesse local e sob as circunstâncias conhecidas... a menos, é claro, Gedney... pois o odor era o simples e familiar cheiro do petróleo comum... gasolina ordinária. (Lovecraft, 2017, p. 250).

O horror sensorial opera na sugestividade, construindo o vazio para o leitor projetar-se. No primeiro caso, é a partir de seu efeito sobre os personagens – que causa a náusea – associado à descrição do local onde fora encontrado, em uma "cova insana do horror". A segunda ocorrência sensorial é mundana, pois o odor remete à gasolina. Paradoxalmente, o cheiro de gasolina exerce significativo efeito psicológico sobre as personagens. Produz-se, assim, um ponto de indeterminação para o leitor, que precisa detectar porque esse cheiro

conhecido é considerado mais horrível que o sobrenatural. Justamente, por estar presente onde, teoricamente, não deveria. Seu efeito atua de maneira catafórica, antecipando indícios do que está por vir na trama.

Ainda guiados pela curiosidade, a dupla avança pelas estruturas até chegar a um espaço onde encontram os objetos desaparecidos do acampamento de Lake. Percebem que o espaço fora recentemente limpo e gasolina fora derramada. Os indícios levam Dyer a concluir que o espaço trata de um acampamento recentemente improvisado por "[...] seres exploradores que, como nós, se viram obrigados a voltar por conta da obstrução inesperada do caminho que os conduzia ao abismo." (Lovecraft, 2017, p. 252). Diante do horror de seu relato, Dyer justifica-se do porquê deles terem prosseguido em sua jornada — mesmo em face de todos os terríveis indícios. O narrador pondera brevemente sobre sua sanidade, destacando ao leitor a possibilidade de uma narrativa pouco confiável, mas sua justificativa ressalta a sede humana por saber acima do medo:

> Talvez tenhamos enlouquecido — pois eu já não disse que aqueles picos horríveis eram montanhas da loucura? Mas penso que consigo detectar algo desse mesmo espírito — ainda que em uma forma menos extrema — nos homens que perseguem bestas mortais pelas selvas africanas para fotografá-las ou estudar seus hábitos. Ainda que estivéssemos semiparalisados com o terror, ardia em nosso interior a trepidante chama do espanto e da curiosidade que, por fim, triunfou. (Lovecraft, 2017, p. 253-254).

Em sua busca pelo saber, Dyer compara-os, em grau menor de intensidade, com os mesmos cientistas que perseguem feras selvagens, suplantando o terror paralisante para saciar a curiosidade. Sua consequente busca, leva-os, por fim, a uma chocante descoberta nas proximidades daquele acampamento descartado:

> Aparentemente outras pessoas, assim como Lake, tinham se interessado pela coleta de espécimes típicos; pois ali estavam dois deles, ambos rigidamente congelados, perfeitamente preservados, com algumas feridas no pescoço recobertas com bandagens, e enrolados com paciente cuidado para evitar outros danos. Eram os corpos do jovem Gedney e do cão desaparecido. (Lovecraft, 2017, p. 257).

Um interessante paralelo começa a ser construído entre as criaturas ancestrais e os personagens. Assim como Dyer e Danforth seguiam o rastro das criaturas ancestrais, estas também tinham curiosidade e rigor científico (relembramos os corpos monstruosos no acampamento de Lake, e como ele tentará dissecá-los) e se interessaram por coletar espécimes.

No décimo segmento, a dupla avança mais em direção aos túneis, apesar dos crescentes temores. A partir de certo ponto, eles passam a ouvir sons, que insinuam uma nova presença naquelas profundezas:

> Se ainda fosse algum traço daquele bizarro silvo musical que poderíamos esperar ouvir daquelas criaturas, de acordo com os relatórios de Lake — e que, de fato, nossas fantasias superestimadas sentiam em cada sopro de vento que ouvimos desde que deixamos o acampamento de horror —, teria havido algum tipo de congruência infernal com aquela região morta há éons que nos cercava. Uma voz de outras épocas pertence ao cemitério de outras épocas. O ruído, no entanto, despedaçou todas as nossas convicções profundamente assentadas — toda nossa aceitação tácita do Interior antártico como um deserto de absoluta e irrevogável ausência de qualquer vestígio de vida normal, como o estéril disco da lua. O que ouvimos não foi a nota fabulosa de qualquer blasfêmia enterrada de uma Terra ancestral, de cuja celestial dureza um sol polar renegado possa ter evocado uma resposta monstruosa. Pelo contrário, era uma coisa tão zombeteiramente normal e tão inegavelmente familiar aos nossos dias no mar na Terra de Vitória e no acampamento no estreito de McMurdo que tremíamos somente de pensá-la aqui, onde tais coisas não deveriam estar. Para ser breve — era simplesmente o grasnado estridente de um pinguim. (Lovecraft, 2017, p. 258).

O trecho é longo e descreve a tensão antes da descoberta. Similar ao horror sensorial estabelecido com o cheiro da gasolina, o mesmo acontece com o ruído dos pinguins. Fosse o mesmo silvo musical bizarro de antes, haveria o que Dyer chama de “congruência infernal”. A maior fonte de horror é perceber, em um espaço absolutamente antigo como as catacumbas da cidade perdida, um som familiar, algo que não deveria estar ali. A tensão se resolve em uma frase simples, e como dito pelo próprio narrador — breve. É a incongruência infernal, invertendo as palavras. Similarmente, as descrições do espaço indicam suas características extraordinárias — ‘acampamento de horror’, a antiguidade da região descrita por ‘éons’, ‘nota fabulosa’, ‘Terra Ancestral’, ‘celestial dureza’: tudo se contrapõe a ordinariedade do grasnado dos pinguins. No entanto, os espécimes de pinguim encontrados nada têm de ordinário.

Gigantes, sua descrição os torna monstruosos: “Pois era apenas um pinguim — a despeito de ser uma espécie gigantesca, maior do que os mais grandiosos pinguins-reis conhecidos, monstruosa em sua combinação de albinismo e virtual ausência de olhos.” (Lovecraft, 2017, p. 260).

Ignorando os pinguins monstruosos, a dupla continua finalmente atingindo a entrada para o abismo. A visão é majestosa em si mesma, arrancando uma súbita reação:

> [...] o corredor terminou em um prodigioso espaço aberto que nos fez prender a respiração involuntariamente — um hemisfério perfeitamente invertido, obviamente no profundo subterrâneo; com trinta metros de diâmetro e quinze de altura, e arcadas baixas se abrindo em todas as partes da circunferência, exceto num ponto, que se escancarava cavernosamente, com uma arcada negra que quebrava a simetria da cripta, subindo até uma altura de aproximadamente

> cinco metros. Era a entrada para o grande abismo. (Lovecraft, 2017, p. 261).

A descrição põe em relevo a profundeza e obscuridade daquele local e mais do que um hemisfério invertido, a simbologia é invertida. A caverna, segundo Platão, é também um símbolo da ignorância, da punição e do sofrimento (Chevalier, Gheerbrant, 2001), e a luz solar indireta que ali incide deve guiar as almas humanas para sua libertação. No trecho em questão, a caverna e as profundezas são a fonte do conhecimento, pois é na descida cada vez mais profunda que ele se revela aos personagens. Entretanto, na estética de Lovecraft o conhecimento é proibido, ainda que atrativo. Além disso, ele é destrutivo e leva à punição da *húbris* e da curiosidade.

No décimo primeiro segmento, atingimos o clímax do suspense e da história. Adiante no túnel, os personagens encontram um grupo de Grandes Antigos mortos:

> Mutilados, esmagados, retorcidos e rasgados como estavam, todos tinham em comum uma completa decapitação. De cada um deles, a cabeça tentacular em formato de estrela-do-mar tinha sido removida; e, enquanto nos aproximávamos, vimos que a forma de remoção teria sido mais provavelmente uma dilaceração infernal ou sucção do que qualquer forma ordinária de clivagem. (Lovecraft, 2017, p. 267).

A descrição é gráfica e evoca horror aos personagens, pois os leva a lembrar dos temíveis *Shoggoths* retratados nos murais da cidade. A descrição de Dyer, nessa passagem do relato, é espiral, frenética de horror, loucura e sugestão:

> Protoplasmas amorfos capazes de imitar e assumir todas as formas, órgãos e processos — viscosas aglutinações de células túrgidas — borrachudos esferoides com quase cinco metros de diâmetro, infinitamente plásticos e dúcteis — escravos da sugestão, construtores de cidades — mais e mais intratáveis, mais e mais inteligentes, mais e mais anfíbios, mais e mais imitativos... Grande Deus! Que loucura teria levado aqueles blasfemos Antigos a usar e criar tais coisas (Lovecraft, 2017, p. 268).

Para retratar o inominável, a expressão fantástica se refere à metáfora e à polissemia. Trata-se do *plus ultra* (Gama-Khalil, 2025) do discurso fantástico tomando efeito. A dupla singularização toma forma diante dos traços que os *Shoggoths* assumem — sua forma é descrita em termos de amorfia, artificialidade e biologia, em constante variação, a fim de sugerir, afinal, que sua forma é incompreensível. Ao mesmo tempo, isso marca no discurso a detecção do incompreensível que, consequentemente, leva à ruína do homem.

Esse modo de narrar do discurso fantástico desestabiliza a linguagem automática do cotidiano, como observamos no trecho, pois para retratar uma criatura ao mesmo tempo amorfa e polimorfa, o discurso do narrador exige o uso de metáforas e polissemias. Os termos

comparativos, entretanto, não descrevem a criatura em sua totalidade, antes abrem mais e mais vazios para que o leitor tente produzir a imagem da criatura. Ao mesmo tempo, essa obscuridade face ao monstro amplifica o horror. Edmund Burke (1993) coloca-a em posição de relevo para a manutenção dos terrores:

> Para tornar algo extremamente terrível, a obscuridade parece ser, em geral, necessária. Quando temos conhecimento de toda a extensão de um perigo, quando conseguimos que nossos olhos a ele se acostumem, boa parte da apreensão desaparece. (Burke, 1993, p. 66).

A visão das criaturas mutiladas desperta a simpatia do narrador, que os vê como cientistas, reconhecendo suas similaridades com a humanidade:

> [...] Pobres-diabos! No fim das contas, eles não eram criaturas malévolas. Eram apenas homens de outra época e de outra ordem do ser. A natureza lhes havia pregado uma peça infernal — como pregará em quaisquer outros cuja loucura humana, insensatez e crueldade os arrastem para aquele hediondo e morto deserto de sono polar —, e tal foi sua trágica volta para casa. Não foram sequer selvagens — pois o que realmente tinham feito? O terrível despertar no frio de uma época desconhecida — talvez um ataque por parte dos quadrúpedes peludos que latiam freneticamente, e uma defesa confusa contra esses animais e os igualmente frenéticos símios brancos com a estranha cobertura e parafernália... Pobre Lake, pobre Gedney... e pobres Antigos! Cientistas até o fim — o que eles fizeram que não teríamos feito em seu lugar? Deus, quanta inteligência e persistência! Como encararam o inacreditável, como seus parentes e antepassados das cavernas encararam coisas apenas um pouco menos inacreditáveis! Radiários, vegetais, monstruosidades, crias estelares — o que quer que tenham sido, eram homens! (Lovecraft, 2017, p. 268).

O horror e o medo para Dyer advém do reconhecimento de semelhanças entre os Grandes Antigos e os seres humanos. Pelas criaturas, o que há é simpatia — eles nada mais são que meros cientistas, destruídos por suas próprias invenções. Aproximam-se dos homens, mesmo em suas biologias estranhas e diferentes. A inversão é ingênua, pois remove dos Grandes Antigos qualquer aspecto de "mal" que normalmente é atribuído às monstruosidades (Jeha, 2007). O medo é, por outro lado, direcionado aos Shoggoths — a criação que se voltou contra o criador. Despertado pelo grito de Danforth, inicia-se uma terrível perseguição, pois das profundezas de névoa e sombra, um terrível Shoggoth se lança em direção à dupla de homens.

Os sons da criatura só podem ser sugeridos por uma comparação — seus gritos são extraídos, como nos informa o narrador, da narrativa de *Arthur Gordon Pym,* de Poe. É o famoso grito dos pássaros brancos: "Tekeli-li! Tekeli-li!" (Lovecraft, 2017, p. 270). Novamente, o horror se sugere, pois o leitor segue as sugestões da intertextualidade e da onomatopeia para formular os terríveis sons antinaturais da criatura.

Durante a perseguição, ambos os personagens resolvem vislumbrar a criatura que os perseguia — um ato que concretiza a sua ruína por meio do saber. O ato é comparado, pelo narrador, com infeliz, equiparável às tragédias dos mitos: “Nem o próprio Orfeu, ou a mulher de Lot, pagaram mais caro por ter olhado para trás.” (Lovecraft, 2017, p. 273). E novamente, para o leitor, a figura da criatura é apresentada por meio da obscuridade, pois é somente pela metáfora que tamanha anormalidade pode ser representada pelo narrador no clímax da perseguição:

> [...] O que vimos — pois a névoa estava de fato malignamente fina — foi algo totalmente diferente e imensuravelmente mais hediondo e detestável. Tratava-se da incorporação absoluta e objetiva da "coisa que não deveria ser" do novelista fantástico; e a imagem análoga mais próxima do compreensível seria a de um enorme trem de metrô, tal como pode ser visto em sua plataforma na estação — a grande fronte negra assomando colossalmente de uma infinita distância subterrânea, constelada por estranhas luzes coloridas e preenchendo o prodigioso túnel como um pistão preenche um cilindro.
> Mas não estávamos em uma plataforma de estação. Estávamos nos trilhos mais adiante, enquanto a marônica coluna plástica de negra iridescência escorria firmemente, lançando-se para a frente sobre seu sínus de quase cinco metros, reunindo uma velocidade blasfema e comandando à sua frente uma nuvem em espiral de espesso e pálido vapor abissal.
> Era uma coisa terrível, indescritível, maior que qualquer trem — um acúmulo informe de bolhas protoplasmáticas, tenuemente autoluminosas, e uma miríade de olhos temporários que se formavam e se deformavam como pústulas de luz esverdeada, tomando toda a fronte que preenchia o túnel e disparava atrás de nós [...] (Lovecraft, 2017, p. 274-275).

Como Dyer descreve, associando a figura ao fantástico, o Shoggoth é ‘algo que não deveria ser’, sendo necessário uma analogia com o trem que corre no túnel com suas inúmeras luzes. Entretanto, isso meramente descreve seu movimento, pois sua textura e forma nada tem com o trem: uma coluna plástica de negra iridescência que escorre; coisa terrível e indescritível; informe acúmulo de bolhas protoplasmáticas; miríade de olhos; pústulas de luz esverdeada. Chama a atenção o uso do adjetivo “marônica” que, como elucidado no próprio rodapé do texto, é um neologismo extraído do alemão “maron” para dar conta do termo em inglês, *nightmarish:* aquilo que é relativo ao pesadelo.

Por fim, Dyer e Danforth conseguem escapar, retornando ao seu avião. Ao longe, vislumbram o cenário das montanhas que Dyer descreve em um misto de horror e beleza. O sublime (Burke, 1993) advém do terror causado pela majestosidade do cenário:

> Jazia agora, revelada na brancura absoluta do horizonte por trás da grotesca cidade, uma linha difusa e élfica de pináculos violeta, cujas alturas pontiagudas assomavam oniricamente contra o aceno róseo do céu ocidental. Em direção a esse arco cintilante inclinava-se o antigo platô tabular, e o profundo curso do rio de outrora atravessava-o como um irregular laço de sombra. Por um

> segundo suspiramos em admiração à beleza extraterrenamente cósmica da cena, e então um vago horror começou a rastejar em nossas almas. Pois aquela distante linha violeta não poderia ser nada mais que as terríveis montanhas da terra proibida [...] (Lovecraft, 2017, p. 276-277).

Enquanto sobrevoavam o cenário de volta ao acampamento, o horror final do conto culmina com Danforth vislumbrando algo tão terrível que resta aos personagens a hipótese de que fosse uma miragem. Este é o trecho em que a maior obscuridade se faz presente, pois não há qualquer metáfora ou comparação — Danforth recusa-se a explicar qualquer coisa que tenha visto, residindo o horror no completo desconhecimento do que possa ter causado tamanho colapso no personagem. O conto finaliza com a reação de Danforth diante da visão com que se defrontara, demonstrando, por fim, seu colapso mental, marcando novamente a intertextualidade com o conto de Poe: "Naquele momento seus gritos estavam confinados à repetição de uma única palavra insana, de origem muito evidente: '*Tekeli-li! Tekeli-li!*'." (Lovecraft, 2017, p. 280).

Por meio dessa leitura, conclui-se que o conto apresenta uma diversidade de vazios, como a linguagem esteticamente elaborada, e o diálogo com outras obras sejam literárias, pictóricas ou científicas. O espaço e suas descrições configuram-se como importantes peças para a configuração do horror, pois o seu efeito opera a partir do sublime (Burke, 1993) e suas descrições são capazes de aterrorizar e maravilhar, ora pela grandiosidade natural, ora pela grandeza de cidadelas alienígenas de éons passados.

Comparado ao conto anterior, "Nas Montanhas da Loucura" apresenta uma mudança de paradigma: se em "O Chamado de Cthulhu", a veia do horror ainda estava atrelada ao sobrenatural; no segundo conto o horror se move mais próximo da ficção científica, mas sem abandonar o horror cósmico. Ao invés de cultos de adoração a deuses estranhos e alienígenas, somos apresentados ao horror evolutivo, pois a espécie humana surge como mero acaso na história do planeta e de outras raças mais antigas e superiores (Furtado, 2017). Mais do que contemplar-se contra um monstro, é o contemplar desse conhecimento sórdido que leva os personagens à loucura.

Quanto aos monstros, interessa ao leitor a percepção renovada que a visada do autor dá sobre a figura das monstruosidades, pois o horror de contemplá-los é substituído por uma identificação. O monstruoso transfigura-se em humano e o humano em monstruoso. Os monstros possuem corpo social, mas servem principalmente para demarcar fronteiras (Cohen, 2000), no caso da narrativa; o espaço entre o conhecido e o desconhecido. Para além dos seres ancestrais, são os *Shoggoths* — seres artificiais criados pelos Seres Ancestrais e que os

destruíram — a fonte máxima do horror. Essa relação criador-criatura dialoga com o texto de Mary Shelley, *Frankenstein*, abrindo novos vazios e possibilidades interpretativas através do acionamento da *biblioteca vivida* pelos leitores (Ferreira, 2009). A relação entre os dois textos fundamenta ainda a leitura sobre *húbris* que o conto oferece, tema caro às narrativas de Lovecraft que tratam do saber como fonte de destruição. Dessa maneira, ao permitir a reflexão sobre essa faceta humana e seus perigos, o consequente alargamento do horizonte de expectativas do leitor (Jauss, 1994) permite-lhe uma reflexão de sua própria práxis social.

Por meio da exploração da produtividade, acionada pelos vazios de sentido (Iser, 1999), o texto deflagra a *poíesis* (Jauss, 1997), pois o leitor participa produtivamente enquanto coautor, realizando as combinações necessárias entre os segmentos textuais, a partir da linguagem figurada, das inferências, da revisão de hipóteses e da dialogia com outras obras. O leitor acompanha a jornada de Dyer e Danforth, pela pesquisa do primeiro, e deve restaurar a significância das relações dialógicas com outras obras, a fim de reconstruir o horror. A atividade ideativa do leitor é também constantemente provocada, exigindo-lhe a coautoria na criação do sentido, pois ele acompanha as explorações dos personagens, recolhe junto a eles os indícios e as pistas, verifica os dados e evidências; no suspense, cria hipóteses e expectativas. Da percepção de uma singularização dobrada (Gama-Khalil, 2025), evidencia-se a *aisthesis*, pois o leitor defronta-se com o prazer da percepção de algo novo, uma nova linguagem que o desaloja do automatismo cotidiano. O conto ainda apresenta ao leitor uma nova perspectiva acerca do homem e sua posição no cosmos. Daí, depreende-se também a função comunicativa da arte, evidenciada na *katharsis*, que demonstra a transformação do ser perante uma nova compreensão de si e do mundo, pois o leitor, ao avaliar o posicionamento humano no universo das narrativas de húbris e orgulho, passa a questionar as noções de nossos limites científicos e a ética do conhecimento.

3.6 O Leitor Vindo do Tempo

Prosseguimos agora com a terceira e última análise. O conto em questão, “A Sombra Vinda do Tempo” (Lovecraft, 2017, p. 285-359), traz o relato fantástico de Nathaniel Wingate Peaslee. Novamente, como nas narrativas anteriores, somos apresentados a uma narrativa que tematiza a busca pelo conhecimento. Contudo, nesse último conto, explora-se o horror diante da perda do próprio eu, seja o corpo ou a identidade, e diante da magnitude do próprio tempo. Sua narrativa, segmentada em oito partes, narra a experiência de Nathaniel, que afirma ter tido seu corpo usurpado por outro cérebro durante cinco anos, período em que sua mente teria sido

trocada para um corpo alienígena, culminando em anos de investigação, a fim de descobrir a verdade.

A narrativa nos é apresentada pelo próprio Nathaniel, narrador-protagonista que viveu os fatos que narra (Friedman, 2002). Cabe destacar que a narrativa se dirige diretamente ao leitor: "É em nome dos leitores não familiarizados com as fases iniciais do meu caso que prefacio minha revelação, [...]" (Lovecraft, 2017, p.287).

A focalização escolhida contribui para a ambiguidade, pois Nathaniel joga dúvidas sobre seu próprio relato, suscitando do leitor indagar se ele é válido ou fruto de delírios. Essa estratégia não só aguça a curiosidade do leitor, como, pela instabilidade do narrador, mantém o leitor com a atenção redobrada. Apesar da confusão mental do narrador, somos apresentados a uma narrativa com forte datação temporal, o que, segundo Campra (2016), cria um processo de convalidação da narrativa fantástica. Por outro lado, o uso dessa datação expressiva cria um efeito contrastivo quando, ao adentrarmos nos eventos fantásticos, a percepção do horror pelo tempo é amplificada.

O primeiro segmento narra a experiência de amnésia sofrida por Nathaniel, período em que outro ser teria tomado conta de seu corpo e de sua vida. A história é ulterior, os eventos já foram finalizados e estão sendo transcritos no momento da enunciação: "Estas páginas — cujos parágrafos iniciais serão familiares aos leitores atentos da imprensa geral e científica — estão sendo escritas na cabine do navio que me conduz de volta ao lar." (Lovecraft, 2017, p. 286). O uso dessa forma de relato permite ao narrador manter o controle, pois sabemos o que ele sabe ou quer que saibamos. Os primeiros parágrafos já preparam o leitor para os temas centrais da narrativa, como o horror do tempo e a busca do conhecimento:

> Se a coisa ocorreu, deve então o homem estar preparado para aceitar noções do cosmos, e de seu próprio lugar no turbulento vórtex do tempo, cuja simples menção é paralisante. Deve também se colocar em guarda contra um perigo específico à espreita e que, embora jamais venha a engolfar toda a raça humana, é capaz de infligir horrores monstruosos e inimagináveis a alguns de seus virtuosos membros. (Lovecraft, 2017, p. 285-286).

O tempo, descrito pela imagem de turbulento vórtex, cuja simples menção é objeto de terror, estabelece a grandeza dessa matéria, diante da qual o homem deve simplesmente aceitar sua pequenez. Surge daí a ideia de horror cósmico e de sublime diante de um objeto de terror (Burke, 1993). Assim, Nathaniel começa sua narrativa descrevendo a normalidade de sua vida antes dos trágicos acontecimentos e a mudança de sua identidade diante do horror que enfrentou: "Mas o ponto principal é que minha própria ancestralidade e formação são completamente normais. O que se seguiu sobreveio de *algum outro lugar* — o qual, mesmo

agora, eu hesito em explicar por meio de simples palavras." (Lovecraft, 2017, p. 287 - destaque do autor). O destaque em itálico coloca em relevo o fenômeno alienígena capaz de alterar completamente a vida do protagonista.

O horror que nos é narrado sobrevém quando Nathaniel é tomado por uma súbita amnésia que dura cinco anos, período sobre o qual ele só conhece os fatos, por meio de relatos de terceiros e de notícias da época. Assim, descobre que, durante esses anos, apresentou mudanças de comportamento e personalidade:

> Mesmo minha fala parecia esquisita e estrangeira. Usava meus órgãos vocais trôpega e desastradamente, e minha dicção possuía uma qualidade curiosamente artificial, como se eu tivesse aprendido a língua inglesa laboriosamente através de livros. A pronúncia era barbaramente alienígena, enquanto o idioma parecia incluir vestígios de um curioso arcaísmo, além de expressões totalmente incompreensíveis. (Lovecraft, 2017, p. 288-289).

A transformação de Nathaniel é primeiro notada pela linguagem, a partir dela os primeiros indícios do horror externo vão se instaurando, como se pode notar nos termos que a descrevem: esquisita, estrangeira, curiosamente artificial, "barbaramente alienígena", "curioso arcaísmo", expressões "incompreensíveis". Junto à mudança de linguagem, o personagem passa a apresentar o domínio sobre determinadas áreas desconhecidas, tanto do passado como do futuro. Apresenta, também, um desejo incomum pelo saber: "De fato, eu parecia anormalmente ávido por absorver a fala, os costumes e as perspectivas da época ao meu redor; como se eu fosse um viajante estudioso de uma terra muito distante." (Lovecraft, 2017, p. 289-290).

Sua mudança é efetivamente notada por seus familiares e conhecidos, sobre quem a sua mera presença causa-lhes aversão. Mesmo sua esposa pede-lhe o divórcio, "[...] jurando que eu era algo completamente alienígena usurpando o corpo de seu marido." (Lovecraft, 2017, p. 290). Nathaniel torna-se monstruoso, um segundo eu que opera, ao menos nesse momento da narrativa, como uma espécie de duplo. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2001), o duplo adquire, a partir do romantismo alemão, uma ressonância trágica e fatal, assim como nas culturas antigas seu aparecimento é visto como nefasto. O duplo monstruoso de Nathaniel, opera sobretudo como um monstro feito a partir da composição (Carroll, 1999) não de elementos corporais justapostos, mas pela substituição.

Deste período da vida de Nathaniel, de 1908 a 1913, o narrador prefere ocultar deliberadamente os detalhes, relegando ao leitor que tenha acesso, por meio de jornais antigos e periódicos científicos que foram publicados a respeito de sua condição. Revela-nos, entretanto, sua estadia em diversas universidades e viagens ao redor do mundo, demonstrando

uma aptidão imensa em absorver conhecimento, principalmente o interesse pelo oculto, presente nas narrativas por meio dos tomos de saber proibido (Furtado, 2017), nomeando-os:

> Existem provas tangíveis — na forma de notas marginais — de que eu tenha percorrido minuciosamente volumes como *Cultes des Goules*, do conde d'Erlette, *De Vermis Mysteriis*, de Ludvig Prinn, *Unaussprechlichen Kulten*, de Von Junzt, os fragmentos sobreviventes do confuso *Livro de Eibon* e o pavoroso *Necronomicon*, de Abdul Alhazred, o árabe louco. (Lovecraft, 2017, p. 292).

A citação nomeada aos textos não apenas estabelece a convalidação, como amplia a tessitura narrativa do universo estabelecido por Lovecraft, os textos referenciados são tanto livros fictícios de sua autoria, como narrativas de outros autores, com muitos dos quais Lovecraft se comunicava. As referências também estabelecem vazios que possibilitam ao leitor a inferência do conteúdo dos livros, tanto baseado no conteúdo do conto como nos textos anteriores da coletânea, que integram por si só um universo literário conectado.

Por fim, o segundo Nathaniel começa a apresentar desinteresse, após tanto saber acumulado. Então, o duplo teria construído um estranho artefato tecnológico, aproximando a narrativa do paradigma do científico:

> [...] Aqueles que o viram — um operário, um empregado e a nova governanta — afirmaram que se tratava de uma estranha mistura de engrenagens, roldanas e espelhos, embora tivesse somente cerca de um metro de altura, trinta centímetros de largura e trinta centímetros de profundidade. O espelho central era circular e convexo. Tudo foi corroborado por todos os fabricantes de peças que pude localizar.
> Na noite de sexta, 26 de setembro, dispensei a governanta e a empregada até o meio-dia do dia seguinte. Luzes brilharam na casa até tarde, e um homem esguio e taciturno, de aparência curiosamente estrangeira, chegou num automóvel. Por volta da uma hora da madrugada as luzes foram vistas pela última vez. Às 2h15, um policial observou o local tomado pela escuridão, mas o carro do estranho ainda estava estacionado na calçada. Por volta das quatro horas, o estranho já tinha ido embora. Às seis da manhã uma voz estranha e hesitante ao telefone pediu ao dr. Wilson que corresse à minha casa para me resgatar de um acometimento peculiar. Essa chamada — de longa distância — foi mais tarde rastreada até uma cabine telefônica na North Station, em Boston, mas sinal algum do magro estrangeiro foi descoberto. (Lovecraft, 2017, p. 292-293).

O trecho também serve para ampliar a ambiguidade, colocando elementos que supostamente poderiam corroborar a narrativa de Nathaniel — o relato de terceiros sobre a presença de um aparato tecnológico e o estranho homem esguio; ao mesmo tempo, sendo Nathaniel o próprio narrador, o leitor coloca-se à mercê dos fatos narrados por ele. Esse tipo de vazio permite ao leitor a percepção dessa ambiguidade narrativa, mantendo a narrativa em

dúvida. Entretanto, a estratégia de construir a história por meio de fontes terceiras serve para conferir credibilidade aos fatos narrados, sem interferir no fantástico que se estabelece pela presença do metaempírico (Furtado, 2009). O primeiro segmento finaliza-se com o retorno da antiga personalidade de Nathaniel, cuja percepção ainda está presa há cinco anos, no dia em que sua amnésia começara. Seu retorno é marcado fisicamente no personagem: "Às 11h15 da manhã de 27 de setembro, ergui-me vigorosamente e meu rosto, até então semelhante à uma máscara, começou a mostrar sinais de expressão." (Lovecraft, 2017, p. 293). O rosto em letargia é comparado a uma máscara, demarcando a identidade roubada pelo duplo.

No segundo segmento, contemplamos o período após a amnésia de Nathaniel. Como consequência desse período do qual ele nada se lembra, restam somente vestígios indicativos do horror, como uma percepção distorcida do tempo:

> Minha concepção de *tempo* — minha habilidade de distinguir entre consecutividade e simultaneidade — parecia sutilmente desordenada. [...]
> A guerra me dava a estranha impressão de lembrar algumas das suas consequências mais distantes — como se eu soubesse como o episódio acabaria e pudesse vê-la em retrospecto sob a luz de informações futuras. (Lovecraft, 2017, p. 294).

Nathaniel busca na ciência a resposta para esses eventos, ao que seus pares científicos indicam: "O dr. Albert Einstein, diziam, estava rapidamente reduzindo o *tempo* a status de mera dimensão." (Lovecraft, 2017, p. 295) A linguagem elaborada brota na própria materialidade do texto – o destaque em itálico chama a atenção do leitor para a palavra 'tempo'. A citação das teorias de Einstein permite também a reconstrução do horizonte original que cercava a obra. Segundo Colavito:

> As teorias de Einstein completaram uma mudança profunda no pensamento humano, suplementando a reescritura da biológica de Darwin e as revelações Freudianas sobre a mente humana. Neste novo mundo da ciência triunfante, as antigas verdades foram removidas em um tempo surpreendentemente curto, substituídas por um conjunto coerente e compreensivo de teorias que apresentaram um universo relativo, materialista e acidental. Juntas, a evolução, a psicanálise, e a reatividades insistiram que os humanos eram nada mais do que objetos irracionais do puro acaso, evoluindo por acidente de um cosmos em mutação e sem mente, sujeito apenas as leis naturais que a reatividades deixou intactas, e progredindo em direção a nenhum objetivo fixo.[31] (2008, 171, p. tradução nossa.)

[31] Einstein's theories completed a sea-change in human thought, supplementing Darwin's rewriting of biology and Freud's revelations about the human mind. In this new world of science triumphant, the old verities had fallen away in a remarkably short time, replaced with a coherent and comprehensive set of theories that laid out a relative, materialist, and accidental universe. Taken together, evolution, psychoanalysis, and relativity insisted that humans were nothing more than irrational objects of pure chance, evolving by accident from a mindless and changing cosmos, subject only to what natural laws relativity left intact, and progressing toward no fixed goal. (Colavito, 2008, p.171).

As teorias científicas surgem como revolucionárias e demonstram a influência sobre a ficção de horror. Ao mesmo tempo, deixam ao leitor uma lacuna a ser preenchida, revelando-lhe a dimensão que o tempo possui dentro da narrativa e do horror que ele promove. O tempo, e como virá a ser revelado posteriormente, torna-se no texto uma dimensão abismal que pode ser atravessada.

Diante dessas incongruências temporais, estranhos sonhos e da ligeira impressão de que sua amnésia fora, em verdade, uma espécie de troca e "[...] que a personalidade secundária era, de fato, uma força intrusa oriunda de regiões desconhecidas [...]" (Lovecraft, 2017, p. 295).

Nathaniel inicia um intenso estudo sobre sua condição, que o leva à descoberta de supostas lendas e relatos similares através dos séculos. A descoberta é acompanhada de certo horror quando a percepção do protagonista revela uma perturbadora sensação de familiaridade e memória: "Um ou dois casos possuíam uma aura mais intensa de uma tênue e blasfema familiaridade, como se eu já tivesse ouvido falar sobre eles antes, através de algum canal cósmico mórbido e pavoroso demais para se contemplar." (Lovecraft, 2017, p. 296) O horror está na linguagem antitética que combina o íntimo, familiar, com o "blasfemo", proibido e terrível. Consequentemente, decorre daí um horror que perpassa a própria identidade do protagonista:

> Havia, também, um sentimento de horror profundo e inexplicável a *mim mesmo*. Desenvolvi um estranho medo de ver minha própria forma, como se meus olhos fossem encontrar algo absolutamente alienígena e inconcebivelmente horrendo. (Lovecraft, 2017, p. 297-298).

O horror existencial decorre desse conflito de identidade em relação ao 'eu' ou, como destacado, a 'mim mesmo'. O medo reside então em encontrar-se como uma entidade "absolutamente alienígena" diante da perda de sua própria identidade. Esse sentimento, também, surge diante das visões do protagonista em seus sonhos, traduzidos na forma de uma estranha cidade de proporções fantásticas. O espaço, então, toma seu lugar na construção do horror:

> Mais tarde tive visões nas quais eu percorria ciclópicos corredores de pedra, subindo e descendo gigantescos planos inclinados da mesma cantaria monstruosa. Não havia escadas em lugar algum, nem qualquer passagem com menos de nove metros de largura. Algumas das estruturas por onde flutuei deviam subir aos céus por milhares de metros. Havia múltiplos níveis de câmaras escuras abaixo e alçapões jamais abertos, selados com tiras de metal e trazendo diáfanas sugestões de algum perigo em especial. Parecia que eu era um prisioneiro, e que o horror residia em tudo o que via. Sentia que os jocosos

> hieróglifos curvilíneos nas paredes iriam despedaçar minha alma com sua mensagem se eu não estivesse protegido por uma piedosa ignorância. (Lovecraft, 2017, p. 299).

A linguagem do espaço horrífico é mensurada por seu gigantismo — ciclópicos corredores, gigantescos planos, passagem anormalmente largas, estruturas ascendendo por milhares de metros — que formam o todo de um espaço monstruoso. O perigo e o horror perduram no lugar, os hieróglifos escritos pelas paredes ameaçam despedaçar a alma do narrador, que é salvo apenas por uma 'piedosa ignorância'. Assim, o espaço transfigura-se em horror e salta ao leitor novamente o tema do conhecimento proibido.

No terceiro segmento observamos a pesquisa do protagonista e somos expostos a seus achados. Dela, resulta a descoberta de lendas sobre períodos imemoriais que talvez expliquem o que lhe aconteceu. Do surgimento desse mito advém dois tipos de horror: o cósmico e o temporal. O primeiro já observamos nos dois últimos contos e é explicado como a consciência da insignificância humana no esquema do universo, traduzida numa espécie de darwinismo cósmico (Furtado, 2017): "O mito primal e a ilusão moderna se reuniram na suposição de que a humanidade é apenas uma — talvez a mais inferior — das raças altamente evoluídas e dominantes no longo e largamente desconhecido percurso deste planeta." (Lovecraft, 2017, p. 304). Já o horror temporal advém da nova percepção que a narrativa oferece sobre o fenômeno, dado que a existência pavorosa dessas outras raças destruiria qualquer noção de história e temporalidade humana: "De fato, não havia tal coisa como o tempo em seu sentido humanamente aceito." (p. 305). A construção narrativa também imita o jogo temporal: o narrador conta a história de um ponto futuro, em que ela ja está acabada, e seu relato é marcado pela intrusão de memórias (na forma de sonhos) que o transportam a digressões em torno de uma era pré-histórica.

A maioria das lendas fazia referência a uma raça – a Grande Raça –, que teria vivido até 50 milhões de anos antes do homem e se tornado a maior de todas, por meio do domínio do tempo. Assim, tornaram-se capazes de dominar o conhecimento da Terra tanto do passado quanto do futuro, por meio de projeções mentais em que podiam lançar suas mentes através do tempo, dominando os melhores representantes intelectuais da época que desejavam aprender. A mente dominada trocaria de corpos com um dos membros da Grande Raça.

Há uma identificação entre os monstros e o protagonista, aproximando o personagem do monstruoso: os seres da Grande Raça são ávidos por conhecimento. Mesmo para a mente humana cativa em um dos corpos alienígenas poderia gozar do conhecimento adquirido pela grande raça em suas explorações através do fluxo das eras e acumulado em suas bibliotecas

de pedra; experiência que o protagonista descreve com especial deleite:

> Isso reconciliava muitas mentes cativas com seus fados, pois eram dotados de intelectos argutos; e, para tais mentes, desvendar os mistérios ocultos da Terra — capítulos fechados de passados inconcebíveis e atordoantes vórtices do tempo futuro que incluem os anos posteriores à sua própria era natural — sempre será, a despeito dos horrores abismais frequentemente desvelados, a suprema experiência da vida. (Lovecraft, 2017, p. 306-307).

A linguagem metafórica no excerto é bastante feliz, pois os mistérios de outras eras são chamados de capítulos fechados, aproximando-os à ideia de livro, objeto transmissor de conhecimento, da mesma maneira que as mentes cativas em corpos alienígenas o adquirem: lendo. O conhecimento é assim ambivalente, como descreve Ribeiro (2021), ao constatar a dupla natureza dos monstros em Lovecraft, tanto horríveis, como atraentes. Similarmente, o conhecimento é tanto horrível por seus danos, como representa uma poderosa fonte de atração para os personagens. Isto se reflete no leitor, também arguto, que se atrai pelas narrativas de horror e mistério por meio, também, da curiosidade (Gens, 2012), e aqui é a curiosidade de desvendar, junto ao protagonista, o mistério da narrativa. A *húbris* de deliciar-se em conhecimento proibido é compartilhada por leitor e personagem, mas só o último sofre as consequências horríficas de tal ato. Justamente, esse efeito paradoxal de proximidade, pela identificação com o personagem e, ao mesmo tempo, de afastamento, causado pelo efeito de horror, permite o deleite (Burke, 1993) que levará o leitor, enfim, à catarse.

Dessa identificação, decorre o primeiro vislumbre que temos desses seres ancestrais. Interessa perceber, como ocorreu no conto anterior, com quais criaturas a humanidade pode se identificar. Quando os horrores são demais para suportar, entretanto, as descrições tornam-se obscuras e vagas, mais sugeridas que descritas. A descrição ainda é suficientemente vaga para permitir que o leitor complete a imagem com sua imaginação:

> Os membros da Grande Raça eram imensos cones rugosos de três metros de altura, cuja cabeça e demais órgãos se conectavam a espessos membros distensíveis que se estendiam a partir do ápice. Para se comunicar, estalavam ou batiam enormes pinças ou garras que pendiam de dois de seus quatro membros, e caminhavam por meio da expansão e contração de uma camada viscosa presa às suas enormes bases de três metros. (Lovecraft, 2017, p. 306).

Entretanto, é a partir desses estudos que Nathaniel adquire a convicção racional que joga dúvida sobre seu próprio relato. Essa é a defesa necessária para blindar o protagonista do horror que o conhecimento traz, ao mesmo tempo que amplia a ambiguidade ao adicionar novos indícios de suspeição: “Quanto mais eu refletia, mais convicta parecia minha razão; até

que por fim eu possuía uma defesa efetiva contra as visões e impressões que ainda me assaltavam." (Lovecraft, 2017, p. 310). Essa dúvida narrativa cria um segundo plano interpretativo, pois se as experiências de Nathaniel se reduzem a mero delírio, seu período enquanto dominado por esse "outro" ganha contornos de loucura, evidenciando a fragilidade do eu e sua identidade.

No quarto segmento, os sonhos e as visões do protagonista se amplificam em detalhes. Entre suas visões de uma terrível cidade fantasma, as formas começam a se distinguir. Tem-se, então, a descrição completa dos seres da Grande Raça:

> [...] pareciam enormes cones iridescentes, com cerca de três metros de altura e uma base de três metros de largura, e eram compostas de alguma matéria rígida, escamosa e semielástica. De suas extremidades se projetavam quatro membros flexíveis e cilíndricos, cada um com trinta centímetros de espessura, de uma substância tão dura quanto a dos próprios cones. Esses membros estavam completamente contraídos em alguns momentos, e em outros se estendiam a qualquer distância acima dos três metros. Nas terminações de dois deles havia enormes garras ou pinças. Na ponta de um terceiro havia quatro apêndices vermelhos no formato de trompetes. O quarto terminava em um globo irregular amarelado com cerca de sessenta centímetros de diâmetro, que possuía três olhos negros ao longo de sua circunferência central. Encimando essa cabeça estavam quatro caules cinza e esguios portando apêndices parecidos com flores, enquanto oito antenas ou tentáculos esverdeados pendiam de seu lado mais baixo. A grande base do cone central apresentava uma substância borrachuda e acinzentada que movia toda a entidade através de expansão e contração.
> Suas ações, ainda que inofensivas, me horrorizavam mais que sua aparência — pois não é saudável contemplar objetos monstruosos fazendo o que apenas humanos fazem. (Lovecraft, 2017, p. 312).

O vazio que havia se instaurado antes com a descrição vaga, agora é substituído por uma descrição completa. O horror não está mais na obscuridade da descrição, mas na relação antitética entre o monstro alienígena e as tarefas relativamente ordinárias, correspondentes às tarefas humanas. Esse efeito distorcido aproxima a passagem da ideia de mundo alheado (Kayser, 2003) e o efeito grotesco.

A partir desses sonhos, Nathaniel percebe que sua mente também tinha sido transferida para um daqueles corpos alienígenas, como muitas outras mentes através do tempo e do universo. Surge outro tipo de horror promovido pela possibilidade de encarar a si mesmo e perceber-se dentro de uma das estranhas corporificações monstruosas. Fica para o personagem a percepção de que está perdido em um corpo alienígena. Trata-se do horror existencial, amplificado pela bizarra descrição que temos da criatura, tão adversa a um corpo humanoide em todas as suas características. Entretanto, Nathaniel, com o tempo, acostuma-se com a experiência extracorpórea.

Assim como no conto anterior, um horror mais profundo provém de outras criaturas que não partilham da avidez por saber que a Grande Raça e a humanidade partilham. Sua descrição é tratada de maneira obscura, amplificando o horror, por meio dos vazios, que deixam sua forma a cargo do leitor:

> [...] o alicerce do medo era uma horrível raça mais antiga de entidades semipoliposas totalmente alienígenas [...]. Elas eram apenas parcialmente materiais — da maneira como entendemos a matéria — e sua forma de consciência e meios de percepção diferiam completamente daqueles presentes nos organismos terrestres. (Lovecraft, 2017, p. 321-322).

Esses pólipos são criaturas, cuja forma, além de ser alienígena, escapam totalmente dos sentidos e saberes humanos. Eles não possuem materialidade no sentido clássico, forçando o leitor a pensar para além das categorias comuns do mundo material e conhecido. A consciência e os sentidos desses monstros, também, são transgressores de nossos saberes, pois utilizam algo além dos sentidos e das percepções conhecidos pelos homens. Essas criaturas teriam sido banidas pela Grande Raça para as profundezas e seladas em seu centro.

No quinto segmento, a credibilidade da narrativa se amplia, assim como os níveis narrativos. Nessa parte do conto, Nathaniel narra o início de uma desventurosa expedição à Austrália, motivada por uma carta enviada pela Associação de Psicologia da Austrália, que diz ter encontrado ruínas muitos semelhantes àquelas relatadas pelo narrador, perdidas nos ermos australianos:

> [...] Em 10 de julho de 1934 me foi encaminhada, pela Sociedade de Psicologia, a carta que iniciaria a fase culminante e mais horrível da minha louca provação. Fora postada em Pilbarra, na Austrália Ocidental, e trazia uma assinatura que, após investigações, descobri pertencer a um engenheiro de minas de proeminência considerável. Algumas fotografias curiosas estavam anexas. Reproduzirei o texto em sua inteireza, e nenhum leitor deixará de compreender o tremendo efeito que as fotografias surtiram em mim. (Lovecraft, 2017, p. 325).

Dessa maneira, a carta nos é apresentada diretamente, colocando-a em primeiro plano na íntegra, diferindo do que acontece com os documentos escritos em “O Chamado de Cthulhu”, em que a grande maioria dos documentos é filtrada pelo narrador. Aqui, a estratégia é manter a ambiguidade do fantástico, por meio da convalidação de um documento que poderia fornecer mais testemunho do que nos conta o narrador.

Os três últimos segmentos tratam dessa expedição e do último acontecimento fantástico do relato de Nathaniel que, por sua vez, duvida de sua veracidade uma vez mais: “Chego agora à parte mais crucial e mais difícil de minha narrativa — ainda mais difícil por

eu não ser capaz de me assegurar a respeito de sua realidade.” (Lovecraft, 2017, p. 333).

A expedição descobre estranhas rochas que parecem indicar antigas ruínas, e é durante uma das solitárias caminhadas pelo deserto australiano, que Nathaniel desaparece por algumas horas. Seu retorno ao acampamento é marcado por fortes ventos e sua condição indica uma sanidade já em frangalhos. A partir daí Nathaniel abandona a expedição, alertando o restante dos homens sobre os perigos de prosseguir. O conteúdo dessas horas perdidas é ocultado pela narrativa, em um vazio estratégico, a fim de atiçar a curiosidade do leitor. É pelo restante do texto que temos acesso a essa misteriosa narrativa: “Não mencionei nada a respeito de qualquer coisa estranha que tenha visto ou experimentado — exercitando o maior dos autocontroles para tanto.” (Lovecraft, 2017, p. 334).

Vagando pelo deserto sozinho, mesmo o ambiente torna-se sedutor quando “[...] uma lua gibosa inundava as dunas misteriosas com uma palidez curiosa.” (Lovecraft, 2017, p. 332). O espaço fantástico está representado na linguagem metafórica e no vocabulário antiquado como “lua gibosa” que representa a lua em um aspecto arredondado, parcialmente iluminada. A lua inunda o ambiente composto pelo mistério, com uma atmosfera luminosa de curiosidade. Em outras passagens o ambiente torna-se hostil e alienígena: “A lua, ligeiramente menos cheia, brilhava num céu claro, lançando um brilho branco e leproso sobre as areias antigas e me parecendo, de alguma forma, infinitamente cruel.”; “[...] o deserto ainda flamejava com a leprosa luz da lua.”; e “[...] a lua inchada e fungoide afundando no oeste [...]” (p.333). A linguagem desmantela a normalidade do ambiente, a lua é antropomorfizada, tornando-se cruel, e sua luz recebe os atributos mortais de terríveis doenças e organismos.

Nathaniel encontra uma estrutura de pedra estranhamente familiar, que lhe permite acesso interno a uma cidadela ciclópica e abandonada, como a de seus sonhos. Diante de um cenário tão familiar, a mente do narrador é açoitada por uma curiosidade, um desejo de desbravar as ruínas em busca da antiga biblioteca, anseio no qual reconhece sua loucura:

> Lá, segundo os sonhos e as lendas, repousava toda a história, passada e futura, do *continuum* espaço-tempo cósmico — escrita por mentes cativas de cada orbe e época do sistema solar. Loucura, é claro — mas então eu não estava cambaleando por um mundo notívago tão louco quanto eu? Pensava nas prateleiras trancadas de metal e nos puxadores retorcidos que abriam cada uma delas. A minha própria [prateleira] veio vivamente à minha consciência. Quão frequentemente atravessei aquela rotina intrincada de curvas e pressões variadas na seção vertebrada da Terra em seu mais baixo nível! Cada detalhe me parecia fresco e familiar. Se havia tal câmara como eu sonhara, eu poderia abri-la em um momento.
> Foi então que a loucura me tomou completamente. Um instante depois, eu estava saltando e tropeçando nos detritos de rocha em direção a um declive que conduzia às profundezas abaixo e do qual eu bem me recordava. (Lovecraft, 2017, p. 342).

Retornamos à imagem do abismo como fonte do conhecimento, similarmente ao que ocorre no conto anterior, pois é descendo nas profundezas que se obtêm conhecimento, o qual é destrutivo. A *hubris* da curiosidade, entretanto, supera o horror previsto e impele à loucura.

No sétimo segmento, os papéis se invertem brevemente, pois Nathaniel reconhece as estruturas e o ambiente, mas agora é sua forma humana que é inadequada perante a magnitude daquilo que presencia: "Sentia-me oprimido por um sentimento de pequenez incomum, como se a visão dessas paredes elevadas por um corpo meramente humano fosse algo completamente novo e anormal." (Lovecraft, 2017, p. 343). Em sua loucura, munido de estranhas memórias de outras eras, reconhece-se estrangeiro dentro de seu próprio corpo, é o ápice do horror existencial e identitário do conto, marcado pelo senso de estar "[...] vagamente perturbado pela forma humana que eu possuía." (p. 343).

Por fim, o conto atinge seu ápice. O narrador-protagonista alcança a biblioteca de pedra e, com certo esforço considerável, recupera um dos itens de que se lembrava. Tratava-se de um estojo selado de pedra, contendo um caderno. Seu conteúdo não é revelado, somente sugerido pela reação do protagonista. Justamente, a revelação contida naquele caderno, seu conhecimento, que desaba as convicções do personagem, colocando em xeque seus próprios saberes, é essa a maior arma do horror cósmico — o conhecimento de sua pequenez que arruína o homem:

> Olhei por um instante e então quase colapsei. Rangia os dentes, mas mantive silêncio. Afundei totalmente no chão e levei uma mão à testa, em meio àquele negrume envolvente. O que eu temia e esperava encontrar estava lá. Ou eu sonhava ou o tempo e o espaço eram uma mera zombaria.
> [...] Novamente iluminei e olhei a página como a vítima de uma serpente miraria os olhos e as presas de sua destruidora. (Lovecraft, 2017, p. 352-353).

A ideia do conhecimento como fonte da ruína é transmitida não somente pela reação terrível de Nathaniel, mas por uma metáfora, pois o conteúdo das páginas é perigoso, como uma serpente venenosa. O suspense culmina, quando, no retorno à superfície, Nathaniel provoca um barulho alto o suficiente para despertar a criatura que rondava o local. Dessa vez, sua presença não é descrita, mas sugestionada, intensificando o efeito de horror. Trata-se do vazio descritivo caro às criaturas mais terríveis de Lovecraft, que forçam o leitor a imaginar o inimaginável. Assim, a presença da criatura é descrita por meio de sentidos observáveis, como os sonoros, sem nunca se oferecer um panorama completo: "Pensei ter ouvido um estridente assovio, como nenhum som jamais ouvido na Terra, totalmente além de qualquer descrição verbal adequada." (Lovecraft, 2017, p. 354); e "[...] tornava-se audível aquele

assovio pavoroso e alienígena que eu pensei ter ouvido antes.” (p. 355).

Finalmente, Nathaniel consegue escapar. Sua fuga, entretanto, longe de concluir a narrativa, somente intensifica a ambiguidade anterior, pois ele se encontra no deserto, deitado, sem qualquer sinal da estrutura de pedra ou do estojo contendo o pavoroso caderno e suas revelações. Ao leitor e ao protagonista, resta o vazio deixado pela ambiguidade da narrativa — se foi real, sonho ou loucura. O terrível conteúdo do estojo, entretanto, nos é revelado como a suposta prova cabal que teria confirmado a fantástica narrativa de Nathaniel, pois as páginas continham: “[...] as letras de nosso alfabeto familiar, soletrando as palavras de nossa língua inglesa em minha própria caligrafia.” (p. 359).

Conclui-se a terceira e última narrativa proposta para essa breve análise da coletânea. Como demonstrado, e assim como ocorre nas demais narrativas, os vazios (Iser, 1996, 1999) se instauram por meio de uma linguagem elaborada, que rompe com a linguagem cotidiana e automatizada (Jauss, 1994), assim também como nas diferentes formas de trato do horror e da narrativa. A ambiguidade, por exemplo, avulta no texto, obrigando o leitor a colocá-lo sempre em suspeição, cambaleando entre indícios inconclusivos. A instabilidade do narrador exige percepção aguçada do leitor. Desse modo, a interação na leitura realiza-se pela tensão constante.

Quanto ao tratamento do horror nesse último conto, realiza-se pela perda de identidade do protagonista, pois usurpada por uma entidade alienígena ou, como também indica o texto, por alguma loucura.

O tratamento das criaturas no texto também é capaz de fomentar a reflexão no leitor, pois se estabelece a relação entre o horror diante de uma forma alienígena e ao mesmo tempo a identificação que surge com o personagem, que se confunde na perda de sua própria identidade. Desta maneira, marca-se no monstruoso o traço humano, e no personagem humano o traço do monstruoso. Suas descrições também servem aos efeitos sobre o leitor, pois ora o relato instaura mais espaços vazios quando almeja intensificar o horror, ora oferece descrições mais fechadas, quando trata das criaturas mais identificáveis com o intelecto do personagem.

Os vazios também servem para a criação do suspense e do mistério, tão caros à curiosidade do jovem leitor (Gens, 2012). O que ocorre nos cortes entre os diversos segmentos e na ocultação deliberada de informações, ora deixadas em aberto, ora apresentadas em momentos posteriores da narrativa.

O fantástico no conto também é capaz de impelir à reflexão acerca da natureza humana — tanto ao tratar sobre a *hubris* do conhecimento, que eleva o personagem à condição de igualdade com os monstros e, é claro, à sua ruína, como a própria ideia de horror cósmico

proposta por Lovecraft referente à pequenez humana diante da imensidão do cosmo, que é uma terrível fonte de horror e, consequentemente, de sublime (Burke, 1993), o que leva à fruição estética desse texto.

Por fim, verificamos as categorias de *Poíesis*, *Aisthesis* e *Katharsis* (Jauss, 1979). A *poíesis* se verifica na construção da narrativa, pois o leitor acompanha o relato de Nathaniel, percebendo suas ambiguidades, e deve decidir entre a aceitação do sobrenatural ou a dúvida. O leitor acompanha suas experiências cronologicamente marcadas, que vão se construindo de maneira não-linear, pois o narrador conta a história a partir de um ponto futuro em que ela já concluiu e, durante a narrativa, ela é interrompida por digressões no formato de sonhos.

O leitor também constrói o significado oculto na linguagem figurada, plena de vazios, presente na descrição das situações insólitas. A *aisthesis* se evidencia na percepção renovada do leitor sobre a noção de identidade, apresentada a partir da perda do próprio corpo supostamente experienciada pelo narrador; também, o leitor percebe uma nova noção de homem e monstro, que ora se identificam, ora se confundem. A ambiguidade presente no texto, que ora aponta para um delírio do protagonista, leva o leitor ao questionamento, à percepção da loucura como perda do eu. Isso conduz para a *katharsis,* a transformação do eu através de um novo conhecimento de si e do mundo — por meio desta categoria o leitor reavalia suas experiências e pré-concepções acerca da humanidade e sua posição no espaço e tempo diante do universo, o alerta da *húbris*, ao mesmo tempo, fomenta o questionamento acerca do que fundamenta nossa identidade e sua fragilidade.

Considerações finais

Esta dissertação teve por objetivo analisar, a partir do aporte teórico da Estética da Recepção e do Efeito (Jauss, 1994; Iser, 1996, 1999), três contos de H.P. Lovecraft – "O Chamado de Cthulhu (p. 117-153), Nas Montanhas da Loucura (p. 157-280), e A Sombra Vinda do Tempo (p. 285-359) – que compõem a coletânea *Medo Clássico*: Volume I (2017), da editora DarkSide Books. Por meio deste estudo, objetivou-se apresentar análises desses contos, visando a confirmar a hipótese de que a literatura de horror de Lovecraft, cada vez mais popular, inserida em uma edição graficamente elaborada por editora especializada, possui potencialidades para cativar e formar novos leitores. Após a análise da materialidade da coletânea, pôde-se confirmar a hipótese inicial de que possui uma estrutura de apelo cativante e chamativa para os olhos do jovem leitor. Pela análise dos contos, pôde demonstrar que os textos possuem vazios de sentido (Iser, 1996, 1999) instaurados que permitem a comunicabilidade com seu jovem leitor e garantem o prazer no ato de leitura. Verificou-se também que os contos, por meio do viés do horror e do fantástico, são capazes de instaurar a reflexão crítica ao demonstrarem que os humanos são, em última instância, os verdadeiros monstros.

Em sua composição, esta dissertação foi dividida em três capítulos. No primeiro, traçou-se um panorama sobre o fantástico na literatura tanto em gênero quanto modo. A perspectiva de fantástico enquanto gênero pautou-se no estudo de Todorov (1970), cuja acepção determina que o fantástico está na hesitação apresentada pelo texto. Detectou-se, entretanto, que essa acepção era insuficiente para a análise dos contos de Lovecraft (2017). Desse modo, o estudo se direcionou para a teoria de Roas (2014) acerca do fantástico enquanto transgressão da realidade. Constatou-se, contudo, que a acepção de gênero é limitante e não consegue valorizar na totalidade a obra de Lovecraft. Assim, optou-se por considerar a acepção de fantástico como modo (Gama-Khalil, 2013), pois ela é mais abrangente no que se refere ao escopo de textos. Para o fantástico como modo, adotou-se a perspectiva de Furtado (2009), que define o fantástico pela presença do metaempírico — os elementos insólitos que não podem ser explicados à época de produção do texto ou que objetivamente não existem. Essa definição permite agrupar sob a égide do fantástico uma heterogeneidade de textos que vão desde o sobrenatural à ficção científica. A partir desta definição do fantástico foi possível entender o seu efeito de sentido, por meio da singularização dupla da linguagem, o plus ultra da singularização (Gama-Khalil, 2025).

Estabelecida a definição de fantástico que norteou as análises, passou-se ao estudo do

horror. Nesta dissertação, a arte do horror (França, 2018) foi entendida como a ficção cujo efeito estético visado é o medo (Carroll, 1999). Desse pressuposto, almejou-se entender, a partir dos conceitos de deleite e sublime (Burke, 1993), como se configura a recepção dessa estética e como ela permite que algo, a princípio negativo, seja atrativo e prazeroso aos seus receptores. Por fim, analisou-se a concepção do monstro, elemento-chave de muitas ficções horríficas. Deduziu-se que o monstro é um marcador cultural de tudo aquilo que buscamos esconder e expurgar, possuidor de um corpo social e policiador de fronteiras (Cohen, 2000).

No segundo capítulo, destrinchamos os conceitos da Estética da Recepção e do Efeito, como o aporte teórico que embasou também a análise textual. Com as teses de Jauss (1994), observou-se a capacidade da linguagem estética para a desautomatização da linguagem cotidiana, assim como a importância qualitativa da distância estética entre texto e horizonte de expectativa de seus leitores e, consequentemente, a atuação da obra literária sobre a *práxis* social do receptor. Ao tratar sobre o prazer na experiência estética, Jauss (1979) introduziu os conceitos de *Poíesis*, *Aisthesis* e *Katharsis*, os quais foram detectados nas análises dos contos. A partir de Iser (1996, 1999), pôde-se compreender o ato da leitura como resultante de uma relação dialógica entre texto e leitor, além de localizar nos três contos de Lovecraft seus vazios, potências de negação (Iser, 1999), enfim, pontos de indeterminação, que acionam a atividade ideativa do leitor ao forçá-lo à combinação dos esquemas textuais que foram interrompidos. Dessa maneira, pela concretude, o leitor pode obter prazer na leitura, pois percebe que é considerado no relato, como coautor na constituição de sentido do texto, que nunca é dado, mas antes construído.

O terceiro capítulo foi dedicado às análises. Primeiro, introduziu-se o autor, por meio de uma breve biografia e um apanhado de sua fortuna crítica, demonstrando o interesse constante pelo estudo de sua obra nos últimos anos, ou seja, a vitalidade (Jauss, 1994) de sua produção literária. Em seguida, iniciou-se a análise da coletânea: primeiro, considerou-se seus paratextos editoriais (Genette, 2009) e sua materialidade. Seguiu-se, então, as análises dos três contos de Lovecraft, selecionados pela unidade temática que os constituem, compondo parte do que se deixou conhecer como *Mythos de Cthulhu.*

A análise em conjunto de contos e paratextos — conteúdo literário e materialidade do livro — revelou uma coletânea com forte apelo para o jovem leitor. Como observado em Genette (2009) e Chartier (1996), o livro não é simplesmente a criação de um autor, mas o conjunto de uma série de processos editoriais, decisões tanto mercadológicas como artísticas e criativas. Desta maneira, os paratextos que dão forma a esta edição são visualmente chamativos e dedicados a pressagiar os horrores que vão se seguir — a elaboração das capas,

a lombada, folhas de rosto, coloração e ilustrações. O uso de simbologia no livro, elaborado como um bizarro tomo, tanto pode atiçar a curiosidade dos leitores quanto despertá-lo para possíveis mistérios, assim como os personagens dos contos são atraídos pelos estranhos acontecimentos e saberes proibidos. Para tanto, a edição também apela para a imagem do autor dos contos: H. P. Lovecraft — cuja popularidade hoje supera sua falta de reconhecimento em vida. Dessa maneira, há tanto um apelo para o horror, quanto um apelo mercadológico sobre um autor hoje considerado cânone da ficção fantástica.

De acordo com Genette (2009), os paratextos, ao envolverem o livro, causam alterações no texto, portanto, sua análise cuidadosa precisa levar em conta como se relacionam com a leitura desses textos. Paratextos, como prefácio e notas de rodapé, exercem apelo à leitura e a complementam com informações e curiosidades, já os posfácios buscam a reabilitação de seu autor, por tanto tempo considerado pela crítica literária como menor ou sem valor, demonstrando como suas características antes criticáveis, atualmente, são vistas como pontos fortes de seu estilo literário, assim como exemplificam a dialogia de sua obra com outro cânone da literatura; a produção literária de Edgar Allan Poe. Por outro lado, teme-se que a explicação desses paratextos termine por fechar os vazios de sentido (Iser, 1996; 1999) reservados ao leitor. O problema é maior com as notas de rodapé: elas arriscam em muitos momentos explicar ao leitor as dialogias e referências utilizadas no texto, ao invés de permitir a ele que as busque por si. Outro lugar de especial atenção são as ilustrações. Elas estão presentes entre os contos da coletânea, mas apenas de maneira acessória. Trata-se de um livro com ilustrações, ao invés de um livro ilustrado (Linden, 2011). Por sua natureza acessória e repetitiva, essas ilustrações servem para criar uma coletânea chamativa e viva no que concerne ao horror, porém pouco dialogam com os textos em si, desperdiçando um potencial para trazer à tona mais vazios e mais riqueza ao livro.

A segunda metade da análise dedicou-se aos textos literários. Identificou-se que os textos possuem vazios de sentido (Iser, 1996, 1999) que permitem estabelecer comunicabilidade com seu leitor implícito ao incitarem-no à participação como coautor dos textos, ao mesmo tempo, garantindo a fruição do texto. Utilizados de maneira inteligente tanto para criar e amplificar o horror, como para instaurar o suspense, os vazios nos contos de Lovecraft ajudam a criar uma poderosa ficção fantástica que, como observado, superou a efemeridade. Os vazios estão presentes na maneira de organizar a tessitura narrativa dos contos e no uso da linguagem, cuja elaboração principalmente metafórica cria imagens terríveis de criaturas indescritíveis, superando o automatismo da linguagem cotidiana (Jauss, 1994). O potencial da linguagem fantástica surge também na sua duplicação: o *plus ultra* da

singularização (Gama-Khalil, 2025), quando a linguagem do texto fantástico desloca o olhar do leitor não apenas no plano discursivo, mas no diegético. Observa-se nos contos presentes nessa coletânea, ainda, as três funções da experiência estética: *poíesis, aithesis,* e a *katharsis* (Jauss, 1997). A *poíesis* se dá na possibilidade produtiva da literatura, fomentada pelos textos e seus vazios de sentido. A *aisthesis* se dá por meio das novas formas de percepção. Por fim, a *katharsis* é demonstrada pelo caráter comunicativo da arte e a consequentemente a transformação do receptor por meio de novas visões de si e do mundo.

Pelo estudo do horror enquanto forma artística, pôde-se perceber sua característica principal — o efeito de horrorizar, ou seja, causar medo. A partir dessa noção, questionou-se dois de seus principais paradoxos: o porquê de nos horrorizarmos com as ficções e o porquê de nos sentirmos atraídos por narrativas horríveis. Horrorizamo-nos com monstros fictícios pela mesma razão que nos emocionamos com qualquer ficção — somos afetados pelo pensamento da coisa (Carroll, 1999), não pela noção de que monstros sejam reais (não são, e como qualquer ficção, sabemos disso). Quanto à segunda questão, foi possível encontrar a resposta em Burke (1993), para este estudioso, atraímo-nos pelo horrível, pois tudo que é fonte de terror é fonte de sublime e, graças à simpatia e ao caráter distanciado que a ficção nos permite, temos acesso à experimentação de certas situações que só as narrativas de horror proporcionam, nesse caso, há o deleite, ao invés de um medo puramente paralisante.

O horror em Lovecraft também permite ao leitor superar suas próprias concepções, alargando seu horizonte de expectativas sobre as ficções de horror — pode-se constatar isso principalmente no tratamento do monstruoso. A linguagem verbal sugestiva quebra com as convenções explícitas e visuais que se observam nas ficções usuais de horror, cujo modo na atualidade descobriu sua prevalência no cinema (Reyes, 2016). Quanto a isso, chama a atenção o modo de fazer horror em Lovecraft, que estabelece um universo próprio em que suas histórias se passam, criando uma tessitura narrativa que lembra ao jovem leitor o que editoras e produtoras, como Marvel e DC Comics, realizam na atualidade, tanto nos quadrinhos, como no cinema.

A concepção em Lovecraft sobre o horror cósmico também traz aos leitores uma nova possibilidade de reflexão. O horror do monstruoso, assim, não reside simplesmente no mal, mas na visão de um cosmos indiferente, habitado por criaturas que estão além de certas compreensões humanas, seres capazes de destruir nossas concepções de mundo que tão seguramente mantêm a humanidade sã. Por meio dessa nova visão de mundo, ganha relevo uma possibilidade de reflexão poderosa e, na identificação com o monstro, detentor de corpo social e policiador de fronteiras (Cohen, 2000), atingir o ideal de humanização da literatura

(Candido, 2014). Cabe recordar aqui os personagens destruídos por sua sede de poder e/ou das raças alienígenas — nada mais que meros cientistas em busca de conhecimento e descobertas — com as quais os personagens se identificaram: o humano passa ao monstruoso, o monstruoso passa ao humano. O conhecimento em Lovecraft é ainda ambivalente, pois ao mesmo tempo destrói e seduz, produzindo a curiosidade. Fica a cargo do leitor julgar.

Quanto ao conceito de humanização proposto por Antonio Candido (2014), cabe destacar que não se trata de uma concepção de literatura idealizada ou milagrosa que pode tornar pessoas em seres humanos melhores, mas sim de uma arte que nos permite organizar o caos interno, que humaniza, pois, faz viver, ou seja, coloca o leitor em contato com outras visões de mundo, sofistica seu processo de humanização. Dessa maneira, a literatura de horror de Lovecraft revela suas capacidades e potencialidades para a formação de leitores, e se eleva a um patamar acima de um mero escapismo.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Vera Teixeira de. Leitura literária: da teoria à prática social. *In:* **O direito à literatura**. Aldo de Lima et al (org). Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2012. 160 p.

ARISTÓTELES *et al*. **A poética clássica**. Trad. Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Trad, Fernando Camacho. *In:* BRANCO, Lucia Castello (org). **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin:** quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008. p. 25-59.

BEZARIAS, Caio. **Mitologia Lovecraftiana:** a totalidade pelo horror. São Paulo: Editora Sebo Clepsidra, 2021.

BLOCH, Robert. Edgar Allan Poe & H. P. Lovecraft. *In:* LOVECRAFT, Howard Phillips. **Lovecraft: medo clássico.** Trad. Ramon Mapa. Volume 1. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2017. p. 378-382.

BORELLI, Silvia Helena Simões. **Ação, suspense, emoção**: uma antropologia das culturas contemporâneas. 1995. 276 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1995.

BRITANNICA. **Ether.** Disponível em: < https://www.britannica.com/science/ether-theoretical-substance > Acesso em 29 de junho de 2026.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo.** Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1993.

CABRAL, Luciano. Medo e monstruosidades. *In:* FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto

P. (org) **Poéticas do mal: a literatura de medo no Brasil (1830-1920).** Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2022. p. 73-99.

CAMPRA, Rosalba. **Territórios da ficção fantástica.** Trad. Flávia Pestana. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016.

CANDIDO, Antonio. O Direito à Literatura. In: LIMA, Aldo de (org.). **O Direito à Literatura**. 2. ed. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2014. p. 17-40

CARROLL, Noel. **A filosofia do horror ou os paradoxos do coração.** Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.

CHARTIER, Roger (Org.) et al. **Práticas de leitura**. Trad. Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

CHARTIER, Roger. **A mão do autor e a mente do editor.** Trad. George Schlesinger. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 16. Ed.

Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CLUTE, John; NICHOLLS, Peter. Pulp magazines. *In:* CLUTE, John; NICHOLLS, Peter.

The Encyclopedia of science fiction. New York: St. Martin's Press, 1993. p. 978-979

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. *In:* SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Pedagogia dos monstros**: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p.23-55

COLAVITO, Jason. **Knowing fear:** science, knowledge and the development of the horror genre. Jefferson, NC: McFarland & Company, 2008.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**.

2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 147-163. (Debates). Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa.

DARKSIDE.COM.BR. **H. P. Lovecraft:** medo clássico – edição Miskatonic. Disponível em: <https://www.darksidebooks.com.br/hp-lovecraft-medo-classico-vol-1-miskatonic-edition/p>. Acesso em: 17 jan. 2026.

DARKSIDE.COM.BR. H. P. Lovecraft: medo clássico – edição cosmic. Disponível em: <https://www.darksidebooks.com.br/hp-lovecraft-medo-classico-vol-1-cosmic- edition/p>. Acesso em: 17 jan. 2026.

ECO, Umberto. **Sobre a literatura.** Trad. Eliana Aguiar. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

FARINA, Modesto. **Psicodinâmica das cores em comunicação.** Revisores Heliodoro Teixeira Bastos, Clotilde Perez. São Paulo: Edgard Blucher, 2006.

FERREIRA, Eliane Aparecida Galvão Ribeiro. **Construindo histórias de leitura**: a leitura dialógica enquanto elemento de articulação no interior de uma biblioteca vivida. 2009. 456 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2009.

FERREIRA, Eliane Aparecida Galvão Ribeiro; ROCHA, Guilherme Magri da. Cânone e mercado editorial: uma reflexão sobre a vitalidade de Frankenstein, de Mary Shelley. **FronteiraZ. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária**, *[S. l.]*, n. 24, p. 119–137, 2020. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/47640. Acesso em: 17 jan. 2026.

FERREIRA, Eliane Aparecida Galvão Ribeiro; SILVA, Guilherme Henrique Mendes da. (2025). O conto de horror na formação do leitor: uma análise de o Chamado de Cthulhu, de H. P. Lovecraft. *In:* **Revista Scripta Alumni.** Curitiba, v. 28, n. 1, JAN.-JUN., 2025. Disponível em: < https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaAlumni/article/view/3591 >. Acesso em: 02 nov. 2026.

FERREIRA, Eliane Aparecida Galvão Ribeiro; VALENTE, Thiago Alves. O tamanho da chave: as astúcias de Monteiro Lobato e do mercado editorial. In: PINHEIRO, Marta Passos; TOLENTINO, Jéssica M. Andrade (org.). **Literatura infantil e juvenil**: campo,

materialidade e produção. Belo Horizonte: Moinhos, Contafios, 2019. p. 159-174.

FRANÇA, Júlio. Fundamentos estéticos da literatura de horror: a influência de Edmund Burke em H. P. Lovecraft. *In:* **Caderno Seminal**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 14, 2014. DOI: 10.12957/cadsem.2010.10358. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/cadernoseminal/article/view/10358. Acesso em: 15 nov. 2024.

FRANÇA, Júlio. Das formas de narrar o medo ao gótico: como o *horror na arte* tornou-se a arte do horror. *In:* GAMA-KHALIL, Marisa Martins. SANTOS, Jamille da Silva (org). **Nos labirintos do medo:** estudos sobre o medo da ficção. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018. p. 72-89

FRANÇA, Júlio. Medo e literatura. *In:* FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P. (org) **Poéticas do mal: a literatura de medo no Brasil (1830-1920).** Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2022. p. 53-72.

FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista na ficção:** o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *In:* Revista USP, São Paulo, nº 53, p. 166-182, março/maio 2002.

FURTADO, Filipe. **Fantástico:** modo. E-dicionário de termos literários. 26 dez. 2009. Disponível em: http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fantastico-modo/. Acesso em 16 jul. de 2026

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

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. **A literatura fantástica:** gênero ou modo? In: Terra Roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários, Londrina/PR, v.26, p.18-31, dez. 2013.

GARCÍA, Flavio; GAMA-KHALIL, Marisa Martins. **A ficção e o fantástico** — entrevista com David Roas. Literartes, São Paulo, Brasil, v. 1, n. 7, p. 13–26, 2017. DOI: 10.11606/issn.2316-9826.literartes.2017.141486. Disponível em: https://revistas.usp.br/literartes/article/view/141486.. Acesso em: 17 jul. 2025.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O discurso e a diegése do fantástico: o plus ultra da singularização. *In:* **Nas vertentes insólitas do modo fantástico:** perspectivas teóricas e analíticas. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2025. p. 63-75.

GENETTE, Gerard. **Paratextos editoriais.** Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Atêlie Editorial, 2009.

GENS, Rosa. Mistério e terror**.** *In:* GREGORIN FILHO, José Nicolau (org). **Literatura infantil em gêneros**. São Paulo: Editora Mundo Mirim, 2012. p. 57-64

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura:** uma teoria do efeito estético. Vol 1. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura:** uma teoria do efeito estético. Vol 2. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: Lima, Luiz Costa. (Org.)**. A leitura**

e o leitor: textos de estética da recepção. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 83-132.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária.** Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JAUSS, Hans Robert. A Estética da Recepção: colocações gerais. *In:* LIMA, Luiz Costa. (Org.). **A leitura e o leitor: textos de estética da recepção.** Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 43-62.

JAUSS, Hans Robert. O Prazer Estético e as Experiências Fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis. *In:* Lima, Luiz Costa. (Org.). **A leitura e o leitor: textos de estética da recepção.** Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 63-82.

JEHA, Julio. Apresentação. *In:* **Monstros e monstruosidades na literatura.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p.7-8.

JEHA, Julio. Monstros como metáforas do mal. *In:* **Monstros e monstruosidades na literatura.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p.9-29.

JOSHI, Sunand Tryambak. **Howard Phillips Lovecraft: The life of a gentleman of Providence. [s.d].** Disponível em: <https://www.hplovecraft.com/life/biograph.aspx>. Acesso em: 17 jan. 2026.

JOSHI, Sunand Tryambak. **I am Providence:** the life and times of H. P. Lovecraft. New York: Hippocampus Press, 2013.

JOSHI, Sunand Tryambak, **The weird tale:** Arthur Machen/Lord Dunsany/Algernon Blackwood/M. R. James/Ambrose Bierce/H. P. Lovecraft. Seattle: Sarnath Press, 2017. *Kindle.*

KAPPLER, Claude. **Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média.** Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco:** configuração na pintura e na literatura. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado.** Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **Lovecraft: medo clássico.** Trad. Ramon Mapa. Volume 1. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2017.

LOVECRAFT, Howard Phillips. O chamado de Cthulhu. *In:* LOVECRAFT, Howard Phillips. **Lovecraft**: medo clássico. Trad. Ramon Mapa. Volume 1. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2017. p. 117-153

LOVECRAFT, Howard Phillips. Nas Montanhas da Loucura. *In:* LOVECRAFT, Howard Phillips. **Lovecraft**: medo clássico. Trad. Ramon Mapa. Volume 1. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2017. p. 157-280

LOVECRAFT, Howard Phillips.A Sombra Vinda do Tempo. *In:* LOVECRAFT, Howard

Phillips. **Lovecraft**: medo clássico. Trad. Ramon Mapa. Volume 1. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2017. p. 285-359

LOVECRAFT, Howard Phillips. O chamado de Cthulhu. *In:* HOUELLEBECQ, Michel. **Contra o mundo, contra a vida.** Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020. p. 99-130.

MAPA, Ramon. Introdução Darkseid. *In:* LOVECRAFT, Howard Phillips. **Lovecraft: medo clássico,** volume 1. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2017. p. 11-16.

MEIRELES, A. Ficção *weird. In*: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). **Dicionário Digital do Insólito Ficcional** (e-DDIF). 2. ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022. Disponível em: https://www.insolitoficcional.uerj.br/m/medo. Acesso em: 17 jan. 2026.

MICHAELIS.UOL.COM.BR. **Clássico** (verbete). 2026. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/Classico/>. Acesso em: 17 jan. 2026.

NAÇÕES UNIDAS. **Objetivos de Desenvolvimento Sustentável.** Nações Unidas no Brasil. Disponível em: < https://brasil.un.org/pt-br/sdgs >. Acesso em: 2 out. 2026.

NESTAREZ, Oscar**. Poe e Lovecraft:** o medo na literatura. São Paulo: Livrus, 2013.
OXFORD REFERENCE. Cautionary Tales. *In*: ZIPES, Jack (ed.). **The Oxford Encyclopedia of Children's Literature.** Oxford: Oxford University Press, 2006. Disponível em: https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780195146561.001.0001/acref-9780195146561-e-0562. Acesso em: 3 nov. 2026.

PELLI, Ronaldo. **Ignorada por décadas, obra de H.P. Lovecraft renasce com novas edições no Brasil**. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/ignorada-por-decadas-obra-de-hp-lovecraft-renasce-com-novas-edicoes-no-brasil-14955626>. Acesso em: 24 set. 2025.

REYES, Xavier Aldana (org). **Horror:** a literary history. Londres: The British Library, 2016.

RIBEIRO, Emílio Soares. **O gótico e seus monstros**: a literatura e o cinema de horror. São Paulo: Cartola, 2021.

RITA, A. Mise en abyme (ou mise en abîme). 2010. Disponível em: https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/mise-en-abyme. Acesso em: 22 abr. 2025.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico:** aproximações teóricas. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Unesp, 2014.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico.** São Paulo: Ática, 1988.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein.** Trad. Mércio Araújo Jorge Hopkins. Ebook. L&M Pocket: Porto Alegre, 1997.

TICON, Fernando. MAPA, Ramon. Lovecraft e a cultura pop. *In:* LOVECRAFT, Howard Phillips. **Lovecraft**: medo clássico. Trad. Ramon Mapa. Volume 1. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2017. p. 370-375.

TODOROV, Tzvetan. **Introduction à la littérature fantastique**. Éditions du seuil. Paris: 1970.

VALENTE, Thiago A.; FERREIRA, Eliane Ap. G. R. Estética da Recepção: por uma proposta de pesquisa em letras. In: PEREIRA PINTO, Francisco Neto et al. (orgs.). **Ensino da Literatura no Contexto Contemporâneo**. Campinas: mercado das Letras, 2021, p.483-497.

ZANINI, Claudio. **Horror**. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). Dicionário Digital do Insólito Ficcional (e- DDIF). 2. ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022. Disponível em: https://www.insolitoficcional.uerj.br/horror. Acesso em 29 set. 2025.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura.** São Paulo: Ática, 1989.

ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil**: autoritarismo e emancipação. 2.ed. São Paulo: Ática, 1984, p.135-152.