

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

RHUAN FELIPE SCOMAÇÃO DA SILVA

O HORROR CÓSMICO DE LOVECRAFT E O EFEITO NO LEITOR

PONTA GROSSA

2017

RHUAN FELIPE SCOMAÇÃO DA SILVA

O HORROR CÓSMICO DE LOVECRAFT E O EFEITO NO LEITOR

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre na área de Letras, ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Ponta Grossa.

Orientador: Prof^o Dr^o Evanir Pavloski

PONTA GROSSA

2017

Ficha Catalográfica
Elaborada pelo Setor de Tratamento da Informação BICEN/UEPG

S586 Silva, Rhuan Felipe Scomaço da
O horror cósmico de Lovecraft e o
efeito no leitor/ Rhuan Felipe Scomaço da
Silva. Ponta Grossa, 2017.
238f.

Dissertação (Mestrado em Estudos da
Linguagem - Área de Concentração:
Linguagem, Identidade e Subjetividade),
Universidade Estadual de Ponta Grossa.
Orientador: Prof. Dr. Evanir Pavloski.

1.Horror cosmico. 2.Literatura
fantástica. 3.David Roas. 4.Lovecraft.
I.Pavloski, Evanir. II. Universidade
Estadual de Ponta Grossa. Mestrado em
Estudos da Linguagem. III. T.

CDD: 801

RHUAN FELIPE SCOMAÇÃO DA SILVA

O HORROR CÓSMICO DE LOVECRAFT E O EFEITO NO LEITOR

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem,
na Universidade Estadual de Ponta Grossa, Área de Concentração em Linguagem,
Identidade e Subjetividade.

Ponta Grossa, 29 de Setembro de 2017

Prof. Dr. Evanir Pavloski - Orientador
Doutor em Estudos Literários
Universidade Estadual de Ponta Grossa

Prof. Dr. Daniel de Oliveira Gomes
Doutor em Literatura
Universidade Estadual de Ponta Grossa

Prof. Dr. Klaus Friedrich Wilhelm Eggenberger
Doutor em Linguística
Universidade Federal do Paraná

AGRADECIMENTOS

Ao Prof^o Dr^o Evanir Pavloski, por ter aceitado investir seu tempo e trabalho em minha pesquisa, por sua paciência e profissionalismo durante o período de orientação e também pelas conversas e risadas durante os encontros. Sua disposição e empenho são imensuráveis quando penso sobre o caminho até aqui.

Ao Prof^o Dr^o Daniel de Oliveira Gomes, tanto pela disciplina ofertada durante o curso de mestrado, como por aceitar fazer parte da banca e dar dicas primordiais sobre o trabalhado durante a qualificação.

Ao Prof^o Dr^o Klaus Friedrich Wilhelm Eggensperger, que se dispôs a vir de sua cidade até a UEPG para elencar pontos importantíssimos do trabalho durante a qualificação, e pela disposição em aceitar fazer parte da banca de defesa.

A todos os professores do curso de mestrado da UEPG, pelas disciplinas incríveis que me fizeram construir novos horizontes de pesquisa e novos olhares sobre a literatura e sobre o mundo, em especial àqueles a que tive o prazer de assistir como discente, a Prof^a Dr^a Eunice Moraes, a Prof^a Dr^a Rosana Apolonio Harmuch, a Prof^a Dr^a Andréa Correa Paraíso Muller e a Prof^a Dr^a Keli Cristina Pacheco.

A todo o corpo administrativo da UEPG, em especial à responsável pelo curso de Mestrado em Letras, Vilma Barbato Geremias, por sua paciência, profissionalismo e velocidade quando tive dúvidas. Muitas vezes, você me acalmou quando me sentia perdido em algum aspecto mais burocrático do curso.

Aos meus amigos que viram meu afastamento de algumas atividades que fazíamos juntos, mas que em nenhum momento me isolaram ou deixaram de falar comigo. Estiveram sempre juntos, sempre aproveitando cada segundo que eu pude lhes dar nestes últimos dois anos. Muito obrigado, Patrick, Julio, Marcelo, André, Alan e Gerson, amo todos vocês.

À minha família, que nunca realmente entendeu o que eu estava estudando, mas que

sempre perguntou como estava indo e como poderiam ajudar, seja apenas mantendo o silêncio por algumas horas, seja ajudando a comprar livros e materiais. Vocês não sabem, mas todos os dias agradeço pela imensa família que possuo.

À Natacha, minha companheira, que carinhosamente chamo de “Bê”, por compreender os longos hiatos que passei distante durante este mestrado, mantendo-se sempre sorrindo enquanto eu passava horas no computador, escrevendo, sem poder lhe dar atenção. Você é a força que me carregou durante este período, é a única pessoa que leu cada linha do texto e que me indicou onde eu estava errado, a única pessoa que sabe dos momentos mais escuros que passei nesta trajetória, você é a pessoa que me amou nos momentos de tristeza e de alegria, por isso você merece todo o agradecimento e todos os abraços do mundo, te amo.

E à minha mãe, que sem saber me ensinou a ler, escrever e me apaixonar pela leitura. Que me apresentou o horror e passou diversas madrugadas comigo, quando eu era pequeno, assistindo sessões de filmes que foram lentamente construindo meu repertório e me tornando quem eu sou, fazendo eu amar cada vez mais o que eu faço. Eu não tenho costume de chamar você de mãe, mas este é um momento para lá de especial, então, muito obrigado Mãe, você será sempre o caminho seguro, macio e iluminado, te amo.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar três obras do escritor estadunidense Howard Phillips Lovecraft, a partir do efeito do horror cósmico no leitor. As narrativas foram escolhidas segundo o grau de influência nos leitores e na forma de percepção do elemento cósmico em seus enredos. Para isso, tanto “O Chamado de Cthulhu” (1926), como “Nas Montanhas da Loucura” (1931) e “A Sombra Vinda do Tempo” (1935) apresentam características que retratam o horror cósmico em diversas escalas de percepção, partindo da suposição do efeito cósmico pelos narradores, até alcançar o contato físico e intelectual entre os narradores e os seres fantásticos. Quanto à análise, utilizamos das teorias sobre a narrativa fantástica e sobre a relação dela com a realidade do leitor. David Roas (2014), com seu livro *A ameaça do fantástico*, constitui a maior parte do arcabouço teórico, em específico a sua tese sobre a desestabilização do real provocada pela obra fantástica. Por sua vez, Sunand Tryambak Joshi (1990; 2001; 2010) apresenta uma fortuna crítica sobre Lovecraft e sua obra que não só possibilita uma imersão profunda na estética do escritor, como também auxilia na construção dos caminhos teóricos escolhidos para essa dissertação. Por fim, o trabalho discute o horror cósmico no diálogo com o leitor, analisando como o efeito cósmico é recebido, além de elencar os elementos de cada narrativa que nos levam a acreditar que o medo cósmico, tão empregado por Lovecraft em suas narrativas, é uma das heranças mais prodigiosas de seus discursos para a narrativa fantástica.

PALAVRAS-CHAVE: Horror Cósmico. Literatura Fantástica. David Roas. Lovecraft.

ABSTRACT

This work has the goal to analyze three literary works by the American writer Howard Phillips Lovecraft, starting from the effect of the cosmic horror on the reader. The narratives have been chosen based on the level of influence they have upon the readers and on the form of the perception of the cosmic element on their plots. Therefore, “The Call of Cthulhu” (1926), as well as “At the Mountains of Madness” (1931) and “The Shadow Out of Time” (1935) present characteristics that portray the cosmic horror on many scales of perception, beginning from the supposition of the cosmic effect by the narrators until reach the physical and intellectual contact between the narrators and the fantastic beings. Regarding the analysis, we used the theories about the fantastic narrative and its relationship with the reader’s reality. David Roas (2014), with his book “A ameaça do fantástico”, built most of the theoretical framework, specifically his thesis about the destabilization of the reality caused by the fantastic work. On the other hand, Sunand Tryambak Joshi (1990; 2001; 2010) presents a critical fortune about Lovecraft and his work that not only allows a deep immersion on the writer’s aesthetics, but also helps to build the theoretical paths chosen to this dissertation. Finally, the work discusses the cosmic horror on the dialogue with the reader, analyzing how the cosmic effect is received, in addition to list the elements of each narrative that lead us to believe that the cosmic fear, largely used on Lovecraft’s narratives, is one of the most prodigious inheritances of his speeches to the fantastic narratives.

KEYWORDS: Cósmic Horror. Fantástico Literatura. David Roas. Lovecraft.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	10
1.1	DOS OBJETIVOS DESTE TRABALHO	14
2.	BIOGRAFIA	16
2.1	INFLUÊNCIAS POSTERIORES	20
2.2	INFLUÊNCIAS ANTERIORES	24
2.3	TEMAS	27
2.4	AS CARTAS	33
3.	RECEPÇÃO CRÍTICA DE HOWARD PHILLIPS LOVECRAFT	36
3.1	RECEPÇÕES INICIAIS: TEXTOS SOBRE A VIDA DE LOVECRAFT	37
3.2	ABORDAGENS PSICOLÓGICAS	39
3.3	ABORDAGENS ESTRUTURAIS	45
3.4	ABORDAGENS TEMÁTICAS	48
3.5	ABORDAGENS FILOSÓFICAS	54
4.	LEVANTAMENTO CRÍTICO DO FANTÁSTICO	59
4.1	A VISÃO CÓSMICA DE HOWARD PHILLIPS LOVECRAFT	60
4.2	A HESITAÇÃO DE TZETAN TODOROV	64
4.3	O MODO NARRATIVO DE REMO CESERANI	70
4.4	TEORIAS DIVERSAS	73
5.	O FANTÁSTICO DE ROAS	78
5.1	ROAS E A MODERNIDADE	78
5.2	ROAS E A RECEPÇÃO DO TEXTO FANTÁSTICO	89
6.	ANÁLISE TEXTUAL	99
6.1	O CHAMADO DE CTHULHU	105
6.1.1	O CÓSMICO E SUA RECEPÇÃO	114
6.1.2	REVERBERAÇÕES DA RECEPÇÃO DO CÓSMICO	120
6.1.3	OS INTERTEXTOS COMO MECANISMO DE PROBLEMATIZAÇÃO DO PACTO FICCIONAL	127
6.1.4	O FANTÁSTICO COMO RELATIVIZAÇÃO DAS VERDADES PREVIAMENTE CONCEBIDAS	130
6.2	NAS MONTANHAS DA LOUCURA	137
6.2.1	A HESITAÇÃO FRENTE AO EVENTO FANTÁSTICO	142
6.2.2	O DESCONFORTO DA INTELLECTUALIDADE CÓSMICA	153

6.2.3 DIÁLOGOS COM O UNIVERSO EMPÍRICO DO LEITOR	162
6.2.4 A LINGUAGEM COMO ESPAÇO DE INTERAÇÃO DO REAL COM O FANTÁSTICO.....	173
6.3 A SOMBRA VINDA DO TEMPO.....	179
6.3.1 O DUPLO E O SONHO NA RELAÇÃO COM O CÓSMICO.....	182
6.3.2 OS AVISOS SENSATOS E O DIÁLOGO COM O MEDO CÓSMICO.....	193
6.3.3 INTERTEXTOS COMO FERRAMENTA DE APROXIMAÇÃO DO CÓSMICO COM O LEITOR.....	199
6.3.4 PROBLEMATIZAÇÕES DA REALIDADE DO LEITOR DIANTE DO CÓSMICO	210
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS	217
8. REFERENCIAS	226

Uma sobre o todo

Gênero transgressor em todos os níveis, a intenção última de todo texto fantástico, seu efeito fundamental e distintivo, é provocar a dúvida do leitor sobre a realidade e sobre sua própria identidade.

David Roas

Uma sobre a fraqueza

O desconhecido, sendo igualmente o imprevisível, tornou-se para os nossos avós primitivos uma onipotente e terrível fonte de bênçãos e calamidades despejadas sobre a humanidade por razões impenetráveis e inteiramente extraterrenas, portanto pertencentes a esferas de existência de que nós nada sabemos e em que não participamos.

H.P.Lovecraft

Uma sobre o futuro

Lá longe, ao sol, encontram-se as minhas aspirações. Poderei não alcançá-las, mas posso levantar os olhos, ver a sua beleza e acreditar nelas.

Mark Twain

1. INTRODUÇÃO

Eu sempre gostei do medo, do sentimento indeciso sobre o que pode acontecer no segundo seguinte. Muito deste sentimento deriva das madrugadas em que eu e minha mãe assistíamos a filmes de terror na televisão da sala, a memória é tão presente em meu imaginário, que ainda hoje a sensação me incomoda e me deixa feliz. Eu deveria ter entre sete e dez anos durante estas experiências, mas até hoje a lembrança deste momento maternal é algo que carrego com muito carinho.

Já no início da adolescência, graças a um sebo próximo da minha casa entrei em contato com um livro da coleção “Mestres do Horror e da Fantasia¹” com o título *Um Sussurro nas Trevas*, dentro desta coletânea um conto me forçou a não olhar para o céu durante semanas, era a narrativa *A cor que caiu do céu* de Lovecraft. Naquele momento percebi que suas obras causavam um medo diferente, que explorei intensamente logo em seguida.

Ainda hoje me recordo da intensidade que li tudo o que encontrei sobre Lovecraft, todos os seus contos e novelas famosas, alguns de seus poemas e uma carta ou outra que aparecia em algumas destas coletâneas. O repertório adquirido com estas leituras abriu meus horizontes de leitura, ajudou a construir um leitor apaixonado pela literatura de horror e que hoje se debruça, com imenso prazer, a estudar o que tanto amo e me deixa feliz, o medo.

Lovecraft ganhou notoriedade com as *Pulp Magazines*, revistas que buscavam um público “urbanizado, dinâmico, interessado em ciência e tecnologia” (CAUSO, 2014), e que discutiam as ansiedades modernas do período. A investida de suas obras esteve sempre ligada às problematizações da modernidade e a forma com que a realidade foi sendo ressignificada nas décadas seguintes.

Hoje, mais do que uma obra que utiliza o fantástico para dialogar com seu leitor e romper horizontes de expectativa, a obra lovecraftiana se mantém como opção para aqueles que buscam o horror de uma forma menos visual e mais focada em medos imateriais e desconhecidos. A partir dessa percepção, é comum identificar grupos de

¹ Publicados pela editora Francisco Alves entre 1981 e 1992, as obras deram grande ênfase para escritores renomados do gênero fantástico como Stephen King, Richard Matheson, Shirley Jackson e Lovecraft. As capas das edições ficaram famosas por seus traços característicos que chamavam atenção pela caricatura que tentavam imprimir os romances para o leitor.

leitores que encontram na diegese da obra fantástica um espaço capaz de representar seus medos e suas percepções do mundo moderno.

É na extrapolação da ciência que a obra lovecraftiana afeta o imaginário do leitor e por meio dela transcende a sua época. Jorge Luis Borges, em seu livro sobre a literatura norte americana (1997), aponta Lovecraft como um copiador do estilo de Edgar Allan Poe, mas não de forma pejorativa. Sua percepção da obra lovecraftiana na modernidade é tão vigorosa que acabou rendendo um conto dentro da coletânea “*O Livro de Areia*”, chamado “*There are More Things*”, no qual o escritor argentino cria uma atmosfera muito próxima da escrita lovecraftiana, apresentando para um novo leitor o horror do início do século XX.

Oscar Nestarez (2012), quando constrói um diálogo entre as narrativas de Edgar A. Poe e Howard P. Lovecraft, não apresenta este como um simples imitador, mas como um escritor influenciado pelas temáticas do escritor de “O Corvo”. Nestarez aponta que é no reino dos “mistérios apavorantes de tempo e espaço, perdido nas profundas ravinas da razão, que Poe e Lovecraft se encontram” (NESTAREZ, 2012, p. 130). Stephen King, em sua obra sobre as influências que o levaram a escrever, intitulado “Dança Macabra” (2007), apresenta Lovecraft como um dos maiores influenciadores modernos da literatura fantástica.

[...] o conceito de mal superior é mais amplo, mais pavoroso. Lovecraft compreendeu isso, e é o que faz suas histórias de maldade suprema, ciclopiana funcionarem tão bem, quando são boas. [...] A melhor delas nos leva a sentir a enormidade do universo no qual vivemos, e sugere a existência de forças sombrias que poderiam nos destruir a todos com um simples ronco durante o sono. Afinal de contas, o que é o ridículo medo interior da Bomba H, quando comparado ao Nyarlatotep, o Caos Rastejante ou a Yog-Sothoth, o Bode com Mil Filhotes? (KING, 2007, p.61).

Mas, e o leitor de hoje, das primeiras duas décadas do século 21, que não tem interesse direto no exercício de escrita como Borges e King, aquele que apenas se permite sentir medo e entrar em um universo ficcional capaz de dialogar com ele sobre seus dogmas e crenças. Esse leitor tem em Lovecraft uma forma de compreender e reavaliar o mundo, ou para ele a obra fantástica e o cósmico não passam de ficção desprovida de crítica?

A tentativa de responder essa pergunta incita algumas reflexões, que vão desde a inserção desse gênero literário nos ambientes acadêmicos do início do século 20 até a

massificação de sua obra, graças ao avanço das mídias e do acesso do público a diferentes fontes. Para se pensar nessa influência do cósmico no leitor contemporâneo, é preciso trazer alguns conceitos que vão auxiliar na percepção da ampliação do acesso e do efeito dessa estética no público.

Na conhecida série “Cosmos” de Carl Sagan, e na versão atualizada e apresentada pelo astrofísico Neil de Grasse Tyson, somos apresentados ao universo como um pequeno ponto azul, praticamente invisível conforme nossa visão é afastada em direção ao infinito cósmico do universo. A fragilidade de um planeta inteiro, povoado e evoluído como a terra, é demonstrada a partir de uma obliteração em relação ao todo que constitui o universo, uma forma de olhar para nós como se fôssemos um ponto invisível em um espaço imensurável.

O conjunto de obras lovecraftianas compartilha do conhecimento científico para a construção da verossimilhança, de acordo com a posição que Lovecraft manteve durante a sua vida. A crença científica e a sua extrapolação estiveram sempre presentes em suas obras, mecanizadas em conjuntos narrativos que, continuamente, dialogavam com o leitor sobre o lugar e a ação do homem nesse infinito externo que invade a realidade das personagens de sua narrativa. Com esse pensamento, o cósmico lovecraftiano nunca se tornou obsoleto em relação ao leitor, basta pensarmos na influência que a estética deixou para o cinema, teatro e para a literatura, com um número considerável de adaptações, homenagens e formas de atualizar o termo para um público moderno.

A popularização que o alcance de sua obra conseguiu, principalmente graças a seus amigos e as coletâneas publicadas após a sua morte, fez com que o fantástico e o cósmico lovecraftiano fossem conhecidos pelos mais variados grupos de leitores. Isso possibilitou múltiplas leituras de sua obra e fez com que a fortuna crítica de sua obra fosse enriquecida pelo olhar de diferentes estudiosos, desde análises estruturalistas até as ressignificações pensadas pela ótica da modernidade, a partir de Zygmunt Bauman, Jean Baudrillard, Roger Chartier e outros.

Logo, temos na narrativa lovecraftiana um exercício contínuo de ressignificação do mundo e de reavaliação das verdades pelo leitor implícito.

A partir desse pensamento, podemos imaginar: *As descobertas científicas ampliam as possibilidades de ficcionalização do real na literatura?* Esta pergunta

circunda grande parte das discussões sobre a recepção da literatura fantástica pelos leitores.

O teórico espanhol David Roas, em sua obra *A ameaça do fantástico* (2013), uma das referências fundamentais deste trabalho, afirma que, após a descoberta da física quântica, a percepção sobre o mundo no início da produção ostensiva de obras fantásticas era regida pelas certezas da teoria de Newton, mas hoje, convivendo com as reverberações dos conceitos modernos, perdem-se as certezas das teorias da física para entrar em um universo misterioso e surpreendente. “A mecânica quântica [...] revelou a natureza paradoxal da realidade: abandonamos o mundo newtoniano das certezas e nos encontramos em um mundo onde a probabilidade e o aleatório têm um papel fundamental” (ROAS, 2014, p. 78). Diante disso, a própria ciência destaca a imprevisibilidade do futuro e a fragilidade com que termos empíricos podem ser rompidos a qualquer momento pelas descobertas científicas. O universo empírico assume características fantásticas.

Logo, a obra lovecraftiana, tida inicialmente pelo próprio Lovecraft como “uma suspensão ou derrogação particular das imutáveis leis da Natureza, que são a única defesa contra as agressões do caos e dos demônios do espaço insondado” (LOVECRAFT, 1987, p. 5), recebe novas formas de associação conforme a realidade confrontada por novas possibilidades e pelas multivisões do real moderno.

Roas explica que é a partir dessa mudança de percepção que “se desenvolve outra das revoluções conceituais da física quântica: a perda da existência de uma única realidade objetiva em favor de várias realidades que coexistem simultaneamente, ou “multiverso” (ROAS, 2014, p. 79). As percepções dessas múltiplas realidades, que facilmente podemos encontrar na obra de Lovecraft, se aproximam do conceito que Roas expõe da obra fantástica na modernidade, ao destacar que não é mais (se é que um dia foi) na hesitação e na incerteza da realidade que o fantástico dialoga com o leitor, mas sim, na “inexplicabilidade do fenômeno”.

A partir dessas colocações, é possível perceber a obra lovecraftiana como um paradoxo entre o antimodernismo perceptível na biografia do escritor e o seu profundo interesse na ciência, o que culmina no afastamento do leitor implícito de sua zona de conforto pelo próprio paradoxo que se apresenta durante a relação dialógica.

1.1 DOS OBJETIVOS DESTE TRABALHO

O pensamento que me levou a trabalhar a ficção fantástica partiu de dois polos de interação da narrativa com o leitor. A primeira delas foi a problematização da realidade pelo leitor implícito, a partir da recepção da obra, e num segundo momento, a forma que o horror cósmico é trabalhado pelo autor modelo em busca do pacto ficcional do leitor.

Umberto Eco (1979), aponta que tanto o leitor quanto o autor-modelo são mecanismos textuais. Efeitos que o autor empenha afim de construir possíveis caminhos para o pacto ficcional do leitor. Para Eco:

A configuração do Autor-Modelo depende de traços textuais, mas põe em jogo o universo do que está atrás do texto, atrás do destinatário e provavelmente diante do texto e do processo de cooperação (no sentido de que depende da pergunta: “Que quero fazer com este texto?” (ECO, 1979, p.49)

Eco levanta um questionamento que faz parte inerente do corpo de análise deste trabalho, pois leva em consideração tanto o lugar de ancoragem do texto no leitor implícito, como o destino que ele refletirá durante e após a leitura. O autor modelo aparece como uma configuração de linhas narrativas que levam ao repertório do leitor e com isso a catarse.

Dito isso, a narrativa lovecraftiana pode ser vista como uma zona de insegurança do leitor em relação a realidade a partir do horror cósmico, o que me levou a refletir que a obra fantástica, ao influenciar o imaginário, é capaz de provocar uma alteração consistente na percepção da realidade, ao menos no grupo de leitores previstos pelos textos. A segunda forma de observar essa relação de imanência da obra no universo do leitor implícito aparece na forma de representação do horror cósmico por esse leitor, o qual, auxiliado pelo autor modelo, realiza um processo de ressignificação de verdades, ajudando a construir uma percepção, uma cognição e uma fabulação do real a partir da narrativa fantástica.

Com o objetivo de discutir e aprofundar tais questões, o trabalho, inicialmente, apresenta o escritor Howard Phillips Lovecraft, sua biografia, temas, influências e referências. Este primeiro capítulo abrange uma revisão bibliográfica mais extensa, expondo as perspectivas temáticas e estéticas do autor e a recepção de suas obras pela academia e pela crítica. Já nos dois capítulos seguintes, discute-se a recepção crítica da

narrativa a partir de diferentes fontes, inclusive as visões do próprio escritor, o que contribui para o reconhecimento das diferentes formas de abordagem que suas narrativas receberam durante o último século.

Logo em seguida, são apresentados alguns conceitos sobre a literatura fantástica, além do aporte teórico central do trabalho, com David Roas e seu texto “A ameaça do fantástico” (2014).

Nos capítulos seguintes, iniciamos as análises de três contos do autor, nos quais destacamos o horror cósmico e o seu efeito sobre o leitor implícito.

Para que essa provocação ao leitor tenha corpo discursivo, cada conto é abordado por três diferentes perspectivas. A primeira recorre às possíveis conexões, percepções e concatenações do real com a obra ficcional pelo leitor. Neste tópico se destaca a relação dos mecanismos narrativos e o fortalecimento dos temas do fantástico durante a relação dialógica com o leitor. A segunda abordagem parte das concatenações entre eventos, objetos e pessoas do universo empírico com do universo ficcional.

A última forma de abordagem crítica do trabalho analisa especificamente o fantástico como desestabilização do real durante o processo de leitura, segundo a perspectiva teórica de Roas. Para tanto, conceitos como horizonte de expectativa e repertório se tornam relevantes. Além disso, são levantados aspectos e características comportamentais dos narradores, os quais possibilitam construir um paralelismo com o leitor implícito e seu lugar na realidade empírica.

Diante dessas abordagens, o trabalho procura apresentar a influência da obra lovecraftiana no universo literário, além de refletir sobre a recepção e a influência do horror cósmico no leitor. Portanto, objetiva-se, com o auxílio dos diversos autores que formam o arcabouço teórico deste trabalho, analisar, a partir dos processos de recepção, a influência da narrativa lovecraftiana na ressignificação do real nos leitores.

2. BIOGRAFIA

Nascido no final do século XIX, mais precisamente em vinte de agosto de 1890, na cidade de Providence, Rhode Island, nos Estados Unidos, Howard Phillips Lovecraft viveu boa parte de sua vida imerso à cultura do século XVIII e início do XIX, devido principalmente à sua inadequação ao ambiente urbano de seu tempo, e sua repulsa pelas mudanças com que a modernidade alterava a sociedade que ele pensava conhecer. Talvez esse aspecto esteja conectado ao que Donald Tyson (2010) apresenta, ao caracterizar Lovecraft como uma criança mimada e um adulto imaturo, e incapaz de compreender que a realidade destoava de seus desejos de ter vivido em outra época.

Outro aspecto de sua natureza raramente discutido é seu surpreendente egoísmo, que pode estar relacionado à sua real falta de interesse em outros seres humanos. Lovecraft não era um homem cruel, mas não tinha capacidade de se sacrificar por outras pessoas. Ainda criança, ele foi muito mimado, e como adulto ele continuou a esperar tudo da vida a ser entregue a ele em seus termos. Ele persistiu nessa expectativa irracional, mesmo quando os eventos há muito o tinham refutado. Ele faria as coisas a sua maneira, e seria condenado às consequências. Foi a atitude de uma criança ainda não forçada pela vida a fazer o que é tedioso e desagradável, e em muitos aspectos Lovecraft nunca amadureceu emocionalmente além desse nível¹. (TYSON, 2010, p.14, Tradução Nossa).

Com uma infância marcada por diversas mudanças de ambiente, e uma formação estudantil praticamente doméstica (graças a seu avô, Whipple Van Buren Phillips, ávido leitor e possuidor de uma pequena biblioteca) o jovem Lovecraft viveu sua fase pueril cercado por romances góticos que ainda circulavam com grande popularidade entre o público leitor de seu tempo. É comum ver em suas biografias que a influência dessa literatura foi extremamente importante para o que viria ser a sua forma de apresentar o horror cósmico. Burleson (2016) aponta a importância de seu avô na formação de Lovecraft como leitor e escritor, sendo a figura paterna que o escritor não teve, devido à morte prematura de seu pai biológico: “A figura de pai de Lovecraft logo veio a ser de seu avô materno, um gentile intelectual cavalheiro que deu à criança o livre acesso a sua enorme biblioteca pessoal, incentivando a precocidade intelectual do menino e seu prematuro desejo de escreverⁱⁱ” (BURLESON, 2016, p. 20, Tradução Nossa).

Graças ao fraco estado físico que começou a afetá-lo na infância e perdurou por toda a sua vida adulta, Lovecraft viveu praticamente toda a sua infância na

biblioteca de seu avô, um lugar que, continuamente, fez crescer seu apreço pela leitura e pela escrita, culminando em um lugar seguro, que acabaria sempre sendo lembrando nos momentos menos afortunados de sua fase adulta.

A partir dessa influência parental-substituta e da inspiração e fascínio da beleza que ele encontrou em sua cidade natal, Lovecraft desenvolveu uma mentalidade inclinada a prosperar no amor pelo passado. Em particular, imbuía a história e a arquitetura da Nova Inglaterra Colonial, os apelos dos escritores do século XVIII e a tradição da antiguidade greco-romana. A infância de Lovecraft foi um tempo de descoberta e desafio intelectual, um tempo de vida familiar confortável e relaxada, um tempo para o qual ele sempre olharia para trás com carinho e saudade.ⁱⁱⁱ (BURLESON, 2016, p.20-21, Tradução Nossa).

Portador de poiquilotermia, uma rara doença que torna a pele do portador extremamente gelada ao toque, Lovecraft nunca conseguiu se conciliar com pessoas de sua idade, tornando-se um garoto que preferia estar exercitando o seu imaginário nos livros de seu avô, a criar conexões com o mundo externo. Esse comportamento se iniciou após seu pai, Winfield Scott Lovecraft, entrar em um estado psicótico durante uma viagem de negócios e acabar sendo internado até o fim de sua vida. Lovecraft, com apenas três anos, foi viver com sua mãe, tias e avô em uma casa abastada em Providence. É justamente nesse momento de sofrimento e estranhamento que ele é descoberto como um prodígio. O garoto, que era capaz de escrever poesia aos seis anos de idade, chamou a atenção de seu avô, o qual o incentivou a ampliar seu conhecimento com um grande número de textos clássicos. No entanto, era na literatura gótica, nas narrativas de fantasia e de monstros, que o prodígio de Providence colocava a maior parte de sua atenção.

Mais tarde, o próprio escritor apontaria suas influências e como elas agiram moldando sua forma de produzir literatura. Em determinados momentos, o autor chega a questionar, diante de todas as referências incorporadas por sua obra, onde está o próprio Lovecraft.

O próprio Lovecraft imitava os estilos de autores que admirava. A influência de Lord Dunsany, em particular, tem sido frequentemente citada como crucial na carreira de Lovecraft como um dos "grandes sonhadores" da história literária. Em uma carta de 1929, Lovecraft proclama: "Há minhas parcelas de 'Poe' e meus pedaços de 'Dunsany' - mas, infelizmente - onde estão meus pedaços Lovecraft?" Ele não precisava ter se preocupado, no entanto, como ele rapidamente deixou de ser inspirado por seus antecessores para inspirar outros.^{iv} (LIPERT, 2012-2013, p.42, Tradução Nossa).

Com sua devoção aos textos de Edgar Allan Poe, Robert W. Chambers, Lord Dunsany, Arthur Machen, entre outros, Lovecraft começava a criar a base de sua literatura e da mitologia que seria construída conforme suas narrativas se entrelaçariam. Em 1904, seu avô falece e sua vida inicia uma queda em espiral, principalmente pela dificuldade financeira que começava a surgir, ocasionando a mudança para uma casa mais modesta, e o contato com pessoas que Lovecraft criticaria ferozmente em suas narrativas, como os estrangeiros, e a classe rural que começava a minar os arredores da cidade.

A partir de então, em 1917, a produção narrativa de Lovecraft se inicia na ficção de terror, publicando continuamente em revistas *Pulp*² dos Estados Unidos, como *The Argosy*, *The Vagrant*, além da revista onde publicou seu primeiro trabalho como profissional, a *Weird Tales*. O escritor começa a ganhar um espaço considerável no ambiente literário estadunidense, sendo, inclusive, convidado a trabalhar no editorial e na revisão de algumas dessas revistas. Aqui também as suas publicações como *Ghost Writer* e os seus trabalhos como finalizador de estórias de terceiros começam a ganhar fama. Alguns estudiosos se baseiam nessas publicações para afirmar que a obra lovecraftiana é muito maior do que se conhece, podendo ser ampliada, conforme narrativas de seu período são reanalisadas, sob novos prismas críticos, revelando sua identidade em textos desconhecidos até o momento.

Como se apresenta abaixo, escrever como *Ghost Writer* acabou sendo uma de suas principais fontes de renda e sobrevivência, assim como forma de auxílio para alavancar a carreira de amigos com quem frequentemente se comunicava por cartas. Lovecraft não parecia procurar fama ou dinheiro, como é facilmente comprovado em suas cartas. Seu intento desde a juventude foi escrever, seja como autor, produtor ou apenas como correspondente.

² *Pulp Fictions*, ou revistas de emoção como ficaram conhecidas no Brasil, foram publicações datadas do início de 1900, geralmente impressas em papel barato, dispostas em temas que podiam abranger desde o *Noir*, policial, ficção científica, horror, fantasia e outros gêneros comuns à literatura de massa. Sendo base de produção literária para vários contistas e romancistas famosos, como Isaac Asimov e Raymond Chandler, as *Pulp Fictions* utilizavam muitas vezes do absurdo, de situações incomuns e grotescas do ambiente urbano para surpreender o leitor, que entendia na extrapolação do real seu lugar na modernidade.

Ele era incapaz de viver dessas histórias, no entanto, contando com os restos de sua herança, assim como com a renda de revisões e ghostwriting. Lovecraft não viveu para ver suas histórias coletadas em capa dura, embora seus amigos August Derleth e Donald Wandrei criaram a Arkham House para publicar a obra de Lovecraft postumamente.^v (KNEALE, 2006, p.109).

A morte de sua mãe, e a tristeza de vivenciar a queda a patamares sociais insustentáveis, fez com que Lovecraft experimentasse uma decadência vertiginosa. A dor pela ausência da mãe e a reprovação de seu casamento com a viúva Sonia Greene por suas tias, aumentaram a fragilidade das restritas habilidades sociais e pessoais de Lovecraft. O período em que Lovecraft viveu em RedHook, apesar de lhe ter proporcionado escrever um de seus contos mais famosos, *O Horror em RedHook*, foi também o período de vida mais sofrido de Lovecraft, levando a momentos extremos de depressão e isolamento. Devido à escassez de recursos para manter uma família e a fragilidade da saúde de sua esposa, o casamento de Lovecraft durou poucos anos. As constantes viagens e mudanças mexiam consideravelmente com seu estado físico e mental, uma vez que também possuía uma saúde extremamente frágil. Sua união durou pouco, tempo o suficiente apenas para que Lovecraft publicasse alguns contos e ampliasse seu contato social via correspondência, característica essa que se intensificou após seu divórcio e volta a Providence em 1926.

Foi nesse retorno, e já nos últimos anos de sua vida, que Lovecraft produziu a maior parte de suas obras mais famosas, como *Nas montanhas da loucura* e *O caso de Charles Dexter Ward*. Além disso, foi o período em que mais publicou como Ghost-Writer, produzindo contos como *The Mound*, *Winged Death* e *The Diary of Alonzo Typer*. Contudo, foi sua destemperança ao enfrentar críticas e a forma depreciativa como via a sociedade, a qual se formava, que o fez levar seus últimos dias de forma decadente. Um câncer no intestino ampliou ainda mais seu sofrimento e sua saúde, cada vez mais debilitada, não suportou a má nutrição, levando o escritor que se intitulava *I am Providence* em suas cartas, a morrer em quinze de março de 1937.

Sua vida não foi glamorosa, não possuiu riqueza considerável, nem herdeiros que pudessem usufruir sua herança, mas Lovecraft deixou para a literatura algo que poucos escritores conseguiram com tamanha maestria: um acervo narrativo que até hoje é referência para a maioria dos escritores que ensinam seguir o caminho da literatura fantástica.

2.1 INFLUÊNCIAS POSTERIORES

A mitologia ao redor do escritor de Providence é tamanha, que resquícios, ou até mesmo pensamentos completos, de sua obra arrematam espólios até hoje, o que impressiona se considerarmos que alguns de seus contos mais famosos datam de quase um século, como, por exemplo, *Celiphais e Dagon*. Logo, pensar sobre um escritor de tamanha influência é também pensar em tudo o que foi criado posteriormente à sua literatura; é pensar em sua importância não só como escritor, mas também como produtor e referência de comportamentos, já que sua vida é também moldada nas entrelinhas da literatura fantástica.

Muitos críticos e escritores consagrados concordam que Lovecraft é uma das maiores influências da literatura de horror do século XX, servindo de base para outros diversos artistas. Cabe apresentar aqui algumas dessas referências autorais. A primeira delas é Stephen Edwin King — o consagrado escritor de horror estadunidense — aponta que Lovecraft foi não só seu material de referência mais amplo, como também criou o rumo para praticamente toda a narrativa de horror desde que suas criações alcançaram o mundo. Em *Dança Macabra (2007)* King traz Lovecraft como um dos principais autores a influenciar todo um imaginário narrativo de horror no século XX.

Eu já estava no meu caminho. Lovecraft — cortesia de meu pai — abriu-me o caminho, como havia feito a outros antes de mim: Robert Bloch, Clark Ashton Smith, Frank Belknap Long, Fritz Leiber e Ray Bradbury, entre outros. E, apesar de Lovecraft — que morreu antes de a Segunda Guerra Mundial viabilizar muitas de suas inimagináveis visões de horror — não figurar entre os mais citados neste livro, seria bom o leitor lembrar que é na sua sombra, tão longa e delgada, e em seus olhos, tão negros e puritanos, que se apoia a quase totalidade da ficção de terror que surgiu desde então. (KING, 2007, p.85-86).

A percepção de King sobre o fantástico Lovecraftiano, tendo ele também produzido uma grande gama de narrativas que se debruçam sobre o medo cósmico (*Eu sou o portal* e *N.* são alguns exemplos), reflete a influência do escritor de Providence nos leitores, não só contemporâneos às suas obras, como a toda uma geração de autores e leitores posteriores, leitores que procuravam em sua ficção obras de horror que os fizessem questionar a noção de realidade, nas quais a oscilação entre o real e o sobrenatural fizesse parte de seu processo de leitura.

King aponta ainda que Lovecraft deixou um legado inquestionável não só para a literatura, como para diversas esferas do universo midiático, uma vez que, tanto obras inteiras de Lovecraft quanto referências às suas narrativas já foram adaptadas para diversos gêneros de produtos culturais. Dentre tantas produções, podemos citar filmes que foram roteirizados a partir de suas obras como *Reanimator* (1985) e *The Call of Cthulhu* (2005); adaptações cinematográficas que apenas se remete à sua literatura, como *Morte para um monstro* (1965) e *Renascido das trevas* (1992); obras literárias que se baseiam na mitologia de Cthulhu, como visto em Stephen King; jogos de videogame, como *H. P. Lovecraft: The Eldritch Cases Dagon (em progresso)* e *The Call Of Cthulhu* (2017); além de citações em peças teatrais, revistas, rádio, RPG etc. O que King e outros críticos favoráveis a ele apresentam é que Lovecraft se tornou mais do que um nome renegado aos fãs da cultura pólo onde cresceu. Seu legado extrapolou barreiras sociais e mercadológicas e, desde então, vem tomando espaço na mídia.

Jorge Luis Borges, escritor e crítico literário argentino, influenciado pela narrativa lovecraftiana, aponta que o escritor de Providence foi um grande *copycat* parodista involuntário da obra de Edgar Allan Poe, e que a partir desse efeito se fez inevitável sua leitura e seu conhecimento. Em *Introdução a La literatura norteamericana* (1997), num capítulo dedicado à ficção, Borges não só atesta seu conhecimento da obra de Lovecraft, como também de sua biografia e influência literária. Seu intento é demonstrar a força narrativa da releitura lovecraftiana do texto de Poe e como ela acabou moldando todo o imaginário literário de um século.

A ciência o atraía; seu primeiro artigo foi sobre astronomia. Em vida publicou apenas um livro; depois de sua morte, seus amigos reuniram suas obras em volumes, antes dispersas em antologias, e publicaram parte substancial de seu trabalho. Estudiosamente ele imitou o estilo e as ressonâncias de Poe, escrevendo pesadelos cósmicos. Em suas histórias há seres de planetas distantes e períodos antigos ou futuros que habitam em corpos humanos para estudar o universo ou, inversamente, as almas de nosso tempo que, durante o sono, exploram mundos monstruosos, distante no tempo e no espaço.^{vi} (BORGES, 1997, p.42, Tradução Nossa).

O escritor amplia esse aspecto ao escrever um conto nos moldes da narrativa lovecraftiana. Na obra *There are more things*, Borges apresenta um protagonista que, ao receber a informação do falecimento de um parente, precisa voltar à Argentina para vender uma casa que o tio lhe havia deixado, mas o lugar que encontra ao chegar está mudado. Móveis estranhos com formas dantescas preenchem o lugar, criando uma

atmosfera pesada e depressiva, digna do gótico oitocentista, tudo fica ainda mais sombrio quando uma tormenta toma conta do lugar, fazendo o protagonista questionar tudo o que o cerca e perceber o perigo que o segue, o que faz fugir e encarar o terror de frente para sobreviver.

Toda a narrativa carrega fortes elementos góticos, como, por exemplo, a casa isolada, o obscurecimento, a tormenta, o legado. Tais elementos são comuns no horror de Poe e Lovecraft, de que Borges se apropria para reforçar sua obra, transformando-a em uma ode póstuma ao escritor de Providence. Dando ainda mais ênfase a esse aspecto e, considerando, que Borges apresenta leitor e autor como entidades que se misturam nos processos de leitura e construção da narrativa, esse conto transparece como um reflexo do próprio Lovecraft em Borges. Mais que uma homenagem, o que pode perceber é um escritor dando continuidade a um gênero narrativo que transcendeu o tempo de sua escrita, apresentando para seus leitores uma de suas influências literárias. Rosângela Fachel Medeiros explica com mais atenção essa homenagem, colocando Borges como um amigo próximo de Lovecraft, um escritor que, apesar de não estar mais entre nós, continua seu legado a partir de outros que o admiram e o referenciam.

A dedicatória “à memória de Howard P. Lovecraft” não deve passar ingenuamente, primeiro por Borges dirigir-se a Howard P. Lovecraft, quando o escritor é sempre referido como H. P. Lovecraft, uma pista da relação diferencial que ele parece desejar instituir com o autor, uma intimidade que o permite chamá-lo pelo primeiro nome. Tendo em mente também que para Borges a memória tem um significado especial. Para Borges, é através do jogo entre memória e esquecimento que se define a leitura e nela a escritura. E é este jogo que origina “There are more things”, imagem de um conto não feito por Lovecraft e por isto mesmo seu. (MEDEIROS, 2008, p.4-5)

Ramsey Campbell, ficcionista inglês, revela-se como um dos mais fiéis seguidores do universo que Lovecraft deixou. Suas narrativas, recorrentemente, acontecem em ambientes e atmosferas comuns à produção literária do escritor de Providence e, não raramente, se passam em espaços próximos aos criados por ele como, por exemplo, sua coleção de contos protagonizados por *Ryre the Swordsman*, que se passam num planeta alienígena chamado *Tond* e que existe próximo aos reinados cósmicos das criaturas de Cthulhu.

Conhecido também por ter publicado vários trabalhos sobre o escritor de Providence, Ramsey ganhou fama ao criar compilações, fontes bibliográficas e textos

que focalizavam a obra e a vida de Lovecraft, o que fez dele um dos principais nomes nos estudos sobre o escritor nas décadas de oitenta e noventa. Em uma entrevista para a *The Horror Zine*, Ramsey aponta que “Seu senso de estrutura e compromisso com o realismo psicológico, além de seu cuidado com a linguagem, um aspecto de seu trabalho muito frequentemente deturpado e mal compreendido^{vii} (Tradução Nossa)”, ajudou-o a construir boa parte de sua estrutura narrativa, servindo tanto como referência estética como também inspiração para suas criações. Esse comprometimento com o realismo psicológico e o cuidado com a linguagem é apresentado por Ramsey como uma das vertentes mais poderosas da narrativa lovecraftiana, possibilitando um amplo aspecto de leituras e interpretações de suas narrativas. Tendo em vista todos esses aspectos, Ramsey é considerado ainda, contemporaneamente, um dos maiores estudiosos e missionários da obra de Lovecraft, sendo referência inicial de diversos pesquisadores que se debruçam hoje sobre a obra do criador de Cthulhu.

Robert Bloch, escritor estadunidense contemporâneo da estética lovecraftiana e famoso pelo romance *Psicose*, obra adaptada para o cinema pelo diretor Alfred Hitchcock, pontuou durante um simpósio sobre literatura gótica na década de 1960 que Lovecraft era um realista prático, ou seja, um escritor que precisava demonstrar seu ponto de vista a partir de sua própria experiência.

Eu acredito que Lovecraft, indicado nesse simpósio e no seu trabalho, era um realista muito prático. Ele enfrentou o que pensava ser sua visão objetiva da realidade e ao mesmo tempo percebeu que, a fim de escrever uma história, teria de apresentar a sua própria imagem do cosmos de forma a produzir terror em sua audiência, e assim o fez.^{viii} (BLOCH, 2007, p.159, Tradução Nossa).

A percepção de Bloch parece ir ao encontro dos estudos biográficos que comparam a vida do escritor com sua obra, conectando os eventos de sua existência com os monstros e as temáticas de sua obra. Contudo, Bloch defende perante seus colegas que essa percepção é equivocada e que a conexão apontada não é criada unicamente a partir de um efeito imagético dos textos de Lovecraft, mas sim por meio de metáforas e símbolos linguísticos. Em suas palavras:

Eu não acho que é preciso sempre dizer que o trabalho de um homem é necessariamente uma prefiguração de suas próprias atitudes e crenças pessoais. Há uma grande tendência hoje para sentir que qualquer leitor em virtude de ter comprado, emprestado ou roubado um livro, pode usá-lo para entrar em uma psicanálise de boteco com o autor. Então, muitas pessoas que têm discutido Lovecraft pensam nele como um excêntrico que mais ou menos acreditava no

estranho cosmos que ele criou, e este não é o caso.^{ix} (BLOCH, 2007, p.159, Tradução Nossa).

A crítica na fala de Bloch se alia a de diversos outros escritores contemporâneos e posteriores a Lovecraft, como Fritz Leiber, Arthur Jean Cox e seu amigo por correspondência e criador da série *Conan*, Robert E. Howard, os quais se tornaram famosos não só por escrever horror e ficção científica, como também por incorporar termos da criação lovecraftiana em suas críticas, narrativas e trabalhos científicos.

Escritores de ficção que são tributários a Lovecraft podem ser encontrados às centenas. Autores que utilizaram como base referencial não só a estética lovecraftiana, como também vieses psicológicos de suas obras são inúmeros. Basta ver a constante investida de autores que, quase um século após sua morte, permanecem tomando seus mitos como base de suas narrativas.

Além da opinião desses consagrados escritores, a herança da obra lovecraftiana adentra, ainda que timidamente, o ambiente acadêmico, com pesquisadores que se debruçam à sua obra, como Michel Houellebecq, Juan Luis Perez de Luque e S. T. Joshi, com publicações que investigam as várias percepções de mundo, a partir das quais as narrativas lovecraftianas desenvolveram suas ideias.

2.2 INFLUÊNCIAS ANTERIORES

O legado lovecraftiano deixou um número incontável de escritores tomarem para si suas criações e expandi-las. Como foi visto até aqui, leitores de suas narrativas são incontáveis, tanto no meio profissional, como no amador, escritores que dedicam suas vidas a produzir narrativas que perseguem o mesmo terror que Lovecraft tanto apresentou durante a vida. Porém, Lovecraft possuiu também muitas referências em que ancorou a criação de suas narrativas. As raízes dessas influências datam principalmente do início do século XVIII e perduram até o início do século XX. Dentre os escritores que deixaram marcas em Lovecraft, destacamos Robert William Chambers com *O Rei em Amarelo*, Edward Dunsany, crítico e escritor anglo-irlandês muito atuante na discussão da crítica do século XVIII, Arthur Machen com *The Great God Pan* e Edgar Allan Poe, com sua estética influenciada pelo gótico e seus experimentalismos com o fantástico.

Edgar Allan Poe não restringe seu escopo literário ao gótico, como explora Lucia Santaella ao apontar que o escritor imprime um estado enigmático as suas obras e, com isso, é capaz de prender o leitor nas camadas de terror da narrativa, promovendo a construção da sua forma particular de dialogar com o texto fantástico.

Por trás de cada escrito de Poe esconde-se a trama sutil de um narrador irônico que lá está a rir do leitor ou para o leitor. Do leitor que ficou preso na armadilha do terror, enredado nas suas teias, sem delas conseguir escapar, ou escapando por interpretações mistificantes e fetichizantes de sua obra. Para o leitor que conseguir seguir as pegadas do seu jogo, livrando-se do fetiche de uma leitura contemplativa e de evasão, porque se lança ao desafio de decifrar os meandros de um outro texto, formado por camadas subterrâneas e, ao mesmo tempo, contidas de modo inverso na dimensão superficial do terror. (SANTAELLA, 1987, p.188).

Lovecraft utiliza de suas raízes góticas para o efeito intertextual de seu texto com Edgar Allan Poe, construindo uma ponte entre a estética de sua obra e as ferramentas de linguagem de sua referência literária. Como aponta Nestarez é “nos trajetos de ambos, mesmo tendo diferentes origens em diferentes épocas, estão repletos de intersecções e atingem destinos semelhantes: a legítima estranheza, as sombras, o inconcebível” (NESTAREZ, 2012, p. 134). Para Burleson, as referências de Lovecraft, que obviamente vão muito além desses quatro escritores, atuam como um mecanismo de escape para um passado que gostaria de ter vivido, o que pode ser percebido em suas conexões com narrativas oitocentistas e nas várias invocações à sociedade e a forma de viver do século XVIII, evidenciando um escritor que, mesmo preocupado com seu tempo, não conseguia afastar seu desejo em vivenciar o passado.

Donald Burleson conclui que a obra de Lovecraft é, em seus fundamentos, uma mistura de várias influências, com um estilo que toma emprestado de autores greco-romanos e escritores do século 18. Em termos de tópicos e temas, Lovecraft foi influenciado por Poe, Hawthorne, Lord Dunsany e Arthur Machen, e tudo se confunde com sua talentosa mente de pensador e filósofo. Mas Burleson defende que o que torna a narrativa de Lovecraft particular é muito mais do que uma mistura de diferentes influências devido ao cimento que ele usa para unir suas heranças textuais. Esse concreto é o que torna sua ficção "Lovecraftiana" ".^x (DE LUQUE, 2013, p.36, Tradução Nossa).

Burleson continua expondo essas características e ampliando a discussão quanto ao lugar e ao tempo em que Lovecraft mais apresenta as características desse passado, de quais formas essas influências vão sendo moldadas e em que ponto elas deixam de

ter papel central em sua estética para abrir espaço aos aspectos mais evidentes e consagrados de suas narrativas: o medo cósmico, a habilidade em lidar com os efeitos fantásticos e outros temas comuns de sua estética literária. Continuando no caminho de suas referências, a fala de De Luque aponta que Lovecraft, apesar da forte influência do gótico, não restringiu sua literatura unicamente a esse gênero. Suas obras também se articulam de forma inédita com a ciência de seu tempo, por meio da utilização das descobertas recentes para criar novos ambientes, vide a investida pesada do autor em obras que exploravam planetas alienígenas e viagens espaciais.

Para De Luque, isso questiona a falácia crítica de reduzir a obra de Lovecraft por meio do rótulo do gótico. Ainda que essa influência seja clara, o estilo literário do autor se afasta dos conceitos do gótico e se ampara na modernização da narrativa fantástica para apresentar o medo. Nas palavras de De Luque:

Nesse ponto, surge a pergunta: Lovecraft é um escritor gótico? Minha interpretação pessoal é que ele não pode ser considerado apenas como um escritor gótico puro, da mesma forma que não podemos considerar Poe como um autor totalmente gótico. Eu compartilho a visão de Oliver no sentido de que eu também apoio que Lovecraft foi influenciado pela tradição gótica, mas que ele também foi capaz de renovar a tradição, adicionando certas características originais e que nunca foram vistas na história de horror, como todos os ingredientes de ficção científica visíveis em sua obra.^{xi} (DE LUQUE, 2013, p.115, Tradução Nossa).

Para De Luque, Lovecraft não copiou simplesmente os estilos com que teve contato. Sua narrativa alcançou novos vieses ao abordar temas incomuns da literatura gótica. Assim, suas obras exploram a ficção científica com obras ao estilo de Julio Verne e H.G. Wells, mas vão também revisitar espaços ficcionais que tornaram autores como Horace Walpole e Ann Radcliffe famosos. Tudo isso, num ciclo narrativo que não apenas insere tais características góticas como um mecanismo na narrativa, mas sim como uma nova forma de perceber e reinventar essas leituras, uma apropriação que ganha forma conforme sua estética vai sendo construída.

Lovecraft nunca conseguiu escapar totalmente da influência de Poe. Suas narrativas, mesmo já instaurado como escritor e tendo produzido dezenas de obras, continuou tendo o criador de *O Corvo* como seu maior “mentor” literário. Contudo, Joshi explica que suas obras não eram meras cópias da estética de Poe, mas que, afirmativamente, mantiveram parte de suas características durante toda a vida do escritor de Providence.

Poe, é claro, é a influência dominante no início dos contos de Lovecraft, e paira sobre a maior parte da ficção de Lovecraft até pelo menos 1923. E ainda, mesmo em "The Tomb" e "The Outsider" (1921), obviamente o conto mais próximo de Lovecraft do esquema de Poe, estão longe de ser meros pastiches; mas é evidente que Lovecraft encontra em Poe tanto o modelo como o estilo e a construção global de contos em que mais produziu.^{xiii} (JOSHI, 2001, p.108, Tradução Nossa).

Em resumo, fica clara a grande quantidade de influências que Lovecraft teve durante toda a sua vida: a literatura gótica, o gênero fantástico, a ficção científica, a filosofia, a poesia, dentre outras formas de arte, que auxiliaram a moldagem estética e retórica do cavaleiro de Providence.

2.3 TEMAS

Com o passar do tempo, entrar no universo que Lovecraft nos deixou se mostra um exercício contínuo de reflexão sobre temas que ainda são pensados na contemporaneidade. Para Italo Calvino, “Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (CALVINO, 1993, p. 11), fala esta que tentará ser exemplificada com o conjunto bibliográfico de Lovecraft. Enquanto alguns de seus temas são claros reflexos de suas crenças e preconceitos, outros exploraram elementos mais inerentes à filosofia e à ciência com que teve contato.

Essas influências apontam para cinco temas principais a serem rapidamente levantados e exemplificados neste trabalho: o conhecimento proibido; o racismo, as etnias e as classes sociais; as ciências e seus riscos para a humanidade; e a influência do ficcional nas sociedades. Apesar dos temas se interligarem em algumas narrativas, fica claro o esforço de Lovecraft em aprofundar um pouco mais um ou outro em determinada obra, como fica exposto mais à frente nos exemplos.

O conhecimento proibido, ou conhecimento desconhecido, talvez seja o tema mais constante em suas narrativas. A busca por um conhecimento que extrapola a racionalidade humana é evidente em um número considerável de suas narrativas, e sua importância para a mitologia que o escritor criou é inequívoca. Em um trecho do texto de Burleson (2016), o autor apresenta o que o próprio Lovecraft pretendia com a tematização desse conhecimento proibido ou, nas palavras de Burleson, ignorância

misericordiosa: desvelar a fragilidade do conhecimento humano e a nossa incapacidade de alcançar uma forma ulterior de sabedoria.

A história, em parte localizada na área universitária de Providence em que Lovecraft residiu, é dividida em três seções, na primeira, "The Horror em Clay", o narrador abre com uma declaração filosófica que contém o que pode ser chamado "conhecimento proibido" de Lovecraft ou "ignorância misericordiosa": A coisa mais misericordiosa no mundo, penso eu, é a incapacidade da mente humana para correlacionar todos os seus conteúdos. Nós vivemos em uma ilha plácida da ignorância no meio dos mares negros infinitos, e não significa que devemos viajar para longe.^{xiii} (BURLESON, 2016, p.105, Tradução Nossa).

Lovecraft reflete sobre o que esse conhecimento, ou a falta dele, traria para a humanidade: se com ele nos abriríamos para uma nova verdade, reconhecida como tal, ou se voltaríamos à cegueira da idade das trevas como forma de escapismo.

As ciências, cada uma empenhando-se em seus próprios desígnios, até agora nos prejudicaram pouco; mas um dia a compreensão ampla de todo esse conhecimento dissociado revelará terríveis panoramas da realidade e do pavoroso lugar que nela ocupamos, de modo que ou enlouqueceremos com a revelação ou então fugiremos dessa luz fatal em direção à paz e ao sossego de uma nova idade das trevas. (LOVECRAFT, 2013, p.64)

Abordar esse conhecimento perdido formou grande parte das narrativas do escritor, ou seja, a proposta de que isso alavancaria a inteligência humana para novos planos e a impossibilidade de dialogar com esse conhecimento, devido centralmente à ignorância humana em tratar com algo que não consegue compreender de imediato. Assim, grande parte da essência do horror cósmico e da perspectiva de sua recepção parece derivar dessa proposta. O racismo e a separação de classes são elementos constantes das críticas sobre a obra e a vida de Lovecraft. Suas cartas, ensaios e obras que defendem a separação de raças, classes e etnias são diversas, formando um referencial sobre o qual críticos ainda se debruçam.

Burleson levanta uma interessante questão sobre esse aspecto: o crítico defende que o racismo na narrativa de Lovecraft não é nada mais do que uma defesa da cultura de uma raça, etnia ou nacionalidade, e não uma questão de afastamento do outro de forma preconceituosa.

É evidente a partir dos pronunciamentos de Lovecraft que seu "racismo" consistia principalmente em um desejo de integridade étnica; ele temia a mistura intercultural, referindo-se para que cada raça ou nacionalidade ou

cultura mantivesse a sua própria identidade, em vez de se misturar com os outros.^{xiv} (BURLESON, 2016, p.21, Tradução Nossa).

O desejo de Lovecraft de manter as tradições, como bem explorado em sua biografia, e de alcançar estabilidade social, que também não alcançou durante a vida, vem de acordo com a posição que Burleson apresenta nesse trecho. Joshi amplia essa discussão ao criticar a forma como a obra lovecraftiana foi tratada por críticos que exploraram esse viés de sua biografia. Apresenta, sem negar o racismo do escritor, que sua obra não deve ser resignada a uma visão unilateral de mundo, mas sim ser pensada e estudada como forma literária, reconhecendo seus valores simbólicos, metafóricos e críticos.

E ainda, feia e infeliz como a visão racista de Lovecraft são, elas não afetam significativamente a validade do resto do seu pensamento filosófico. Elas podem muito bem entrar em uma proporção significativa de sua ficção, mas eu não posso ver que elas afetam sua metafísica, ética, estética, ou mesmo seus últimos pontos de vista políticos de qualquer forma significativa. Esses pontos de vista não permanecem ou caem em suposições racistas. Eu certamente não tenho vontade de colocar o racismo de Lovecraft para debaixo do tapete, mas eu não acho que as muitas posições atraentes que ele defendia como um pensador devem ser demitidas por causa de suas opiniões claramente errôneas sobre raça.^{xv} (JOSHI, 2001, p.360, Tradução Nossa).

Em nenhum dos casos é negada a existência do racismo na obra de Lovecraft. Contudo, ambas as críticas defendem que pensar sua narrativa unicamente sob esse viés, conectando diretamente sua biografia à sua criação literária, é muito pouco para abarcar toda a importância de sua literatura. Vale pontuar que o contexto do autor, ao empregar esses elementos em suas obras, deriva principalmente de seu constante enclausuramento domiciliar que, apesar de não mandatório, era escolha do escritor. O racismo, nesse escopo, é apontado por Bruce Lord (2004) a partir de um grau de ignorância do escritor em observar outros movimentos sociais, pontuando uma abordagem capaz de integrar as recorrentes falas dos narradores de Lovecraft com a fragilidade com que esses temas são inseridos em suas narrativas.

O racismo de Lovecraft é contundente, feio e inevitável. Uma das críticas mais precisas que foram feitas de Lovecraft é que ele estava muito disposto a assumir uma posição de autoridade sobre assuntos que ele tinha algum conhecimento via leitura simplista ou de segunda mão, mas nenhuma experiência de vida. Eu sinto que é assim que o racismo de Lovecraft pode ser melhor compreendido: como o burburinho ignorante de uma pessoa que teve pouco ou nenhum

encontro com as raças que ele afirmou desprezar, e estava disposto a herdar e imitar os preconceitos da cultura que ele cresceu, procurando manter viva por meio de suas próprias afetações. Como tal, a sua ficção é decididamente marcada pelo seu racismo, e os leitores são confrontados com o dilema de serem alternadamente revoltados pelos seus aspectos toscos (como no caso de "The Street" e "The Horror At Red Hook") e intrigado pela profundidade temática e complexidade que pode alcançar (como em "Arthur Jermyn", "The Lurking Fear", e "The Shadow Over Innsmouth").^{xvi} (LORD, 2004, Tradução Nossa).

Um exemplo dentro da narrativa lovecraftiana pode ser apresentado para ilustrar a fala de Burleson, Joshi e Lord, vejamos: Em *A Sombra de Innsmouth*, ao descrever os habitantes de uma cidade, o narrador, que é visto por Burleson e outros críticos como um alter ego de Lovecraft, utiliza diversos adjetivos negativos para aquelas pessoas, descrevendo-as de forma pejorativa e depreciativa.

Alguns deles têm umas esquisitas cabeças estreitas com narizes achatados e bojudos, olhos arregalados que parecem nunca se fechar, e a pele deles não é bem normal, é áspera e sarnenta, e os lados do pescoço são enrugados ou vincados. Ficam carecas, também, muito cedo. Os sujeitos mais velhos têm a feição pior. O fato é o seguinte, não acredito que eu já tenha visto um camarada muito velho daquele tipo. Acho que eles devem morrer só de se olhar no espelho! Os animais detestam eles; eles costumavam ter um monte de problemas com os cavalos antes da chegada dos automóveis. (LOVECRAFT, 2016, p.165-166).

Joshi explica que se torna difícil não conectar essa percepção a um racismo impresso na forma de abordar determinados temas pelo escritor, o que se percebe, principalmente, em suas descrições.

É, conseqüentemente, difícil negar a sugestão ao racismo que funciona durante a narrativa. Durante todo o conto, o narrador expressa-se e espera que compartilhem de sua repulsa com o grotesco físico do povo de Innsmouth, assim como em sua própria vida, Lovecraft comenta frequentemente sobre o aspecto "peculiar" de todas as raças, exceto a sua.^{xvii} (JOSHI, 2001, p.305, Tradução Nossa).

Exemplos como esses são comuns principalmente nos primeiros contos do escritor, demonstrando uma recusa de Lovecraft em aceitar outras etnias e raças, posicionamento presente não só em suas obras, como também em um considerável número de suas correspondências. Sua percepção sobre o estrangeiro é outro tema recorrente na fortuna crítica sobre o escritor. Em narrativas como *O horror em*

RedHook, onde o escritor esboça uma crítica acentuada ao Oriente Médio e a imigração eminente no continente americano. *The Call of Cthulhu*, com a apresentação de estereótipos chineses e latinos, ou ainda *The Mound e Winged Death*, que criticavam a forma de viver e a entrada dos nativos americanos e africanos nos grandes meios urbanos, são outros exemplos do grande escopo de obras que apresentavam formas explícitas de preconceito ao leitor.

Os forasteiros visitam Dunwich com a menor frequência possível, e desde uma certa estação de horror toda a sinalização que apontava para o vilarejo foi retirada... as pessoas evitam-no sem saber ao certo o porquê. Talvez o motivo – embora não possa causar efeito em forasteiros desinformados – seja que os nativos agora se encontram em um estado repulsivo de decadência, uma vez que seguiram pelo caminho do retrocesso comum em vários recantos da Nova Inglaterra. Acabaram formando uma raça própria, com os estigmas bem definidos da degeneração mental e física provocada por casamentos consanguíneos. (LOVECRAFT, 2013, p.372-373).

Seja qual for o caminho crítico escolhido, abordar esse tema na obra lovecraftiana é produtivo, mas também perigoso, uma vez que é entrar num campo sinuoso de análise onde um deslize pode levar a uma leitura unilateral e sem fundamento de toda a obra do escritor.

A ciência é outro dos temas mais comuns do trabalho literário de Lovecraft. Como apresentado em sua biografia, o escritor de Providence era muito conectado com as novas descobertas da ciência, principalmente em viagens a lugares nunca antes estudados, como a notícia da primeira viagem exploratória ao continente antártico, a partir da qual teve a ideia para a novela *Nas montanhas da loucura*, e as descobertas astronômicas, como o descobrimento do planeta Plutão, ficcionalizado na descrição das criaturas de Cthulhu do planeta de Yuggoth em diversas de suas narrativas. De Luque (2013) aponta, a partir da fala de Joshi, que a utilização da ciência nas narrativas lovecraftianas constrói uma sobreposição do real a partir do próprio conhecimento científico. Sua posição reitera a proposta de que a ciência é mais um meio que Lovecraft encontrou para causar o medo cósmico no leitor.

O Ciclo de Cthulhu é o conjunto de obras que mais explora esse tema. Em *Um sussurro nas trevas*, *Yuggoth* é citado como o planeta que se encontra no limite do sistema solar, lugar onde as criaturas de Cthulhu vivem.

Lá o sol não brilha mais do que uma estrela, mas as criaturas não precisam de luz. Elas têm outros sentidos, mais sutis... A luz machuca e atrapalha e confunde os alienígenas, pois não existe no sombrio cosmo além do tempo e do espaço onde as criaturas originam-se. Uma visita a Yuggoth enlouqueceria qualquer homem fraco... mesmo assim irei até lá. Os negros rios de alcatrão que correm sob misteriosas pontes ciclópicas... estruturas construídas por alguma raça ancestral extinta e esquecida antes que as criaturas chegassem a Yuggoth vindas do vazio absoluto... tais coisas seriam suficientes para transformarem um Dante ou em um Poe qualquer homem capaz de manter o juízo tempo suficiente para relatar o que viu. (LOVECRAFT, 2013, p.462).

Viagens espaciais a lugares impossíveis pela tecnologia de seu tempo são materiais recorrentes em boa parte de sua trajetória como escritor. Obras como *Entre as Paredes de Eryx e Polaris* (esta última já no ciclo dos sonhos) descreveram esses espaços apenas imaginados pela ciência, mas impossíveis de serem acessados, mostrando o lado mais intenso da ficção científica de Lovecraft. Mas a ciência não é um tema explorado unicamente nessas viagens a espaços longínquos e inalcançáveis ainda hoje. Ela também aparece na biologia e na química terrestre, como se pode notar em narrativas como *Herbert West Reanimator*, onde Lovecraft reestrutura *Frankenstein* de Mary Shelley, narrando um cientista que descobre uma fórmula para reanimar um corpo vivo, mas que acaba também sofrendo a destruição com sua criação.

Em *A morte alada*, uma nova febre é desenvolvida por um cientista movido por intenções vingativas. Nessa obra, Lovecraft explora a ciência microscópica e as novas descobertas laboratoriais desenvolvidas com o fim da primeira guerra mundial e o medo da desestabilidade social em que a sociedade vivia. Seja qual for a forma de abordagem, Lovecraft foi um exímio introdutor, por meio da ficção, de várias das novidades a que teve acesso em vida, explorando o macrocosmo e o microcosmo com a mesma maestria, e ajudando a demonstrar junto a seus colegas escritores que a aproximação da literatura e do desenvolvimento científico oferecia temas de grande alcance e interesse não só para o nicho de leitores dos periódicos em que publicavam, como também em todo um horizonte de leitura e de leitores ainda a ser explorado.

A influência de criaturas de inteligência sobre-humana nas sociedades e nos personagens das narrativas lovecraftianas é o último tema de grande aderência à sua literatura que vale ser apresentado aqui. Em *Nas montanhas da loucura*, a descoberta de civilizações desconhecidas prévias à raça humana e de conhecimentos intelectuais incompreensíveis à sapiência terráquea são abordagens que Lovecraft escolhe para impactar o leitor e fazê-lo refletir sobre o que é desconhecido, e o que ainda não se deve

conhecer por não termos alcançado determinado patamar intelectual. Há ainda narrativas que inserem um objeto estranho e completamente indescritível na realidade de uma sociedade, como em *A cor que caiu do céu*, modificando e reestruturando tudo o que é dado como verdadeiro por determinado grupo. Tais obras acabam formando outro dos temas do ciclo de Cthulhu: o impacto do inumano na sociedade e no ser humano. Essas criaturas ou objetos agem sempre enganando a raça humana, demonstrando a fragilidade de nossa inteligência e a minúscula importância que nos dão frente a todo o cosmo. Essa temática levanta questões que são de grande alcance em suas obras: o medo de coisas e seres que não só não podemos enfrentar, como sequer podemos compreender.

Joshi aponta que em *Nas montanhas da loucura* acontece um retrocesso, em que o protagonista, considerando tudo o que vinha descobrindo com o que sobrou da civilização que acabara de conhecer, e percebendo a semelhança social e econômica entre sua raça e a daquelas criaturas, serve como reflexo das realizações utópicas que Lovecraft acreditava um dia acontecer.

O verdadeiro foco de *Nas montanhas da loucura* é a civilização das entidades alienígenas, que são referidos como The Old Ones. O narrador, William Dyer, estudando sua história representada nos baixos-relevos de sua imensa cidade, vem gradualmente a perceber as profundas ligações que os seres humanos compartilham com eles, e que não compartilham com os repugnantes, primitivo e virtualmente sem sentidos Shoggoths. A maneira mais significativa em que os Old Ones são identificados como seres humanos está na digressão histórica que Dyer fornece, especificamente no que diz respeito à organização social e econômica dos Old Ones. De muitas maneiras, eles representam uma utopia para a qual Lovecraft espera claramente que a própria humanidade, um dia, alcance^{xviii}. (JOSHI, 2001, p.300-301, Tradução Nossa).

O tema da influência desses seres e objetos na narrativa lovecraftiana é um dos mais poderosos mecanismos na conexão de seus textos com seus leitores. Nesses contos, a linha entre realidade e ficção é muito tênue, provocando constantemente o efeito fantástico do medo cósmico, elemento fundamental para nossa discussão neste trabalho.

2.4 AS CARTAS

Lovecraft, além de escritor, revisor e produtor literário foi, de acordo com a pesquisa de Joshi e Burleson, um dos mais prolíferos escritores de cartas de que se tem conhecimento. Com uma produção que beira os cem mil exemplares, Lovecraft manteve conversas, pensamentos e parcerias com diversos outros escritores e profissionais da área durante toda a sua vida. Burleson aponta que essa produção não se resumia a textos pessoais, tendo sido encontrados diversos exemplares com críticas, produções filosóficas, narrativas, entre outras formas de escrita que alavancaram boa parte da pesquisa sobre o escritor durante vários anos. Nas palavras de Burleson:

Ele acabou por escrever dezenas de milhares de cartas, mais do que qualquer outro epistolário na história, na verdade, sua produção excedeu as cartas de Voltaire, Horace Walpole, e Samuel Johnson combinadas - e suas cartas não servem apenas para iluminá-lo pessoalmente, mas em muitos casos estão exibindo surpreendentes doses de erudição e pensamento original^{xix}. (BURLESON, 2016, p.4, Tradução Nossa)

Essa vasta produção proporcionou novas formas de ler suas narrativas e de pensar sobre sua vida e suas influências. O trabalho de descoberta e estudo desses textos, ainda em grande produção por críticos especializados, tem aberto novos horizontes que vem permitindo a sua obra alcançar novos patamares na crítica acadêmica. Foi também a partir de suas cartas que pesquisadores desenharam com maior definição os posicionamentos racistas e separatistas que Lovecraft sustentou durante sua vida. Em cartas para amigos mais próximos, o escritor explicava porque gostaria de uma sociedade menos heterogênea, mais centrada nas tradições e nos grupos fechados.

Um grande conjunto de epístolas revela o que pesquisadores anteriores às descobertas já vinham apresentando há algum tempo com base em suas obras: a proposta de que Lovecraft, apesar de sua abundante produção e alcance, nunca conseguiu viver em plenitude nos lugares onde morou. Seja na infância, na fase adulta ou no casamento, suas poucas cartas de referência pessoal expõe o quão desiludido de sua situação Lovecraft estava. Joshi foi o crítico que mais se aprofundou nessa perspectiva, tendo inclusive publicado alguns livros sobre as cartas do escritor. A seu ver:

O mundo das cartas de Lovecraft é quase inacessivelmente rico, pode-se reler as cartas indefinidamente e encontrar coisas novas a cada vez. As publicações de

sua correspondência completa podem ser um sonho irrealizável, mas é algo que vale a pena manter em mente. A imagem de centenas de volumes de cartas, superando a insignificância da dúzia de volumes sobre o que seriam seus recolhidos de ficção, poesia e ensaios. Nos fará compreender a realização literária e pessoal completa de H. P. Lovecraft, o homem que viveu para escrever e escreveu para viver^{xx}. (JOSHI, 2016, p.342, Tradução Nossa).

O pesquisador afirma que houve várias fases de redação dessas cartas, momentos de mais indagações pessoais, ao fim da adolescência; picos de criação filosófica e crítica, em meados da fase adulta e reflexões mais metafísicas e, em algum ponto, oníricas no fim de sua vida. O número de pessoas com quem Lovecraft trocou correspondências foi também considerável. Em sua pesquisa, Joshi elenca alguns famosos escritores da época com quem Lovecraft mantinha contato, como Clark Ashton Smith, Frank Belknap e Robert E. Howard, além de supostas trocas epistolares com Jorge Luis Borges e Monteiro Lobato, para as quais não há confirmações.

Com um arcabouço tão imenso de cartas associado à sua produção literária, há, indubitavelmente, muito a ser pesquisado e produzido sobre a produção de Lovecraft. Suas cartas ainda são vendidas em sites de leilões quase um século após a sua morte, rendendo novas leituras e novas formas de conhecer o cavalheiro de Providence.

3. RECEPÇÃO CRÍTICA DE HOWARD PHILLIPS LOVECRAFT

Nesta introdução é apresentada uma seleção dos principais estudos que se debruçaram sobre o texto e a vida de Lovecraft no decorrer dos séculos XX e XXI. Para que essa proposição tenha efeito, serão expostas algumas fases que caracterizam a forma de recepção de sua literatura pelos críticos desses períodos, além das mudanças que as perspectivas sobre sua obra sofreram com o tempo. Contudo, antes de apresentar tais períodos vale lembrar que a obra Lovecraftiana foi negligenciada por praticamente todo o século XX, com breves inserções no ambiente universitário e poucos momentos de produção acadêmica sobre sua bibliografia. Juan Luis Perez de Luque (2013) aponta que apenas duas fases desde a morte do autor foram de considerável impacto na crítica acadêmica.

Uma análise global e histórica da recepção crítica mostra que existem dois períodos de relevância histórica: de 1969-1975 um interesse crescente em direção à figura de Lovecraft se mostra perceptível, e os primeiros trabalhos acadêmicos sobre o escritor são publicados. Depois disso, com as edições de sua narrativa pela Penguin em 1999, inicia uma explosão de artigos e monografias sobre H. P. Lovecraft que perdura até hoje^{xxi}. (DE LUQUE, p.18, 2013, Tradução Nossa).

Nesses dois períodos, o que se mostrou foi um intenso interesse em apresentar a estética das obras de Lovecraft a um ambiente desacostumado com a literatura pela qual ele fora conhecido. Isso ocorreu, primeiramente, pela investida de novas revistas que tomaram como apoio para seu material editorial a obra do autor, como *Crypt of Cthulhu*, *Lovecraft Studies* e *Miskatonic*³. Tais publicações possuíam pouco alcance com o público geral por serem geralmente dirigidas por um editorial amador, usualmente composto por fãs e entusiastas do autor e da literatura fantástica. O segundo período se caracteriza por estudos acadêmicos sobre o escritor, propondo apresentá-lo sob outros vieses de pesquisa, opções que acabaram por abrir espaço para um novo arcabouço teórico sobre suas narrativas e sobre a mística que envolve sua literatura. Após a virada para o século XXI, o número de artigos, trabalhos acadêmicos,

³ Famosas revistas criadas por fãs na era *Pulp* estadunidense, geralmente devotadas a um gênero específico de narrativa, nestas em especial a publicação era quase em totalidade sobre o criador dos mitos de Cthulhu.

dissertações e teses que tomam como base o escritor de Providence ampliou consideravelmente.

Em um breve levantamento dos últimos dez anos, usando como referência sites e blogs que se dedicam a catalogar material referente ao autor, foram encontrados mais de duzentos trabalhos acadêmicos que trazem como foco de sua análise elementos das narrativas lovecraftianas, tendo como principais investigações os ciclos de suas obras, seu contexto histórico e suas influências na literatura ocidental. Outro item a ser lembrado é que alguns elementos recorrentes na bibliografia do escritor ganham um espaço único nas apreciações críticas de seus textos. O *Necronomicon*, ou livro dos nomes dos mortos e a Miskatonic, universidade fictícia que constantemente é referenciada em seus textos, além de um conjunto ainda maior de objetos, lugares e personagens que reaparecem nas narrativas.

Seguindo a forma com que De Luque (2013) traz sua introdução, o presente capítulo é separado em cinco tópicos que discutirão a recepção crítica do escritor. O primeiro tópico trata das recepções iniciais, compreendidas em períodos que percorrem parte de sua vida e poucas décadas após sua morte. Esses textos são, principalmente, de cunho biográfico. Em um segundo momento, apresenta-se algumas propostas de natureza psicológica. Em seguida, serão apresentadas as propostas estruturais de análise do texto lovecraftiano. Num quarto período, as análises filosóficas e ideológicas de suas obras. Finalmente, serão pensados textos com uma proposta de estudo da relação de Lovecraft e de sua obra com a ciência. Todos esses tópicos contam ainda com uma atualização particular das propostas de De Luque (2013), ampliando brevemente o escopo de pesquisa em que seu trabalho, material central deste capítulo, apresenta a crítica a Lovecraft.

3.1 RECEPÇÕES INICIAIS: TEXTOS SOBRE A VIDA DE LOVECRAFT

Lovecraft não foi uma unanimidade dentre a crítica especializada durante sua vida. Em poucos momentos suas obras tiveram um alcance maior que o público usual de *Pulp Fictions*⁴ e das *Weird Tales*⁵. Talvez por esse motivo tenha sido surpreendente que

⁴ Revistas publicadas predominantemente nos Estados Unidos, que no início do século XX se dedicavam às publicações de gêneros menos canônicos na literatura, como ficção científica, noir e terror. Geralmente

em um período tão curto após sua morte, um número já considerável de estudos começasse a assumir espaços em ambientes que antes renegavam sua literatura. De Luque nos informa que:

Howard Phillips Lovecraft: *Dreamer on the Nightside* é, talvez, o volume mais interessante nessa categoria. Nesse livro sobre as memórias do autor, Frank Belknap analisa brevemente alguns dos conceitos-chave da vida de Lovecraft, como o relacionamento com sua mãe e sua esposa, suas influências literárias e científicas, além dos círculos culturais em que ele estava envolvido. O texto é meio caminho entre memórias e biografia, e Frank Belknap é bastante influenciado por sua amizade com HP Lovecraft. Ao fim, é apenas um relatório bem escrito de alguns esboços biográficos conectados com apreciações pessoais sobre o escritor de Providence^{xvii}. (DE LUQUE, p.21, 2013, Tradução Nossa).

Apesar de ser um texto predominantemente biográfico, com análises sobre a vida e obra do autor, pelo viés pessoal de Frank Belknap, já é possível perceber algumas nuances que reverberarão nas críticas sobre a biografia do autor, como a influência de sua vida decadente na obra, e a forma de recepção destas críticas no ambiente acadêmico. Ainda na crítica sobre sua biografia, temos o texto de Sonia H. Davis, esposa de Lovecraft, que, apesar dos esforços em tentar apresentar a obra de Lovecraft, acaba retratando um texto também memorialista e descritivo sobre a vida do autor.

The Private Life of H. P. Lovecraft é de pouca valia em termos de valor acadêmico ou mesmo biográfico. O livro de memórias parece mais como uma justificativa e defesa contra os ataques e comentários dizendo que Lovecraft viveu quase na pobreza. Davis afirma que ela deu suporte econômico ao escritor durante os anos de casamento. Portanto, Lovecraft não tinha uma única necessidade que não fora coberta nesse período.^{xviii} (DE LUQUE, p.21, 2013, Tradução Nossa).

Contudo, o texto mais “canônico”, se assim o podemos chamar, sobre a vida e obra do escritor de Providence surge algumas décadas depois, com a publicação de *H. P. Lovecraft: A Life* (1996) e sua reedição *I am Providence: the Life and Times of H. P.*

impresas em papel barato e vendidas a preços baixos, as revistas foram um sucesso considerável em sua época, lançando escritores que se tornariam grandes referências no futuro da ficção, como Isaac Asimov e John Carter.

⁵ Revista *Pulp* estadunidense de literatura fantástica. Ficou famosa historicamente por ser a principal publicação a lançar os contos de H. P. Lovecraft.

Lovecraft (2010). A edição é o maior levantamento biográfico já apresentado do autor, sendo referência para qualquer entusiasta de sua literatura iniciar sua pesquisa.

Quanto à vida de Lovecraft, talvez seja suficiente dizer que, em grande parte, ele viveu como desejava. Todos nós desejávamos que ele poderia ter assegurado um maior sucesso comercial durante sua vida; mas ele estava disposto a fazer sacrifícios pessoais, de modo a preservar a pureza de sua arte, e a resistência em aumentar a popularidade de seu trabalho mostram que ele fez a decisão correta. Então talvez seja hora de honrar um homem cuja devoção a seu trabalho, generosidade para com os seus amigos, e sensibilidade da imaginação era praticamente sem limites. Sua vida terminou, mas seu trabalho permanece ^{xxiv}. (JOSHI, 2001, p.392, Tradução Nossa)

Sunand Tryambak Joshi é considerado hoje um dos maiores, senão o maior, estudiosos da obra e da vida de H.P. Lovecraft. Suas publicações acerca da biografia e da bibliografia do escritor de Providence influenciam uma excelente e vasta produção de mais de duas décadas. Em caráter biográfico não há nenhum material tão completo quanto sua pesquisa, sendo hoje referência primordial para praticamente qualquer trabalho sobre o escritor.

Como pode ser percebido, boa parte desse material permanece retido unicamente como material biográfico e bibliográfico. As tentativas de aproximação teórica são fechadas no horizonte da vida e obra do escritor, sem grandes empreendimentos em outras perspectivas de análise. O aspecto relevante para este trabalho é o arcabouço referencial com que esses estudos podem auxiliar a pesquisa sobre outras vertentes da obra lovecraftiana. Os outros quatro pontos que completam este capítulo usam, em um momento ou outro de suas análises, a referência desses estudos, seja por tentativa de aproximação com o objeto de trabalho, seja pela necessidade em trazer alguns detalhes da vida do autor. Esta primeira fase de estudos sobre Lovecraft é um importante meio de apresentar em que as abordagens seguintes pretendem se aprofundar.

3.2 ABORDAGENS PSICOLÓGICAS

Apesar desta abordagem forçar um afastamento em relação às propostas biográficas do tópico anterior, os textos e teóricos que se debruçarão sobre esta perspectiva possuem em comum a visão de Lovecraft sobre o passado e a decadência da modernidade em que vive o autor como uma das principais fontes a serem analisadas em suas obras.

Vale ressaltar que estas abordagens foram realizadas sobre a obra de Lovecraft, logo, a apresentação destas propostas serve mais como uma indicação de um tipo de recepção crítica sobre o autor do que um embasamento teórico para este trabalho.

Tais abordagens partem de um pressuposto de que toda a obra lovecraftiana tem como referência a visão de mundo do escritor, que rejeitava o século em que vivia e exaltava os séculos XVIII e XIX. Em conjunto com o teor racista que as cartas do escritor revelaram em pesquisas posteriores, estudiosos desta vertente costumam comparar as visões da obra lovecraftiana com a vida do escritor, criando conexões de suas narrativas com eventos de sua vida pessoal. A crítica de Lovecraft ao estrangeiro, visto como elemento estranho no ambiente em que vivia, seu sentimento preconceituoso com certas raças e etnias, assim como sua resistência ao processo de modernização, são os elementos de ligação entre a vida e a obra do autor.

Tomando algumas de suas cartas como referência, apresentadas anexas a este trabalho, Lovecraft foi um contínuo crítico do afastamento moderno das raízes seculares em que acreditava existir a “verdade” das coisas. Suas investidas narrativas, como em *O Horror em RedHook*, trazem trechos como “Um árabe com uma odiosa boca negra”, ou como em *Reanimator*, quando ao descrever a imagem de um homem, o narrador afirma que: “Era um ser repugnante, com feição de gorila, braços anormalmente largos que pareciam patas frontais”, demonstram uma legítima repulsa quanto ao negro.

Enquanto narrativas inteiras como *Sombras de Innsmouth* e *O horror de Dunwich* apontam seu desprezo pelo estrangeiro e por suas influências nas culturas que cultuava como “verdadeiras”. O texto é visto, aqui, a partir da vida do escritor e analisado como reflexo da mesma também sobre o leitor, ampliando a crítica para além da biografia, e adentrando um novo espaço de diálogo entre o leitor e a obra.

Yozan Mosig e Slavoj Žižek são os primeiros autores a serem destacados no texto de De Luque. Suas visões apropriam termos da psicologia de sua época para compreender a forma de Lovecraft trabalhar a realidade dentro de suas obras fantásticas. Eis o trecho que explica com mais clareza esta colocação.

De acordo com Yozan Mosig, para Lovecraft "a completa consciência da realidade quase certamente resulta em desintegração mental e psicose". A partir da perspectiva Žižekiana, o acesso à verdade além da realidade produz um encontro com "algo traumático". A ignorância é sinônimo de sanidade mental e, seguindo o raciocínio de Mosig, a ciência é a ferramenta que Lovecraft usa para acessar o real^{xxv}. (DE LUQUE, 2013, p.28, Tradução Nossa).

Ambas as visões transformam o objeto estético da obra lovecraftiana em elemento de pesquisa psicológica. Os termos inventados e utilizados pelo autor, a mitologia criada nos mitos de Cthulhu e no Necronomicon, assim como a forma de apresentar o medo a partir de um poder inalcançável e ininteligível ao ser humano, criam um horizonte de análise que problematiza a noção de literatura menor de que a obra fantástica vinha tentando se desvincular.

Em ambas as propostas o que se assemelha a uma conjectura entre as teorias é a noção de que o não conhecimento pleno de algo mantém a personagem são. Além disso, o que toda a narrativa de Lovecraft faz, centrada no conceito de medo cósmico, especialmente o ciclo de Cthulhu, é trazer o medo em sua forma mais primitiva e mais “real”: o medo que leva à insanidade e à perda da certeza da realidade. As teorias que abordam esse período aparecem praticamente em uníssono nesta vertente, procurando sempre englobar a estética de Lovecraft e os conceitos psicológicos do medo que alcançam o público leitor de suas narrativas. Nesta perspectiva, o próprio autor, em uma das cartas descobertas após a sua morte, explica sua relação com o texto fantástico. Em resposta a uma pergunta de o porquê escrever contos de terror, o escritor responde:

Como ele aponta em seu próprio ensaio *Notes on Writing Weird Fiction*: Minha razão para escrever histórias é dar a mim mesmo a satisfação de visualizar mais clara, detalhadamente e de forma estável, o evasivo, as impressões fragmentadas de maravilha, beleza e aventureosa expectativa que são encaminhadas para mim por certos locais (cena, arquitetura, atmosfera etc.), ideias, ocorrências e imagens encontradas na arte e na literatura. Eu escolho as histórias fantásticas porque elas se declaram a minha maior inclinação - um dos meus desejos mais fortes e mais persistentes é alcançar, momentaneamente, a ilusão de uma estranha suspensão ou violação das limitações irritantes do tempo, espaço e lei natural que para sempre nos aprisionam e frustram a nossa curiosidade sobre os espaços cósmicos infinitos além do raio de nossa visão e análise^{xvii}. (BOROWSKA, 2011, p.7, Tradução Nossa).

É a partir de percepções que o próprio escritor aponta nesse trecho, que alguns teóricos tacham boa parte de seus textos em correlação direta com sua vida, em detrimento de sua criação estética. Apontar sua narrativa como reflexo psicológico será uma abordagem comum por um longo período da recepção crítica do autor. Até as últimas décadas, esta forma de aproximação ainda era vigente, sendo reduzida consideravelmente a partir de novas vertentes teóricas que se desvinculam desta visão.

Um interessante exemplo desta perspectiva recai sobre a tentativa de apresentar o medo da obra a partir dos receios do escritor, uma intencionalidade que é banal em alguns casos (apesar de auxiliar a abordagem escolhida em outros momentos), mas que geralmente atrapalha a análise por conectar vida e obra em uma ligação direta, sem os conectivos necessários da análise acadêmica para separar um elemento de outro. Rodolfo Munhoz Casado (2012), em sua tese de doutorado, aponta que os mitos de Cthulhu como movimento literário utilizam desta associação de forma produtiva ao ampliar a visão da conexão entre vida e obra do escritor, unicamente, no intento de demonstrar a efetividade da narrativa no leitor, caracterizando o escritor tanto como artífice da obra, como leitor da mesma. Casado usa da conexão entre vida e obra para explorar um espaço complexo de análise, o lugar entre realidade e criação ficcional.

Lovecraft aprofunda seus próprios medos e desejos por meio de si para atingir o leitor. Nessa forma de comunicação, Lovecraft é um gênio porque, na maioria das vezes em que essa abordagem é utilizada, é habitual que aconteça a falha. Quando um escritor deliberadamente cria objetivos egoístas para se tornar o centro da narrativa, apenas contando seus próprios medos, a tendência é deixar o leitor entediado. No caso de Lovecraft, ele certamente faz isso deliberadamente, em um fluxo natural, com seu interior fantástico sendo tão esmagado como suas deficiências em relação aos contatos sociais^{xvii} (CASADO, 2012, p.100, Tradução Nossa).

Seu trabalho continua para um viés mais historiográfico, segundo o qual as conexões construídas entre o texto e a vida de Lovecraft acabam influenciando a criação de toda uma estética narrativa de sua literatura, nomeada posteriormente como medo cósmico: narrativas que utilizam de medos primordiais humanos, como a fragilidade da morte e a incompreensão frente às inteligências divinas, para causar no leitor modelo o efeito de incerteza e hesitação. Apresentado pelo próprio Lovecraft, o medo cósmico é um dos principais elementos de suas obras. A conexão com o leitor frente ao indecifrável cria relações nas quais os estudiosos vêm se debruçando continuamente, principalmente, nesse período crítico, o qual abordamos. O escritor apresenta o medo cósmico da seguinte forma:

A emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga de medo é o medo do desconhecido. Poucos psicólogos contestarão esses fatos, e a sua verdade admitida deve firmar para sempre a autenticidade e dignidade das narrações fantásticas de horror como forma literária. (LOVECRAFT, 1987, p.1).

Com a apresentação do medo cósmico, voltamos ao texto de De Luque, onde o crítico apresenta a visão de Michel Houellebecq (2008), que em suas pesquisas apresenta Lovecraft como um autor que, ao negar a realidade em que vive, acaba criando um ambiente de mútua realidade entre humanos e os seres do mito de Cthulhu. Na visão de Houellebecq, o psicológico de Lovecraft aparece sempre em embate com seu entorno e marcado pelo seu desejo de viver no passado, com atitudes que constantemente se chocam com a modernidade. O fascínio com o século XVIII e com Edgar Allan Poe remete a uma procura ou uma fuga do espaço urbano, em que sofrera durante toda a vida, para um ambiente seguro, mas ficcional dentro de suas obras.

De acordo com essa perspectiva, De Luque aponta que “Essa rejeição da realidade coincide com a minha própria hipótese de que a obra de Lovecraft é carregada de uma ideologia poderosa, derivado de um escritor que era incapaz de entender sua própria civilização^{xxviii} (DE LUQUE, 2013, p.30-31, Tradução Nossa)”.

A incapacidade de Lovecraft em aceitar a modernidade deriva do forte apeço que o autor nutria pelo passado, tanto histórico como literário, em detrimento ao tempo presente. Suas motivações para esse estranhamento da modernidade vão desde a expansão do meio urbano, por camadas sociais menos favorecidas, o avanço do estrangeiro em terras “limpas” de outras etnias, e a tecnologia, que ampliava seus tentáculos em todos os meios sociais de seu tempo.

O incômodo que tais elementos traziam para o escritor se impunha sobre sua já debilitada saúde, ampliando seu mal-estar pela alteração do ambiente que, inicialmente, lhe parecia controlado, mas que, a seu ver, anunciava um processo de depreciação e empobrecimento da cultura. Junto a esse aspecto, se apresenta a ideia de que Lovecraft atribui aos seus monstros à proposta da gênese vinda de fora, de espaços incompreensíveis à racionalidade humana, mesmo que, como apontado por Houellebecq, a maioria de seus personagens sejam dotados de inteligência acadêmica.

Além disso, Houellebecq observa que as personagens Lovecraftianos são cientistas e artistas, observadores meticolosos, e também bastante intercambiáveis entre si (provavelmente porque não são mais do que as projeções autobiográficas do próprio escritor.^{xxix} (DE LUQUE, 2013, p.31, Tradução Nossa).

Leandro Antonio Almeida (2005) adere à posição de Houellebecq, identificando o medo de Lovecraft tanto nas civilizações primitivas quanto naquelas que se formavam na modernidade, tendo como símbolos o comércio aberto e a instabilidade.

É difícil dizer qual é maior em Lovecraft: o seu medo do passado, principalmente na forma de um medo de civilizações primitivas e da Europa decadente corroendo os valores íntegros da Nova Inglaterra (e especialmente Providence, Rhode Island), ou o seu método futuro, manifesto em uma repulsa às máquinas, ao comercialismo e a tudo que podia viciar a ilusória estabilidade social à qual ele obsessivamente apegava-se. (PUNThER Apud ALMEIDA, 2005, p.59-60)

Apesar do desejo de afastamento do seu tempo, uma grande parte dos pesquisadores do autor aponta que os elementos da vida de Lovecraft, assim como suas crenças, formam boa parte do material de suas narrativas. A sobreposição de contextos e as metáforas empregadas em suas narrativas transparecem, para esses pesquisadores, exemplos dessa transposição da vida para a obra. A partir desta proposta, grande parte das narrativas do ciclo de Cthulhu tem em si a passagem de um estrangeiro por uma terra “amaldiçoada” por seres cósmicos.

O “mal” raramente é interno, sua gênese aparece sempre com o que vem de fora, como o forasteiro que, na perspectiva de seus contos, suja a realidade em que aquela sociedade ficcional existia. Exemplos desse aspecto aparecem em *Sombras de Innsmouth*, onde um estrangeiro alcança uma terra desconhecida e fora dos mapas existentes, sofrendo as consequências de invadir, na percepção daqueles habitantes, sua cidade. Em *Entre as paredes de Eryx* onde, já fora do ciclo de Cthulhu, em uma fase com maior ênfase na ficção científica, Lovecraft apresenta um grupo de astronautas que, ao pousar em um planeta distante, se veem presos em um ambiente protegido e pronto para destruir esta nova ameaça, nesta narrativa a própria geografia alienígena tem vida e consciência própria.

Maurice Levy (1988) afirma que o monstro lovecraftiano existe como uma disruptora da estabilidade de uma época ou de uma sociedade, numa conexão metafórica com a imagem do estrangeiro.

O monstro é revoltante, não só porque escapa à lógica e constitui uma perturbação para a razão, mas também porque é propagado e, pouco a pouco, corrompe os indivíduos de uma raça sadia. Em uma terra de fantasia ninguém

pode estar certo - e o leitor menos ainda - que não vai um dia ser transformado em um monstro.^{xxx} (LEVY, 1988, p.57, Tradução Nossa)

Tal proposta parece ser de grande aderência nos estudos desta vertente. Comparar os monstros de Cthulhu com os medos pessoais não só do autor, mas de toda uma sociedade que vivia essa realidade de expansão urbana e comercial, transfigura um receio pela perda de uma suposta estabilidade mantida, até então, pela separação racial e intelectual. Logo, a proposta de retorno a um estágio apagado, a um passado que não existe mais, faz do imigrante o próprio elemento impeditivo, pois o mesmo traz a modernidade consigo, efeito que desalinha o desejo de retorno a um século anterior.

Nas obras citadas, esse elemento de enfrentamento entre modernidade e passado se mostra a partir de duas vertentes. Primeiramente, ao encontrar com o monstro ancestral, a personagem da narrativa pode voltar a um estado anterior de existência, o que explica a relação do estrangeiro como aquele que vem de fora e compromete a realidade daquela sociedade. Por outro lado, essa oposição pode ser pensada como uma aceitação do que veio antes, principalmente se considerarmos que a maioria dos personagens lovecraftianos acaba enlouquecendo ou aceitando aquela nova realidade, mesmo que, para isso, seja necessário quebrar todos os paradigmas de realidade impostos até então.

3.3 ABORDAGENS ESTRUTURAIS

Donald Burleson (1983) aponta que grande parte da obra lovecraftiana é uma imensa massa de referências a textos anteriores, textos que remetem da Grécia antiga até o século XIX. Além disso, o autor mostra que não é o conglomerado de obras em sua singularidade que forma sua literatura, mas sim como o escritor utilizou suas referências em seu processo criativo.

Lovecraft, no entanto, não é meramente um escritor "derivado". Ele é muito mais do que a soma destas partes, no que reflete às várias influências, longe de se limitar a emular seus modelos, ele assimila-os para seus próprios fins, transcendendo-os e transmutando-os, combinando-os com a fecundidade da sua própria imaginação para produzir obras que são altamente originais e características de Lovecraft.^{xxxi} (BURLESON, 1983, p.275, Tradução Nossa).

Esta característica é o que Burleson apresenta como estrutura de referência, isto é, elementos estéticos da narrativa que Lovecraft se baseou para formar seu cabedal linguístico e estilístico. Em resumo, não é a mistura que consagra a obra lovecraftiana, mas a forma com que o escritor se utilizou desta mistura para desenvolver sua literatura. Outra importante contribuição de Burleson é sua proposta de caracterização da obra de Lovecraft a partir de cinco temas centrais. Apesar dessa caracterização ganhar novas estruturas com estudos posteriores de outros autores, sua colocação permanece na fortuna crítica do autor por ter sido uma das principais formas de categorizar suas obras por um longo espaço de tempo. Em sua proposta, os textos de Lovecraft se caracterizam no seguinte esquema:

- 1.- Negar primazia: os seres humanos não foram os primeiros neste planeta, não serão os últimos, e não são sequer relevantes.
- 2.- Conhecimento proibido, ou ignorância misericordiosa: existe algum tipo de conhecimento que permite o acesso à certas verdades que devem ser mantidas longe de nós.
- 3.- Aparências ilusórias: as coisas não são como parecem, e há uma realidade além da realidade.
- 4.- Sobrevivência prejudicial: há coisas e eventos que, vindos do passado, assombram o presente.
- 5.- Objetivismo Onírico: há uma fina linha vermelha dividindo os sonhos e a realidade, e ambos os reinos às vezes se misturam^{xxxii}. (DE LUQUE, 2013, p.37-38, Tradução Nossa).

Estas cinco categorias, apesar de reduzirem os temas da literatura de Lovecraft a um pequeno escopo, sumarizam os enredos de todo o referencial de suas obras. James Anderson (2002) apresenta os monstros de Lovecraft como criaturas que produzem uma ruptura com o gênero de terror, até então instaurado na literatura. O autor aponta que os monstros do ciclo de Cthulhu não são mais etéreos e sem forma, nem mortos-vivos que andam sem pensamentos pelas ruas, mas sim criaturas intelectualizadas e muitas vezes superiores intelectualmente e cientificamente ao homem. Na literatura lovecraftiana, o que se tem são seres pensantes, criaturas que evoluíram a partir de outra árvore genealógica e, hoje, estão acima de qualquer compreensão humana.

Lovecraft foi um dos primeiros escritores de horror a retratar seus monstros em termos tão realistas e, ao fazê-lo, acabou estabelecendo muitas das convenções para aqueles que o seguiam. [...] Os monstros de Lovecraft, ao invés de serem "mortos-vivos", são muito vivos; são aberrações da natureza que descrevem um mundo onde a evolução deu errado e produziu criaturas sencientes e anfíbias de

mal inconfundível.^{xxxiii} (ANDERSON, 2002 apud DE LUQUE, 2013, p.39, Tradução Nossa).

A partir da perspectiva que o teórico emprega é possível pensar o quanto esta estrutura de criação estética vai impactar o público leitor de sua época. O que transparece nesta perspectiva é que o leitor, frente ao objeto fantástico, percebe o medo da criatura como uma quebra em seu horizonte de expectativa. O real deixa de ser sólido e a instabilidade de seu século aparece também como tema literário. Para Anderson, esta é uma das características que mais ampliam a percepção de Lovecraft como um mestre da criação do horror moderno, ou seja, o autor inscreve elementos da realidade experimental no ambiente fantástico, desmistificando as seguranças e as preconcepções do que é a literatura fantástica para o leitor lovecraftiano. O horror científico de Lovecraft cria o mal que não só é realista, como também pode ser explicado em termos Darwinianos" (202). Os monstros lovecraftianos, "no entanto, são produtos da natureza, não criaturas sobrenaturais^{xxxiv}" (ANDERSON Apud DE LUQUE, 2013, p.39, Tradução Nossa).

Uma última visão sobre a abordagem deste subcapítulo apresenta os temas e a estrutura narrativa de Lovecraft em comparação com outros escritores que serviram como base de leitura para o autor. Nessas constantes tentativas de comparação, teóricos que tiveram interesse em estudar o escritor de Providence divergem em suas opiniões. Apesar do grande número de escritores com os quais é comparado, talvez Edgar Allan Poe seja o nome mais proeminente nesse campo. Em razão disso, Punther aponta uma interessante visão de alguns teóricos que escreveram seus estudos a partir desta abordagem.

Edmund Wilson admitiu que algumas das obras de Lovecraft foram efetivamente influenciadas por Poe, e Punther observa que Lovecraft "viu o terror de uma forma muito diferente de Poe. Onde Poe refere-se ao medo de volta para a 'vida interior'; Lovecraft é totalmente desprovido de interesse psicológico; seus terrores são de inteira responsabilidade do ininteligível estrangeiro.^{xxxv} (PUNTHER, 1996 Apud BOROWSKA, 2011, p.9, Tradução Nossa).

Oscar Nestarez empreende uma crítica na qual tanto Poe como Lovecraft encontram no insólito uma forma de construir um diálogo com o leitor, criando universos ficcionais que podem não dialogar diretamente entre si, mas que conseguem, a partir de seus percursos, promover a catarse do leitor implícito.

É fato que os personagens de Poe, lúcidos como poucos, raramente desviam-se das veredas da razão, enquanto que os de Lovecraft, embora esclarecidos, são invariavelmente banidos dela em nome dos ideais artísticos que representam. Mas o importante aqui é enfatizar que, seja qual for o caminho escolhido, é necessária uma extraordinária disposição mental para percorrê-lo. Uma disposição que, acredito, apenas *outsiders* obcecados pelo macabro e pelo sobrenatural são capazes de apresentar, já que não desperdiçam fôlego com o mundo trivial a sua volta. Ou seja, tanto Poe como Lovecraft, recusando tudo o que os recusou, encontraram em si próprios a motivação para criar, escrever, fascinar, aterrorizar. Encontraram em si próprios a força e o ânimo para percorrerem caminhos até então inexplorados. E ao chegarem ao destino, exaustos porém com o quase imperceptível sorriso cúmplice de quem conclui gigantesca façanha, encontraram um ao outro. (NESTAREZ, 2012, p.134).

Os temas e a estrutura dos textos de Lovecraft nas academias vêm sendo os tópicos mais comuns em análises sobre suas obras. Pensar a forma do texto lovecraftiano, em comparação a seus antecessores, e mais contemporaneamente, a seus predecessores, deixa ainda mais evidente a importância de sua literatura para o que o horror representa dentro e fora de suas narrativas.

O horror, como tema central deste trabalho, ressalta ainda mais estas características. A comparação entre as literaturas parece inevitável, dado o grande número de referências que Lovecraft usa em sua narrativa. Mas, acima do aspecto meramente comparativo, a obra lovecraftiana possui um horizonte próprio: o horror que ele trouxe novamente à tona com o medo cósmico tem grande potencial catártico e influenciou gerações da literatura fantástica até a contemporaneidade, permanecendo como grande influência para diferentes criações do gênero.

3.4 ABORDAGENS TEMÁTICAS

Em conexão com o tópico anterior, nestas abordagens tomamos como base alguns estudiosos que aproximam a ciência e o valor dado a ela nas narrativas lovecraftianas. Mais uma vez, De Luque aponta alguns textos que valem ser lembrados nesta temática. O primeiro deles, *Science and Destabilization in the Modern American Gothic: Lovecraft, Matheson, and King*, de David Oakes (2000), aponta que a inabilidade do ser humano racional em compreender a ciência, torna-a um efetivo mecanismo de conexão com a literatura fantástica. Em sua análise, a incorporação de elementos, da ciência da sua época e suas descobertas nas narrativas de Lovecraft,

funciona como ferramenta para trazer o medo. A temática é poderosa por causar a desestabilização da falsa certeza de segurança da modernidade, além da quebra de uma zona de conforto que os fantasmas, vampiros e lobisomens de algumas décadas e séculos atrás não conseguiam mais suscitar.

De acordo com Oakes, Lovecraft usa a ciência concentrando sua atenção em "conceitos que podem mudar drasticamente a visão de si mesmo ou do mundo [e] oferecer muito mais oportunidades para escritores levantarem questões perturbadoras". Ele é capaz de desenvolver conceitos clássicos do gênero, tais como feitiçaria, sob a perspectiva da matemática e da física.^{xxxvi} (OAKES, 2000 Apud DE LUQUE, 2013, p.45, Tradução Nossa)

Aliado a essa posição, Oakes continua sua escrita com a noção de desestabilidade e fraqueza na forma com que as descobertas da ciência acabam abrindo portas ainda ininteligíveis para a civilização humana nos contos lovecraftianos. Essa impossibilidade atrai o leitor de Lovecraft para a impressão de insignificância frente ao infinito do universo. A completa falta de importância que é dada à terra, se comparada com tudo o que está fora dela, executa uma função central na perspectiva de medo do leitor, colocando-o em um estado constante de instabilidade frente ao real. Oakes aponta que a narrativa lovecraftiana é, em seu âmago, a constatação do homem de sua inescapável fraqueza frente ao todo.

Tal impotência face às descobertas científicas torna a leitura do texto lovecraftiano um exercício de percepção, diante do infinito que assola a existência do leitor. A ciência, comumente entendida como reflexo de descoberta e avanço, é colocada sobre outro foco, retirando seu status positivo e transportando as percepções de novas descobertas como algo que ainda não estamos preparados para encarar. Um medo, uma revelação, que deveria permanecer guardada por mais tempo.

A ficção de Lovecraft centra-se na possibilidade de que a busca do conhecimento deve levar às revelações que mudarão para sempre a visão da humanidade sobre o universo e de seu lugar nele. Que a ciência e a tecnologia não podem explicar os mistérios do cosmos, bem como, também serve de fonte importante de desestabilização em seu trabalho.^{xxxvii} (OAKES, 2000, p.29, Tradução Nossa).

Joshi (2010) apresenta os objetos tecnológicos como mecanismos de apresentação ou de auxílio, para que entidades, antes colocadas como impossíveis, ganhem espaço na narrativa. Nas palavras de De Luque:

O uso da tecnologia, mais uma vez, provoca um processo de "desestabilização" em nossa realidade, uma vez que os dispositivos que as personagens usam em suas aventuras normalmente colocam em prática os conhecimentos adquiridos anteriormente. Isso resulta em um processo de agressão contra a realidade, posto que o artefato tecnológico provoca a aparição do monstro em nosso mundo, a sua simbolização. Quando isso acontece, os personagens do conto têm que reformular seu conceito de realidade, visto que as novas regras de existência foram estabelecidas, e a impossibilidade se tornou possível.^{xxviii} (DE LUQUE, 2013, p.47, Tradução Nossa).

Extrapolado para o universo do leitor implícito, esta característica tende a provocar uma reavaliação da realidade para quem está vivenciando a narrativa. O espaço ficcional deixa de ser unicamente ficcional para irromper na noção de realidade do leitor. Rearticula-se, assim, o pacto ficcional tão importante na narrativa fantástica, uma vez que, ao apresentar um elemento insólito ou sobrenatural, desperta o pavor pela possibilidade de problematização e, mesmo, desarticulação do real a que está condicionado o leitor.

Talvez o que esta característica traga de mais poderoso para a percepção de S.T. Joshi (2001) seja que o leitor, já acostumado com monstros e personagens característicos da narrativa gótica, recebe um novo incentivo para dualizar com o medo: a desestabilização do real a contar da própria criação humana, com a ciência revelando a fragilidade que o homem tem com sua própria criação.

A ciência, na visão de Joshi sobre o texto lovecraftiano, serve como uma base para todas as suas histórias, mas que, em um contexto geral, acabaria sendo a fonte do horror em si, como um mecanismo literário e uma base referencial para causar o medo em suas narrativas. Nas palavras de Joshi: “A ciência fornece a espinha dorsal intelectual de quase todos os seus contos; mas ao mesmo tempo Lovecraft parece sugerir que a própria ciência acabará por ser uma fonte de terror e destruição^{xxxix} (JOSHI, 2010, p. 176, Tradução Nossa)”.

A ficção científica e o terror lovecraftiano ultrapassam certo tipo de ficção dada como mera extrapolação da realidade, para um novo ambiente de percepção e de apropriação do medo. Sua forma de intervir no horizonte de expectativa do leitor, com investidas que quebram sua zona de conforto, faz com que “Lovecraft não pensa que a ciência, como tal, é perigosa, mas que os resultados podem produzir traumas psicológicos em temperamentos sensíveis”^{xl} (DE LUQUE, 2013, p. 48, Tradução Nossa). Sua constatação pode ser resumida, mais uma vez, ao medo que a ciência e suas descobertas podem

provocar no leitor. Sua narrativa, utilizando conceitos que podem vir a existir com as descobertas contínuas da ciência, abala ainda mais as construções de verdade, já instáveis, da modernidade, fazendo com que o ambiente de falsa segurança moderna sofra rupturas pelos próprios meios que deviam lhe dar mais segurança: a tecnologia e a ciência.

A escolha de itens relacionados ao universo e à mitologia criada por Lovecraft vem sendo um referencial comum nos textos sobre os *propps* do autor. Estudos que tomam como foco o *Necronomicon*⁶, o *Plato de Leng*⁷, a universidade *Miskatonic*⁸ e objetos ligados à ciência são comuns na fortuna crítica sobre o escritor. Lovecraft utiliza desses objetos para extrapolar a noção do real, entrando na esfera do fantástico a partir do conhecimento mítico-literário (com o *Necronomicon*) e do conhecimento acadêmico-científico, com a *Universidade Miskatonic*. Ambas as investidas utilizam a ciência e a cultura para causar o medo cósmico, pelo qual o autor ficou conhecido. Assim, apresentar a ciência como um método de conhecer ou provocar o medo, se mostra como uma de suas mais poderosas características narrativas.

Outra abordagem que vai tratar os objetos descobertos pela ciência se foca na ansiedade do leitor implícito frente à descoberta recorrente e como ela atua em sua percepção da realidade. Nas palavras de Gil:

Essa ansiedade e ambivalência em relação à ciência também se manifestam em toda a ficção de Lovecraft. Ele nos oferece uma visão fria e realista da nossa existência, impedindo de se tornar uma alternativa confortável para a religião e, como acontece com as vozes perturbadoras nos contos de Poe, abrindo horizontes angustiantes em uma realidade que acreditávamos conhecer e dominar.^{xli} (GIL, 2010, p.38, Tradução Nossa).

A espera e a procura por um objeto ou lugar específico, como por exemplo, o *Necronomicon* ou a busca pelo conhecimento perdido, caracteriza a ansiedade colocada por Gil em descobrir o real, mesmo que para isso seja necessário enfrentar o desconfortável espaço da verdade recém-descoberta. É comum nas narrativas

⁶ Livro fictício recorrente na obra de Lovecraft, escrito pelo também fictício Abdul Alhazred, que contém ensinamentos diversos sobre elementos da cultura de Cthulhu e dos mortos, como encantamentos para trazer mortos de volta à vida e criação de portais para que criaturas de outros planos entrem na terra.

⁷ Lugar mencionado em mais de seis contos do escritor, mas que não existe em nenhum lugar real, apesar da inserção de suas cidades em localidades reais.

⁸ Universidade fictícia que aparece de forma recorrente nas narrativas de Lovecraft, lugar onde a maioria dos cientistas e estudiosos de suas narrativas trabalham.

lovecraftianas que os objetos externos, estranhos às personagens, revelem um novo conhecimento, uma nova ordem que regerá suas vidas. Aliado a isso, o autor comumente insere a ciência como um meio para apresentar esse novo objeto.

Se buscarmos aproximar essa proposta à colocação de Gil, podemos pensar na pedra que cai do céu em *A cor que caiu do céu*, no qual as pessoas do povoado, jornalistas e pesquisadores da universidade Miskatonic, passam a narrativa tentando descobrir o que o objeto significava. Enquanto seu fracasso se torna iminente, o objeto ganha espaço e destrói todas as esperanças daquele núcleo de pessoas. Outro exemplo pode ser encontrado em *Entre as paredes de Eryx*, no qual a descoberta de um novo planeta leva um grupo de astronautas a se ver dentro de um conglomerado de objetos invisíveis e mortais que desafiam sua racionalidade e inteligência. Em praticamente todas as narrativas de Lovecraft o objeto científico ou o objeto estranho tem um espaço imprescindível para que a trama se desenrole, terminando por causar no leitor o que Gil aponta como a ansiedade em descobrir o algo novo, e abrindo as portas para algo que desarticula a noção de verdade em que a personagem e o leitor se sentiam seguros.

Um último item que merece menção são os estudos que se situam, centralmente, na análise e desmembramento do livro mitológico do Necronomicon⁹. Sendo esse o livro dos nomes dos mortos, sua importância é ampliada quando correlacionamos a dimensão que imprimimos a um determinado objeto ao darmos um nome a ele. Ernest Cassirer (1992), ao estudar a importância desse aspecto na mitologia egípcia, propõe uma visão cerimonialista e divina, ao relacionar certo objeto a uma referência verbal ou escrita, dotando-o de poder de criação e influência.

Todas as formas da vida religiosa dos egípcios também evidenciam, em todas suas fases, esta fé na supremacia do nome e no poder mágico que lhe é inerente. Nas cerimônias de consagração dos faraós existem prescrições muito

⁹ O Necronomicon (do grego Nekros = morto e do latim nomen = nomear), ou seja, “livro dos nomes (dos) mortos” é o mais poderoso e temido dos vários grimórios (compêndios de ocultismo) que aparecem em suas narrativas. Teria sido escrito por um árabe no século VIII e conteria segredos arcanos e fórmulas mágicas capazes de trazerem o caos e a destruição a todo o mundo. As raríssimas cópias de traduções para o grego e latim estariam escondidas e inacessíveis, mas os protagonistas dos contos do ciclo frequentemente as conhecem e as citam. De fato, o Necronomicon é um importante abalizador da mitologia do ciclo: seus narradores várias vezes o citam como prova cabal dos horrores que descobrem. Lovecraft criou uma trajetória para o livro por meio do tempo e até alguns trechos, com tal vivacidade, que o mesmo tornou-se, sem trocadilhos ou exageros, um mito dos tempos modernos: ainda hoje não faltam grupos de aficionados (malucos?), curiosos e estudiosos que insistem na existência do tomo, garantem tê-lo visto, divulgam trechos ou o mesmo na “íntegra” em páginas e sítios na internet (BEZARIAS, 2006, p. 26).

determinadas quanto ao modo pelo qual os diversos nomes dos deuses são transferidos ao faraó; e cada nome novo transmite, por sua vez, um novo atributo, uma nova força divina. (CASSIRER, 1992, p.67).

Comparativamente ao *Necronomicon*, temos a direta conexão da existência de criaturas cósmicas e de suas relações com o universo, descritas nesse livro, além de formas de invocação e história de suas civilizações. O endeusamento dado a essas criaturas recebe um aporte próximo à proposta de Cassirer, quando percebemos características ritualísticas das entidades do livro em diversos enredos das obras de Lovecraft.

Reconhecido como um dos elementos mais recorrentes do conjunto de obras do escritor, o *Necronomicon* ganhou destaque ao extrapolar o ambiente literário e acabar agindo diretamente na vida dos entusiastas da obra lovecraftiana. Relatos mostram que um número consistente de pessoas diz ter encontrado partes do livro original e vivenciado algumas de suas experiências.

Mesmo com a publicação posterior pelo próprio Lovecraft do *Necronomicon* em forma de narrativa, diversos pesquisadores acreditam piamente em sua existência, dedicando parte de seus estudos à pesquisa do mesmo. Talvez a força dessa perspectiva seja tão forte porque Lovecraft criou, a partir do *Necronomicon*, toda a sua mitologia de Cthulhu, costurando suas narrativas em um complexo caminho de histórias que acabaram impressionando esse público mais influenciável pela quebra da relação entre real e fantástico.

Lovecraft concebeu um tipo de sistema literário que usou para estabelecer um princípio, uma gênese para o resto de sua obra. Quer dizer que a partir de um texto simples, conhecido como o *Necronomicon*, o autor estabelece uma mitologia que se torna o pilar que sustenta toda a sua obra literária^{xlii} (RODRIGUEZ, 2009, p.21, Tradução Nossa).

Não é à toa que o *Necronomicon* é um dos elementos mais recorrentes da literatura, do cinema e de outras mídias que trabalham com o terror lovecraftiano. Suas influências, assim como os mitos de Cthulhu, ainda influenciam o imaginário popular, impulsionando novas pesquisas e formas de apreciar o texto lovecraftiano.

Os textos que tratam de Lovecraft e de sua literatura, como foi apresentado no início deste capítulo, já alcançam a casa dos milhares. A influência que Lovecraft exerce desde sua morte é tão grande que os horizontes de pesquisa, sobre sua fortuna

crítica, já abrangem um grande conglomerado de revistas e periódicos dedicados ao fantástico e a suas vertentes. Estudar as críticas sobre seus textos se mostra um exercício que extrapola inclusive o espaço da literatura, uma vez que sua influência pode ser percebida em vários campos midiáticos como o cinema, a televisão e a internet de modo geral. Pensar sobre o que tem sido a obra lovecraftiana e o próprio escritor de Providence se mostra como um constante processo de descobrimento e de abertura para as mais variadas vertentes de análise, evidenciando uma vez mais sua importância no universo literário do último século.

3.5 ABORDAGENS FILOSÓFICAS

As tentativas de aproximação da obra de Lovecraft com aspectos da filosofia são inúmeras, o primeiro autor que elencamos para discutir esse tópico é Joshi (1990). Em seu trabalho, o pesquisador levanta as concepções filosóficas, éticas e políticas com que Lovecraft conviveu durante sua vida, assim como a quebra de alguns conceitos e o advento de novas perspectivas de pensamento filosófico em suas narrativas. De Luque, ao analisar o texto de Joshi, explica que as relações de Lovecraft com o campo filosófico foram intensas, seus referenciais teóricos englobam desde Leucippus, Democritus, Epicurus e Lucretius até Nietzsche e Haeckel.

Como o próprio escritor apontou em algumas de suas cartas, essa diversidade de referenciais filosóficos evidencia ainda a amplitude do campo argumentativo em que investia seus embates e pensamentos sobre o mundo, suas crenças e motivações no campo literário. Sua crença na ciência, como objeto de trabalho, já no final de sua vida, desconstrói a concepção do livre arbítrio para uma visão determinista da existência e do dualismo entre ficção e realidade, permitindo-nos pensar sobre as relações filosóficas do escritor, não como uma paleta fixa de elementos a serem vistos de forma separada, mas a partir de conexões complexas umas com as outras.

. A incerteza da ciência frente às novas descobertas é o que direciona sua perspectiva de estudo para vieses metafísicos. Sua relação com a realidade é cada vez mais intensa, mas essa mesma realidade é maleável e incerta, nada é fixo no ambiente em que o escritor vivia, o que abre espaço para diversas extrapolações no campo literário, mecanismo que Lovecraft usou com primazia.

A falta de estabilidade da modernidade causa ainda mais dúvida em Lovecraft, seus textos exploram os limites da realidade e, muitas vezes, os extrapolam para causar o horror. A influência da ciência é, dessa forma, o choque entre seus conhecimentos filosóficos e as novas descobertas da ciência, ambas em um embate constante para determinar qual predomina no escritor, mesmo que seja o conjunto desses elementos que forma sua narrativa, como aponta De Luque:

A influência das descobertas científicas também é considerada por Joshi em H. P. Lovecraft: *The Decline of the West*. O choque das teses de Einstein e Max Planck levou Lovecraft a pensar sobre a imprevisibilidade da natureza: O ponto que Lovecraft está tentando estabelecer é que a "incerteza" da teoria quântica não é ontológica, mas epistemológica; que é apenas a nossa incapacidade [...] de prever o comportamento das partículas subatômicas que resulta em incertezas.^{xliii} (DE LUQUE, 2013, p.41, Tradução Nossa).

O pensamento de De Luque sobre a fragilidade do mundo, a partir da proposta de Lovecraft, vem de acordo com a visão de Chris Jarocha-Ernst sobre o termo *indiferença cósmica*, através do qual o escritor, para se ater em sua visão filosófica de mundo, torna todo o entorno um objeto ínfimo frente às verdades universais em que acredita. Nas palavras de Jarocha-Ernst, Lovecraft acreditava que a existência da humanidade não passava de mais um acaso na criação do universo, o que faria com que nossa importância seria a mesma que de um objeto qualquer jogado na terra.

Howard Philips Lovecraft foi atraído para o estilo poético de Clark Ashton Smith, foco transmundano de sagacidade mordaz. Clark Ashton Smith gostava das paisagens arrebatadoras de tempo e espaço de Howard Philips Lovecraft e de sua filosofia pessoal que foi chamada de "indiferentismo cósmico", a crença de que a humanidade não é mais significativa no universo do que um grão de areia, uma folha de grama, ou uma explosão solar.^{xliv} (CASADO, 2012, p.333, Tradução Nossa).

Esse aspecto de insignificância da existência humana parece vir ao encontro à forma como os monstros de Cthulhu agem no contato com a raça humana, uma vez que suas atitudes frente às personagens (e, conseqüentemente, frente ao leitor) são de completa indiferença. A crença nos mitos de Cthulhu, que dentro das narrativas torna obsoleta toda a existência humana, faz das propostas de estudo sobre a filosofia nos textos de Lovecraft um desafio, uma vez que leva os pesquisadores a dialogar com o imaginário e a figuração, tanto das criaturas, quanto das forças que regem de forma onipotente esses poderes.

Caracterizadas como forças que pouco tem interesse na raça humana ou em suas obras, seus objetivos ultrapassam a compreensão humana e seus feitos não podem ser entendidos, o que cria uma conexão com as aproximações filosóficas sobre as quais o escritor se debruçava. O que é desconhecido em seus contos deriva do fato de que a humanidade ainda não está preparada para compreendê-lo, ou pelo objeto cósmico não dar importância à humanidade, fazendo-a permanecer na ignorância até que chegue a hora de seu aparecimento. Timo Airaksinen (1999) amplia a discussão, ao questionar a posição e o sentido em que se fazer humano é apresentado na narrativa.

O autor baseia suas propostas principalmente no medo do desconhecido, nas concepções sobre a construção de identidade e individualidade dos personagens, ou na falta dessas construções. Airaksinen toma para sua análise uma interessante perspectiva sobre esses termos, evidenciando uma abordagem mais sucinta e direta sobre eles. O crítico escapa de análises generalistas, entrando em conceitos abstratos da obra lovecraftiana, como construções intelectuais de sentido dos personagens frente ao fantástico, reações quando o estranho desmistifica as verdades mais internas dos mesmos, até construções filosóficas sobre o medo e como as reações frente aos monstros atuam como um reflexo das propostas filosóficas em que Lovecraft se pautava.

O crítico procura demonstrar que é na transmutação, no efeito de se moldar no outro, ou para o outro, elemento presente em grande parte da obra lovecraftiana, tanto de forma física como psicológica, que ocorre uma das principais funções filosóficas em Lovecraft. Nesse sentido, a transformação ou transmutação são termos mais adequados para descrever o que acontece com os personagens frente ao desconhecido.

Saijamari Männikkö, utilizando a proposta de Carroll sobre os paradoxos do coração, exemplifica a fala de Airaksinen utilizando como exemplo o conto *Sombras sobre Innistrad*. Männikkö demonstra no trecho abaixo uma apropriação interessante dessa transmutação de Airaksinen, além de ampliar essa visão para outros dois termos, o horror por implicação e o passado que sobrepõe o presente.

Lovecraft combina três elementos do horror com sucesso em *Sombras sobre Innistrad*, que são o horror por implicação, a transmutação frente ao desconhecido, e o passado engolindo o presente. O narrador é fadado a confrontar esses elementos em sua própria vida, nas páginas de sua história. Ele pode, então, ser solicitado a questionar o que são os monstros, ou quem são eles, além das implicações de sua existência no narrador ou no leitor. Que

horror é esse, e a quem afeta? A resposta pode ser que o narrador experimenta o horror, e o leitor o divide com o texto, sabendo que é ficcional. Por um lado, para o narrador, tudo em sua vida cresce no horror, onde o leitor pode combinar medo com fascinação porque a história não é real para ele ou ela. O leitor, por outro lado, pode assistir o mundo familiar a ele se tornar estranho, e então ser capaz de explorar esse outro mundo possível, preenchendo os espaços em branco cada vez mais perto de seus ouvidos com horror e excitação.^{xlvi} (MÄNNIKKÖ, 2002, pg.65, Tradução Nossa).

Essa ampliação recai também no que Joshi caracteriza como o medo da existência de tais seres fantásticos, e na forma de criação imagética com que o leitor preenche as lacunas deixadas pela obra. Nas palavras de Joshi: "A mera existência do monstro é mais horrível do que suas ações ou atributos, por se manifestar no mundo real, ele encarna o fenômeno quintessencial do conto estranho - O despedaçamento de nossa concepção de universo"^{xlvi}(JOSHI, 1990a, p.191, Tradução Nossa).

A existência e a perturbação do conhecimento dessas criaturas se mostram como um ato de desmembramento das noções de realidade. O ponto de resiliência entre veracidade e ficção oscila, tanto para o leitor implícito, como para o narrador, rearticulando certezas e desmembrando a verdade daquele que tem contato com a obra lovecraftiana – isso se concatena bem com as perspectivas de Roas. Kenneth Hite (2008), já na conclusão de seu texto sobre a crítica e a obra de Lovecraft, discorda de diversos autores que vimos até o momento na abordagem filosófica e em outras vertentes de crítica sobre o autor. Sua visão mostra que Lovecraft escreveu para além do que a grande massa de escritores de seu século escreveu, uma vez que seus mitos se mostram hoje como ícones da cultura, elementos tão presentes na literatura e nas multimídias que acabaram por transpor o estado isolado em que a literatura fantástica esteve acostumada a existir por tanto tempo.

Por toda a sua inegável habilidade, conhecimento e percepção, discordo de S.T. Joshi, que vê a arte de Lovecraft como acessória, ou derivado sobre a filosofia do autor. Não concordo com Colin Wilson, que vê a arte de Lovecraft como auxiliar a, ou derivada sobre, a personalidade do autor, sua "doença", se assim quiser. Não concordo com tentativas de entender a arte de Lovecraft como sombria autobiografia sublimada. Obviamente as crenças de Lovecraft, sua mente e sua vida infeliz desempenharam o seu papel, assim como qualquer artista. Mas os anos 20 da Nova Inglaterra estavam cheios de Nietzscheianos autodidatas, muitos deles também neurastênicos, mimados e quebrados financeiramente. Mas ele só produziu um H. P. Lovecraft.^{xlvii} (HITE, 2008, p.102, Tradução Nossa).

Hite expõe alguns dos mais conhecidos críticos sobre o escritor de Providence e constrói um paralelo com sua própria percepção, citando importantes leituras sobre o autor e estabelecendo tentativas de aproximação com sua visão sobre a importância de Lovecraft para seu tempo e para as gerações seguintes. Finaliza seu texto justamente com sua valorização da genialidade e da transcendência da obra de Lovecraft.

Como HPL escreveu a E. Hoffmann Price em 1934: "A arte não é o que se resolve a dizer, mas o que insiste em dizer-se através de um", como todo artista, Lovecraft aprendeu a transmiti-lo, moldá-lo e domá-lo para o nosso ponto de vista o melhor que pôde. A prova está na mesa: Cthulhu (e tudo o que ele representa) tornou-se como Superman, ou Sherlock Holmes, ou Robinson Crusoe, ou Hamlet, ou Lancelot, ou Jasão e os Argonautas - um ícone atemporal, um mito. Como todos os mitos, pode ser infinitamente interpretado, fixado em novos pedestais ou arremessado longe, para fora.^{xlvi} (HITE, 2008, p.102, Tradução Nossa).

4. LEVANTAMENTO CRÍTICO DO FANTÁSTICO

O fantástico ocupa o tempo e o espaço da incerteza, como já apontava Tzvetan Todorov em seu famoso livro “Introdução à literatura fantástica”. Publicada em 1970, a obra expõe características e posições teóricas sobre o espaço e a atuação do fantástico como gênero literário, assim como suas reverberações no ambiente crítico desde então. Foi a partir deste trabalho seminal que a proposta teórica sobre o fantástico começou a ganhar outra roupagem, tornando-se o que até a contemporaneidade se tem como o texto mais conhecido sobre o gênero.

Apesar de pouco explorados academicamente, se comparados ao período de produção das obras ficcionais, os estudos que se debruçam sobre o gênero fantástico ganharam fôlego virtuoso desde a publicação de Todorov. Sua iniciativa abriu espaço para que autores como Erick Rabkin, Slavoj Žižek, Remo Ceserani, David Roas e outros angariassem espaço para explorar as diferentes manifestações do fantástico na literatura. Anteriormente a esse fluxo analítico, incitado pelo teórico búlgaro, podemos citar como exemplos de análises sobre o fantástico a perspectiva do próprio Lovecraft, em 1927, com *Supernatural Horror in Literature*, e a de Jean-Paul Sartre, em 1947, com *Situações I*, assim como outras que serão exploradas no decorrer desta seção.

A partir dessa percepção, este capítulo perscruta o caminho histórico em que a crítica vem trabalhando o efeito fantástico nas obras, mas se atém com mais atenção ao leitor e à construção do medo naquele que tem contato com a narrativa fantástica. Para que essa perspectiva se construa, de forma coerente cronologicamente, iniciamos com a visão de Lovecraft em seu famoso ensaio sobre a literatura fantástica citado no parágrafo acima. Avançaremos cerca de meio século para a visão de Todorov e sua tríade de gêneros - Fantástico, Maravilhoso e Estranho -, para só então pensarmos sobre as revisões de suas propostas e novas investidas, dentre as quais, discutimos efetivamente aquelas defendidas por Ceserani, com os sistemas temáticos da literatura fantástica; por Rabkin, com a inversão súbita de 180° das regras básicas do mundo narrativo dentro da literatura fantástica; e por Žižek, com sua tríade - o real, o simbólico e o imaginário.

Apesar desse levantamento já propiciar uma base teórica sólida para a dissertação, será com David Roas, em *A ameaça do fantástico*, que tomamos o maior espaço do embasamento teórico-crítico. Sua posição quanto ao fantástico, além de oferecer uma releitura das propostas de Todorov, cria um vínculo poderoso com o leitor

e a forma de recepção do fantástico, empreendimento central nas discussões desta dissertação.

4.1 A VISÃO CÓSMICA DE HOWARD PHILLIPS LOVECRAFT

Uma das sentenças mais comuns em trabalhos acadêmicos sobre o fantástico é esta: “A emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga do medo é o medo do desconhecido” (Lovecraft, 1987, p. 1). Lovecraft a escreve logo na introdução de seu ensaio sobre a literatura fantástica, apresentando ao leitor que sua forma de entender o fantástico procura deixar de lado os monstros horrendos e deformados, para entrar no obscurecimento das certezas, e no constante efeito de desconforto dos personagens e do leitor frente ao objeto fantástico.

Todo o trabalho narrativo do escritor, já existente no momento da criação desse ensaio, o auxiliou na compreensão da função do pacto ficcional e do desejo por sentir medo da parte do leitor, para que esse acordo se efetivasse no momento da recepção dos contos. O autor afirma que: “a atração do spectral e do macabro é de modo geral limitado porque exige do leitor certa dose de imaginação e uma capacidade de desligamento da vida do dia-a-dia” (Lovecraft, 1987, p. 1-2). Esse entendimento de Lovecraft não se ateu unicamente a sua escrita, mas também a toda sua compreensão dos recursos estéticos empregados por diferentes autores para causar o medo do desconhecido. O autor procura explicar esse movimento catártico retornando à forma com que os antepassados entendiam o desconhecido.

O desconhecido, sendo igualmente o imprevisível, tornou-se para os nossos avôs primitivos uma onipotente e terrível fonte de bênçãos e calamidades despojadas sobre a humanidade por razões impenetráveis e inteiramente extraterrestres, portanto pertencentes às esferas de existência de que nós nada sabemos e em que não participamos. (LOVECRAFT, 1987, p.2-3).

Para Lovecraft, o fantástico parece vir da ruptura com a percepção sensorial de existência e tempo. É na falta de compreensão desses elementos que a narrativa fantástica cria seu escopo e forma, desarticulando as bases de criação do real do leitor, e o fazendo enfrentar esse estranhamento, muitas vezes criado pela figuração de elementos revelados além de suas possibilidades de criação imagética. O escritor aponta como gênese para essa colocação a forma com que a humanidade enfrentou os medos e

as adversidades que o ambiente apresentou durante os séculos, além da forma com que os fenômenos considerados sobrenaturais foram sendo vencidos, consoante à expansão do conhecimento humano.

Em um trecho inicial desse livro, Lovecraft discute esse conhecimento adquirido com o tempo, como uma forma de reestruturar as ideias de uma sociedade ou indivíduo frente ao assombro do que não pode ser explicado. No trecho abaixo, o leitor é aquele a quem o conhecimento não chegou, onde a magia e o sobrenatural são todos efeitos inexplicáveis da narrativa e da forma de entender o mundo ao seu redor.

Os primeiros instintos e emoções do homem moldaram a sua resposta ao meio em que ele se viu envolvido. Sensações definidas baseadas em prazer e dor criaram-se em torno dos fenômenos, cujas causas e efeitos ele podia entender, ao passo que em torno dos que ele não entendia - e estes abundavam no mundo dos primeiros tempos - teceram-se naturalmente os conceitos de magia, as personificações e sensações de assombro e medo, próprias de uma raça portadora de ideias poucas e simples e experiência limitada. (LOVECRAFT, 1987, p.2).

Para Lovecraft, o medo é a constituição de uma incerteza frente ao objeto que estremece o leitor implícito. A oscilação causada pelo terror não advém unicamente de fontes físicas e medos terrenos, como ossos quebrados e monstros horrendos e grotescos, mas sim, de forças externas e misteriosas. Nas palavras do escritor, no verdadeiro conto de horror:

Há que estar presente uma certa atmosfera de terror sufocante e inexplicável ante forças externas ignotas; e tem que haver uma alusão, expressa com a solenidade e seriedade adequada ao tema, à mais terrível concepção da inteligência humana - uma suspensão ou derrogação particular das imutáveis leis da natureza, que são a nossa única defesa contra as agressões do caos e dos demônios do espaço insondado. (LOVECRAFT, 1987, p.5).

Tanto o tempo como o espaço são os principais distanciamentos que tornam uma obra um exemplo de narrativa fantástica para Lovecraft. A incoerência intelectual em que as personagens enfrentam esse distanciamento, assim como coisas ou seres provenientes desses lugares, amplia essa percepção pelo leitor implícito. Quando a impossibilidade de descrição amplifica esse efeito, o que resta é imaginar o indefinível.

Esse espaço de incerteza, remetido constantemente ao terror cósmico em suas narrativas, possui laços muito estreitos com os medos mais primais das sociedades. Nas palavras de Lovecraft:

Como é lógico esperar de uma forma tão intimamente ligada às emoções primevas, o conto de horror é tão velho quanto o pensamento e a linguagem do homem. O terror cósmico aparece como ingrediente do mais remoto folclore de todos os povos, cristalizado nas mais arcaicas baladas, crônicas e textos sagrados. (LOVECRAFT, 1987, p.7).

Segundo Lovecraft, o medo sempre foi uma das formas mais fortes de atração e conexão de uma sociedade com seu passado. O trabalho de ligação com esse passado e seus mitos é um dos elementos que constituem o reflexo do fantástico e do horror no público leitor. Apesar do texto de Lovecraft ser mais um passeio pelos vários séculos da literatura fantástica, do que um texto teórico sobre o gênero, o escritor embasa nesse ensaio o horror cósmico e de que forma ele é importante para o fantástico. De forma resumida o horror cósmico

Trata-se de uma expressão que o autor cunhou para englobar suas formulações teóricas a respeito da narrativa fantástica e é o ponto fundamental para a compreensão de sua obra. O conceito de Horror Cósmico é um conjunto de considerações sobre tipos de sentimentos, emoções, e num nível mais racional, indagações intelectuais e filosóficas que um texto fantástico deve provocar no leitor. (DUTRA, 2015, p.8).

Apesar de essa definição ser bastante aderente aos estudos posteriores de sua obra, as visões sobre o horror cósmico ganham outras formas de percepção, conforme as narrativas de Lovecraft se afastam temporalmente do leitor contemporâneo.

Caio Alexandre Bezarias define o horror cósmico como um elemento externo à concepção humana, um poder tão imensurável que a humanidade sequer consegue conjecturar sua imensidão. “O “horror cósmico”, não o horror perante a majestade opressiva da técnica, e sim o horror perante a magnitude, imensidão e indiferença do universo a um modelo de humanidade que julga-se absoluto” (BEZARIAS, 2006, p. 48). Julio França descreve a percepção desse horror cósmico, evocando nossas crenças primitivas e etéreas, em entidades e seres tão poderosos que a prostração é a única saída para a coexistência: “a literatura de medo cósmico, cuja característica principal é estar relacionada com os resquícios de nossa consciência primitiva, sempre suscetível a

crenças em realidades obscuras, desconhecidas e à margem daquilo que entendemos por natural” (FRANÇA, 2010, p.79).

Kristjón Rúnar Halldórsson aponta o terror cósmico como o vasto universo e o que ele representa na concepção da criação narrativa de Lovecraft: “Toda a sua ideia de terror cósmico é construída sobre o vazio da imensidão do espaço e todo o obscuro horror que possa conter ^{xlix}” (HALLDÓRSSON, 2010, p. 18, Tradução Nossa). Miguel Ángel Ardilla Rodríguez, por sua vez, apresenta o horror cósmico como um subgênero do fantástico, caracterização esta muito comum nas obras de estudiosos da narrativa Lovecraftiana e do círculo de escritores que mantiveram a atmosfera do escritor em suas narrativas. Mas sua principal contribuição é a aproximação do horror cósmico com a modernidade e seus vários desdobramentos nas relações de poder e controle da sociedade. Rodriguez questiona a maleabilidade e fragilidade das mudanças desse período, evidenciado tópicos de alcance nas artes e nas formas de percepção do medo nesse ambiente inseguro e frágil em que Lovecraft viveu.

O horror cósmico surge como uma expressão artística obviamente afetada por vários dos muitos tentáculos da modernidade, incluindo a sua própria evolução; esse outro-cósmico é absolutamente monstruoso, indefinível e incomparável com qualquer coisa socialmente implantado como normal, são seres vivos, indissociavelmente ligados a tudo o que vive e pensa na Terra; Também simbolizam o caos iminente e temido que tudo incorpora deformado e impuro, e que ameaça a razão mental, assim como a estabilidade social. É, em outras palavras, uma afronta a tudo estabelecido pela modernidade, e ao mesmo tempo é o que a modernidade exige. Os Primeiros, cuja presença fisicamente indeterminável é o símbolo do medo e do mal, são manifestações cuja existência é temporariamente incalculável, estão em toda parte, desde a própria vida, os edifícios enigmáticos e colossais em todo o mundo durante séculos intrigando o homem, até o futuro caótico (símbolos inconfundíveis de inteligência), que o retorno desses deuses significa para toda a vida no planeta. O que não pode ser separada de outros aspectos importantes que a modernidade tenha adquirido no Ocidente: o cruzamento sólido entre tradição e inovação.¹ (RODRIGUEZ, 2009, p.55-56, Tradução Nossa).

O horror cósmico é então, segundo Rodriguez, um conjunto de elementos que não apenas forma um subgênero da literatura fantástica, como também questiona toda a realidade e formas de ação de um período. Para Lovecraft, a narrativa fantástica deve sempre causar o desconforto e a incerteza. O limiar entre realidade e fantasia deve ser mantido em xeque, sempre conservando o leitor nesse ambiente incerto e próximo de

uma verdade com a qual se torna difícil coexistir, e que, de modo algum, pode ser visto como impossível dentro do espaço em que a obra acontece.

4.2 A HESITAÇÃO DE TZETAN TODOROV

Tzvetan Todorov, filósofo e linguista búlgaro, trouxe para o estudo sobre a literatura fantástica aquele que é, possivelmente, o texto mais estudado sobre o gênero. Em *Introdução à literatura fantástica*, o linguista estuda o gênero baseado em leituras, percepções e observações de um vasto número de obras fantásticas, além de formular algumas normas para determinar se uma obra é fantástica ou não. Roland Barthes foi uma das grandes influências de Todorov. Sendo aluno de filosofia da linguagem do teórico francês, o estudioso búlgaro criou nuances que abriram caminho no estudo da literatura fantástica com grande impacto e que até hoje mantêm firmes suas posições sobre o gênero. Todorov afirma que a literatura se molda, desde sua gênese, conforme novos exemplares se apresentam ao leitor: “toda obra modifica o conjunto dos possíveis, cada novo exemplo muda a espécie” (TODOROV, 2014, p. 10).

Esta proposta de rearticulação, em que a literatura se efetiva no processo de recepção, possui grande aderência no corpus teórico moderno sobre a literatura e seus gêneros. Não há um espaço intacto na literatura, tudo é fluidez e por isso de difícil, ou impossível, definição. “A literatura enuncia o que apenas ela pode enunciar. Quando o crítico tiver dito tudo sobre um texto literário, não terá ainda dito nada; pois a própria definição da literatura implica que não se possa falar dela” (TODOROV, 2014, p. 27).

Todorov parte das várias teorias dos gêneros, que vão desde a visão de Aristóteles com *Arte Poética* (335 A.C. – 323 A.C.), passando por Alan Tate com o *New Criticism* (entre 1920 e 1929), até alcançar a *Anatomia da crítica* (1957), de Northrop Frye, e a visão histórica e de recepção de Hans Robert Jauss com a teoria da recepção (1967), entre outras que embasam o cabedal crítico do estudioso búlgaro até sua posição que insere a literatura fantástica como um gênero. A famosa tríade que o escritor apresentou nos ensaios de *Introdução à literatura fantástica* (fantástico, estranho e maravilhoso) tem como proposta a colocação da literatura fantástica em grandes moldes maleáveis, os quais serão posteriormente reestruturados por outros teóricos do fantástico.

Nessa investida, o leitor é pensado muito mais como um atuante no processo de criação do texto do que um elemento passivo e sem importância para a concretização do objeto estético. É com a recepção desse leitor que as tentativas de definição poderão ser pensadas e, apenas a partir delas, que poderemos delinear um espaço de análise para entrarmos na proposta desta dissertação. A hesitação é o primeiro tópico que o teórico aborda para pontuar as condições de existência do gênero fantástico.

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas opções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, ou então o acontecimento realmente aconteceu [...] O fantástico ocorre nesta incerteza. (TODOROV, 2014, p.30-31).

Nela, o leitor precisa questionar suas próprias certezas de mundo conforme a obra desconstrói sua noção do real instituído, o que termina por, constantemente, quebrar a zona de conforto e o horizonte de expectativa desse leitor. “Um conto é fantástico, muito simplesmente se o leitor experimenta profundamente um sentimento de temor e de terror, a presença de mundos e poderes insólitos” (TODOROV, 2014, p.40). Contudo, ele só acontece quando o leitor se integra a essa dúvida e cria o pacto necessário com a narrativa, “o fantástico implica, portanto não apenas na existência de um acontecimento estranho, que provoca hesitação no leitor e no herói; mas também numa maneira de ler, que se pode por hora definir negativamente: não deve ser nem poética, nem alegórica” (TODOROV, 2014, p.38).

Logo, o leitor é apresentado como a função central que movimenta a narrativa para o efeito fantástico, pois, fazendo-o oscilar entre uma resposta plausível e um efeito não natural, a obra fantástica cria a ruptura da expectativa de certeza quanto ao real do leitor. “É preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados” (TODOROV, 2014, p.38-39). Essa ruptura de uma zona de conforto do leitor pode se apresentar de diferentes formas.

Para Callois, também segundo Todorov, “Uma vez mais, o fantástico que não provenha de uma intenção deliberada de desconcertar, mas que parece jorrar independentemente do autor da obra, quando não a sua revelia, prova ser o mais persuasivo” (TODOROV, 2014, p. 41). Para Todorov, basta que o universo da narrativa

oscile e o leitor perceba esse evento para que o fantástico esteja instalado no percurso de sua leitura. Será nesse questionamento que o conto fantástico existirá, causando a característica mais eminente nos ensaios de Todorov, a vacilação frente à verdade com que o leitor convive.

A teoria do fantástico de Todorov parte ainda para outras frentes de análise, tomando como base a estrutura sociocultural na qual o texto é recebido, os conhecimentos históricos do leitor, o seu conhecimento de mundo e a sua percepção de aspectos metalinguísticos. A segunda condição do fantástico acontece quando, tanto o leitor como determinadas personagens da narrativa, hesitam (ou não) frente à cena fantástica. Em um exemplo prático, considerando a obra *Dagon* (1917) de Lovecraft, temos uma personagem que, após fugir de um navio que o tornara prisioneiro, acaba passando um curto período em uma ilha deserta, onde horrores impronunciáveis o assolam em pesadelos reais, mesmo muito tempo após o retorno à sua casa.

A personagem relata o que a aterroriza, descrevendo com adjetivos incompreensíveis o horror que tornea o mundo, mas que ninguém consegue perceber. Nesse trecho, tanto o leitor como a personagem compartilham do efeito fantástico, compreendem, pela descrição da personagem, o que há de surgir e hesitam frente a um objeto que não pode ser explicado. Já em seu texto, Todorov usa como exemplo Véra, de Villier de L'isle-Adam, onde a ressurreição de uma personagem ocasiona a dúvida no leitor, mas nenhuma das personagens compartilha dessa hesitação. Apesar de menos comum, a hesitação, unicamente por parte do leitor, pode ocorrer, o que não desarticula a narrativa do gênero fantástico a partir da proposta de Todorov, apenas acaba por deixar com o leitor a responsabilidade de questionar o evento sobrenatural.

O leitor não se identifica, pois com qualquer personagem, e a hesitação não está representada no texto. Diremos que se trata, com esta regra de identificação, de uma condição facultativa do fantástico: este pode existir sem satisfazê-la; mas a maior parte das obras fantásticas submete-se a ela. (TODOROV, 2014, p.37).

A terceira condição recai na impossibilidade de a narrativa ser alegórica ou poética. O texto fantástico deve criar uma relação de enfrentamento com o objeto estético que desafia a realidade, jamais ser aceito sem interrogações.

Existem narrativas que contêm elementos sobrenaturais sem que o leitor jamais se interogue sobre sua natureza, sabendo perfeitamente que não deve tomá-los

ao pé da letra. Se animais falam, nenhuma dúvida nos assalta o espírito: Sabemos que as palavras do texto devem ser tomadas num outro sentido, que se chama alegórico. Situação inversa se observa relativamente à poesia. O texto poético poderia ser frequentemente julgado fantástico, se ao menos se exigisse que a poesia fosse representativa. Mas a questão não se coloca: se é dito, por exemplo, que o “eu poético” voa pelos ares, isto é apenas uma sequência verbal, a ser tomada como tal, sem pretender ir além das palavras. (TODOROV, 2014, p.38).

Em ambos os casos, o fantástico nega sua existência por não haver obstáculos que causem a hesitação. O efeito recai no entendimento metafórico ou simbólico do que se descreve, e não numa possível alteração da realidade do leitor. O estranho e o maravilhoso completam a tríade de sua composição teórica, articulando a posição do leitor ao terminar a narrativa, em decorrência do efeito produzido pelo texto.

No fim da história, o leitor, quando não o personagem, toma contudo uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado entramos no gênero do maravilhoso. (TODOROV, 2014, p.48).

Dependendo do caminho escolhido, a percepção sobre o fantástico se altera de acordo com as aberturas do texto para o leitor. De um lado, na escolha por algo sólido, na aproximação metalinguística ou física, no escape do elemento sobrenatural para uma explicação humana, aqui se aloja o estranho; enquanto na formulação por uma escolha desconhecida, na continuação do esmorecimento, recai o maravilhoso. Seja qual for o leitor implícito programado pelo texto, o fator de oscilação já não é tão potente quanto no fantástico puro. Nessas duas descrições já advêm fatores externos, escolhas e quebras de horizontes. No estranho e no maravilhoso o leitor já deu um passo a mais e quebrou a maior parte das barreiras de hesitação existentes no fantástico.

A obra fantástica, na visão de Todorov, procura sempre retirar o leitor de seu estado inerte, reestruturando suas certezas em novas dúvidas e fazendo-o questionar seu lugar, não apenas como espectador, mas também como personagem na criação de cada narrativa com que teve contato. “A literatura fantástica deixa-nos entre as mãos duas noções: a da realidade e a da literatura, ambas insatisfatórias” (TODOROV, 2014, p.176).

Mesmo que exploremos com intensidade essa percepção mais à frente, vale aqui uma nota rápida sobre a posição da narrativa lovecraftiana a partir da teoria de Todorov. Se apresentarmos os elementos estéticos e as escolhas argumentativas de Lovecraft, a escolha mais rápida, e talvez a mais sensata em uma percepção inicial, é que toda a narrativa lovecraftiana acontece nos moldes do fantástico. Apesar de alguns momentos o estranho ser mais atraente, pela forma de organização dos mecanismos narrativos e da temática da tecnologia empregada em alguns de seus contos, é na oscilação entre real e sobrenatural que o conto fantástico de Lovecraft causa o desconforto. Saber da existência de criaturas imemoriais, ter contato com objetos que caem do céu ou qualquer outra característica comum de suas obras se apresenta como um grande mecanismo de controle da incerteza.

Lovecraft foi um mestre na arte de causar dúvida e um mestre ainda maior por fazer com que essa dúvida permanecesse até hoje, não apenas em seus contos, como em toda a mitologia que foi criada ao redor de suas criações. A partir dessa posição, vale trazer alguns contos que exemplificam os três tópicos de análise apresentados por Todorov. No fantástico tomamos como exemplo a obra *A cor que caiu do espaço* (1927), onde uma estranha pedra de cor indescritível e poderes malévolos destrói uma vasta área nos arredores de Arkham. A narrativa é relatada por um vizinho dos Gardner, família que foi dizimada lentamente pelo efeito da pedra que caíra do céu. O narrador, um homem de negócios que estava avaliando aquela localidade para a construção de uma represa, acaba hesitando frente a uma explicação plausível para o efeito, após pesquisar em todas as fontes possíveis sobre o acontecimento.

O que pode ser, só Deus sabe. Em termos de matéria imagino que a coisa descrita por Ammi possa ser chamada de gás, mas esse gás obedecia a leis estranhas ao nosso cosmo. Não era fruto dos mundos e dos sóis que fulguram nos telescópios e nas chapas fotográficas dos nossos observatórios. Não era um sopro dos céus cujos movimentos e dimensões os nossos astrônomos medem ou julgam demasiado vastos para medir. Era apenas uma cor que caiu do espaço – o pavoroso mensageiro de reinos informes que transcendem a Natureza tal como a conhecemos; de reinos cuja mera existência atordoia os nossos pensamentos e entorpece-nos com os negros abismos siderais que descortina ante o nosso olhar frenético. (LOVECRAFT, 2013, p.134-135).

O narrador, assim como a maior parte das personagens, não consegue explicar o que aconteceu alguns anos antes, com a visita do objeto fantástico. Na ignorância, frente ao ininteligível, a hesitação ganha forma e desarticula qualquer certeza quanto a uma

explicação nos moldes do que se compreende por real. O leitor implícito partilha desse sentimento de incompletude e incerteza, ele hesita quanto à forma de compreender o sobrenatural em detrimento de suas certezas quanto ao real. Por outro lado, na narrativa *Ele*, Lovecraft trabalha o encontro de um viajante de passagem por Nova York em busca de inspiração artística, com um feiticeiro capaz de, entre tantos feitos, levar o protagonista para o passado da cidade. Em um trecho de elusiva contemplação, o mago carrega a personagem até uma janela nos subúrbios mais obscuros da Nova York contemporânea para mostrar seu poder.

Meu anfitrião me levou pela mão até uma das duas janelas na parede maior da sala fétida. Engelei ao primeiro toque dos seus dedos sem luvas; sua pele, apesar de seca e firme, tinha a qualidade do gelo, e quase me esquivei do braço que me puxava. Entretanto, mais uma vez pensei no vazio e no horror da realidade, e corajosamente me preparei para segui-lo aonde quer que fosse levado. Uma vez junto à janela, o homem abriu as cortinas de seda amarela e dirigiu meu olhar para a escuridão na rua. Por um momento não vi nada, a não ser uma miríade de luzes minúsculas dançando distante à minha frente. Então, como se em resposta a um movimento inesperado da sua mão, o clarão de um relâmpago apareceu em cena e olhei para um mar de folhagens exuberantes e despoluídas, e não o mar de telhados que qualquer mente normal esperaria. À minha direita o rio Hudson cintilava travesso, e na distância mais adiante vi a luz difusa doentia de um vasto pântano salgado com uma constelação de vagalumes nervosos. O clarão desapareceu e um sorriso diabólico iluminou o rosto de cera do velho necromante.

- Isso foi antes do meu tempo, antes do tempo do primeiro fidalgo. Vamos tentar de novo.

Eu me sentia sufocado, mais sufocado até do que a modernidade odiosa daquela cidade maldita me fizera sentir.

- Meu Deus! – Sussurrei. – Você consegue fazer isso para *qualquer época*. (LOVECRAFT, 2007, p.73).

No conto, a viagem temporal não é questionada, as personagens não hesitam frente ao sobrenatural, ao contrário, aceitam-no como pertinente àquele universo. O leitor implícito segue a mesma iniciativa, parte da proposta de que aquele elemento é verdadeiro dentro da obra e compartilha do pacto ficcional para que ocorra a catarse. Já o estranho ocorre quando o elemento fantástico é destituído de seu poder sobrenatural, seu efeito é negado por uma instância que tenta explicá-lo, e o meio que teve contato com o objeto volta ao status quo após a aparição do fantástico.

Nas narrativas de Lovecraft o estranho é a definição menos comum de ser encontrada, pois se leva em consideração que o horror cósmico, continuamente, articula o leitor em um enredo onde a dúvida deve permanecer até o fim, sem que explicações racionais tentem invalidá-la. Contudo, um exemplo de atuação do estranho acontece em

A fera na caverna (1905), conto onde um jovem que explorava uma caverna com seus amigos acaba saindo do caminho e se perdendo. Com apenas uma tocha à beira do fim, o garoto procura uma saída, mas acaba encontrando uma besta no caminho, que entra em embate com ele, mas acaba fugindo após ser machucada. Ao encontrar a saída, o menino resolve contar ao guia o que acontecera e, os dois, resolvem entrar para matar a criatura.

A descrição da narrativa cria uma atmosfera pesada e o leitor é constantemente levado a entender que o monstro vem de um estado animal, talvez sobrenatural. A cena final descreve a surpresa deles ao ver a criatura morta.

O guia agarrou a manga do meu casaco e tremia tão violentamente que a luz sacudia em espasmos, jogando sombras estranhas e rápidas sobre as paredes. Não fiz movimento algum e fiquei rigidamente parado com os olhos horrorizados fixos sobre o chão a minha frente. O medo deixou-me, e o assombro, a surpresa, a compaixão e o respeito sucederam-se no seu lugar, pois os sons emitidos por aquela figura ferida e agora estendida sobre o calcário nos contou a verdade aterradora. A criatura que eu matara, a fera estranha da caverna inescrutável, era, ou fora um dia um HOMEM!!! (LOVECRAFT, 2007, p.164).

Toda a construção do fantástico(o monstro que se escondia na caverna, os sons horripilantes, a batalha com o ser das trevas) é explicada ao final do conto, satisfazendo o leitor implícito com uma resposta humana, possível, não transgressora das leis que regem o seu mundo.

4.3 O MODO NARRATIVO DE REMO CESERANI

Remo Ceserani, professor e crítico literário italiano, após revisitar os gêneros que embasam o nascimento da literatura fantástica, aponta que o fantástico não é uma construção completa e evidente na literatura mundial como gênero, mas um modo literário.

O fantástico surge não como um gênero, mas como um modo literário, que teve raízes históricas precisas e se situou historicamente em alguns gêneros e subgêneros. O modo fantástico é usado para organizar a estrutura fundamental da representação e para transmitir de maneira forte e original experiências inquietantes à mente do leitor. (CESERANI, 2006 p.12).

Esse modo, ao qual o autor se refere, encontra sua primeira formatação reconhecível no gótico europeu, que foi caracterizado e, de certa forma, estereotipado pelo grande número de obras que tentavam figurar sentimentos de tristeza e melancolia. Mas suas raízes parecem vir de períodos histórico-culturais anteriores, das construções metafóricas e maravilhosas dos *Fairy Tales* de Esopo, das incríveis ações dos Deuses em Homero, do inferno dantesco e das narrativas místicas das religiões. O que Ceserani defende é que não existe uma narrativa puramente fantástica, mas sim, acontecimentos fantásticos nos mais variados gêneros, modos ou modalidades literárias. Em sua proposta, o fantástico não é um conjunto fixo de elementos que, inseridos em uma forma literária, a torna definitivamente pertencente a um gênero denominado de literatura fantástica, mas sim um espaço de conexão com os vários sentidos em que a literatura trabalha sua existência e reflexo no mundo.

O que caracteriza o fantástico não pode ser nem um elenco de procedimentos retóricos nem uma lista de temas exclusivos. O que o caracteriza, e o caracterizou particularmente no momento histórico em que esta nova modalidade literária apareceu em uma série de textos bastante homogêneos entre si, foi uma particular combinação, e um particular emprego, de estratégias retóricas e narrativas, artifícios formais e núcleos temáticos. (CESERANI, 2006, p.67).

Nessa percepção, o leitor está sempre em um lugar inseguro, mesmo que a narrativa seja um reflexo de sua realidade externa à obra. É na reestruturação das forças desses mundos que o leitor se verá envolvido e retirado da zona de conforto. “O conto fantástico envolve fortemente o leitor, leva-o para dentro de um mundo a ele familiar, para depois disparar os mecanismos de surpresa, da desorientação, do medo” (Ceserani, 2006, p. 71).

Conectando a proposta de Ceserani às narrativas de Lovecraft, é comum encontrarmos narradores de seus contos que estão em uma zona de segurança durante a narração dos eventos, mas que se veem destituídos dessa segurança, logo que o fantástico se insere em seu mundo. Em *Dagon* (1917), o protagonista esconde-se de uma ameaça em um quarto fechado, junto a dois amigos. Seguros nesse espaço, o narrador revela o terror que o persegue, sente-se tranquilo ao cercar todas as saídas com seus companheiros, mas essa segurança é abalada quando aqueles, em vigília, são eliminados e o horror o cerca, tirando-o de sua zona de conforto. “O fim está próximo. Ouço o barulho na porta, como o de um enorme corpo escorregadio batendo contra a

madeira. Jamais vão me encontrar. Meu Deus, aquela mão! A janela! A janela!” (LOVECRAFT, 2013, p. 22).

Ceserani explora ainda mais esse lugar inseguro, ao apontar nos ambientes mais marginais, os principais cenários para essas obras, evidenciando um espaço de conflito iminente, um lugar de incerteza e constante hesitação, onde cada novo lugar observado pode guardar um efeito que desafia a constituição de mundo da personagem e do leitor. “É típico do fantástico não se afastar muito da cultura dominante e procurar as áreas geográficas um pouco marginais, onde se entrevem as relações entre uma cultura dominante e outra que está se retirando, o lugar das culturas em conflito” (Ceserani, 2006, p. 74).

Em Lovecraft, a permanência dos protagonistas em lugares que não fazem parte de seu horizonte social, como periferias, guetos e zonas de baixo padrão social, é recorrente, e traz em si uma característica que reflete bem a posição de Ceserani: o homem longe de sua casa, num lugar desconhecido e estranho o deixa desconfortável. Um exemplo dessa característica remete à obra *A Sombra de Innsmouth* (1931), onde, durante uma visita à Nova Inglaterra, um jovem precisa passar uma noite na cidade portuária de Innsmouth, sem saber dos segredos e terrores que existiam naquele lugar. Em determinado momento, o narrador vê-se perturbado pela forma de viver daqueles habitantes, além da estranha sensação de estar sendo, constantemente, observado e julgado pelos nativos.

Todos pareciam estar juntos em uma espécie de fraternidade taciturna – desprezando o mundo como se tivessem acesso às outras esferas mais interessantes do ser. A aparência da maioria – em especial aqueles olhos arregalados que pareciam não piscar jamais – era sem dúvida chocante; e suas vozes tinham timbres ocultos. Era terrível ouvir os cânticos que entoavam na igreja à noite. (LOVECRAFT, 2013, p.498-499).

Por fim, para Ceserani, o fantástico não é apenas um espaço isolado e tipificado da literatura, mas sim um modo que está presente em praticamente toda a literatura e que vem reformulando a maneira de olhar para os gêneros literários, criando as oscilações necessárias para que as investidas no campo fantástico sejam, não apenas formas de narrar uma história, como também formas de rerepresentar uma verdade instituída.

O fantástico operou, como todo o verdadeiro e grande modo literário, uma forte reconversão do imaginário, ensinou aos escritores caminhos novos para capturar significados e explorar experiências, forneceu novas estratégias representativas. Justamente porque se trata de um modo, e não simplesmente de um gênero literário, ele se caracteriza por um leque bastante amplo de procedimentos utilizados e por um bom número de temas tratados em outros modos e gêneros da literatura. (CESERANI, 2006, p.103).

4.4 TEORIAS DIVERSAS

Para Erik Rabkin, escritor e ensaísta estadunidense, o fantástico acontece quando o leitor enfrenta uma mudança súbita dentro da narrativa, capaz de abalar toda a sua estrutura de representações do real.

O espanto que sentimos quando as regras básicas do mundo narrativo sofrem uma inversão súbita de 180 graus. Reconhecemos esta inversão nas reações das personagens, nas afirmações dos narradores e nas implicações da estrutura, todos eles fazendo uso da totalidade de nossa experiência como pessoas e leitores e simultaneamente opondo-nos a ela. (RABKIN, 1977, Apud RENAUX, 2002, p.94).

O momento de ruptura que o leitor experimenta nesse tipo de leitura é o momento crucial da análise de Rabkin, pois será nele que as leis naturais serão expostas e desafiadas pela narrativa, o que, obviamente, repercute sobremaneira na recepção do texto. Rabkin propõe que é na problematização da normalidade cotidiana e reconhecível pelo leitor que o fantástico vai agir. Isso pode ocorrer, por exemplo, na descrição de um acontecimento aparentemente simples, mas inesperado, como uma pedra que ao cair de determinada altura resolve flutuar ou uma chuva que não molha os personagens. Assim, o fantástico atinge seu maior efeito na quebra do horizonte de expectativa do leitor. Para Rabkin a narrativa fantástica é uma cópia do mundo real em palavras, não apenas um simulacro sobreposto a um enredo, mas sim um retrato das leis que regem o mundo real, as quais aparecem desarticuladas de suas posições, conforme o artista rearticula as verdades preconcebidas do mundo externo à narrativa.

Com “as regras de base do mundo narrativo” quer Rabkin referir-se às leis e normas do mundo da realidade, do qual a narrativa oferece um simulacro ao leitor, fazendo-o assim sentir-se “em casa” no mundo do conto, da novela, ou do romance, mundo feito em palavras, é certo, mas que se propõe a ser uma imitação ou um equivalente do mundo real, feito de coisas. (PAES, 1985, p.185).

Talvez por isso, o fantástico seja para o crítico uma forma tão poderosa de catarse, pois ao questionar as certezas que estratificam, dão forma e inteligibilidade ao mundo, ele consegue criar um ambiente de insegurança, desde que o leitor aceite o pacto ficcional. Tal característica é apresentada em grande parte da produção literária de Lovecraft, principalmente quando o escritor reconstrói a gênese de criação e evolução da raça humana com os *Old Ones*.

Em algumas narrativas, essa característica tem conexão direta com o enredo da obra, como em *Nas montanhas da loucura* (1931), na qual as personagens descobrem a história da criação humana a partir de desenhos e escritas ancestrais, ou, como em *A sombra vinda do tempo* (1935), onde a própria raça cósmica entra em contato com os personagens para desmistificar toda a noção de criação e realidade do narrador e, conseqüentemente, do leitor implícito. A posição de Lovecraft, nessas narrativas, ajuda a exemplificar a proposta de Rabkin de que toda narrativa ficcional é fantástica, pois, desconstruindo uma realidade e a rearticulando em palavras como algo novo, a literatura apresenta um novo horizonte de possibilidades e, assim, novas formas de agir frente ao texto e ao mundo. “Para Rabkin, Toda Literatura é mais ou menos fantástica simplesmente em virtude de ser ficção [...] Toda a ficção é inerentemente fantástica, alguns, como a ficção científica, contos sobrenaturais, e contos de fadas, são simplesmente mais fantástica do que^{li}” (LIEN, 2014, p. 30, 49, Tradução Nossa). Para Rabkin, o fantástico está em toda a literatura simplesmente por servir de simulacro e desnudar para o leitor as certezas do mundo em que ele vive. Slavoj Zizek, sociólogo e teórico crítico esloveno, cria, assim como Todorov, uma tríade para embasar sua posição sobre o fantástico. Em sua proposta, o crítico parte do real instituído para caracterizar o fantástico como um novo elemento no ambiente real e não como um aspecto separado do mundo do leitor.

O real pode irromper na vida do sujeito através de um evento traumático, seja ele físico ou psicológico. O Simbólico inaugura-se com a aquisição da linguagem, é o estágio no qual o indivíduo estrutura determinados códigos, leis e proibições para haver a possibilidade de sua socialização. O imaginário corresponde à ordem do significado, se situa ao nível da relação do sujeito consigo mesmo, é a fantasia fundamental que é inacessível à nossa experiência psíquica e se eleva do espectro fantasmático em que encontramos objetos de desejo. (FASCINA, 2011, p.3).

A composição dessa tríade forma o que Zizek apresentou como jogo linguístico, um xadrez imaginário onde as regras, os nomes e as formas de percepção sobre as peças dependem da forma de recepção do leitor. O real, o simbólico e o imaginário seriam mecanismos para gerir a leitura e a recepção dos textos fantásticos e da ficção de modo geral. O que acaba criando um espaço que não é o real comum, físico e visual, mas sim o real volúvel, frágil e sem ancoragem, um estratagema que não se suporta a não ser pela maleabilidade da literatura. Nesse jogo o real pode variar de três formas:

Estou cada vez mais convencido de que há pelo menos três noções do Real. Eu diria que a própria tríade formada por Real, Simbólico e Imaginário é, de certo modo, mapeada ou projetada no real em si. Primeiro o Real real seria a Coisa horrenda: a cabeça da Medusa, o alienígena do filme, o abismo, o monstro. O Real simbólico, que simplesmente são as fórmulas científicas sem sentido [...] o Real Imaginário designa não a ilusão do Real, mas o Real da própria ilusão [...] O Real imaginário é esse traço elusivo que é totalmente insubstancial, mas incomoda você. Esse é o Real do outro. (ZIZEK, DALY, 2006, p.87-88).

Para Zizek, cada formulação do real se ramifica, criando novos olhares críticos sobre os textos. Será o leitor, com seu arcabouço literário e conhecimento de mundo, que formatará as escolhas necessárias, definindo a forma de abordagem de cada obra. Essa tríade, proposta por Zizek, encontra em Lovecraft uma variedade de exemplos que ilustram as colocações teóricas. Por exemplo, se o “real-real” é o momento de apresentação do monstro de forma física, mesmo que a obra lovecraftiana dê preferência para a suposição ao invés da visualização do monstro, encontramos em *O chamado de Cthulhu* (1926) um momento em que o narrador observa e enfrenta a massa amórfica cósmica em um instante de desespero e busca por sobrevivência.

A terrível cabeça de lula e os tentáculos convulsos por pouco não tocaram o gurupés do robusto iate, mas Johansen seguiu em frente sem a menor hesitação. Sobreveio um estrondo como de uma bexiga explodindo, uma massa viscosa como a de um peixe-lua cortado ao meio, um fedor como de mil covas abertas e um som que o cronista foi incapaz de registrar no papel. (LOVECRAFT. 2013, p.91-92).

Por outro lado, exemplos do real simbólico são muito mais presentes, como a construção descritiva da música em *A Música de Erich Zann* (1921), e a caracterização da pedra que caiu do céu em *A Cor Que Caiu do Céu* (1927), principalmente na descrição confusa e inexata dos cientistas sobre as propriedades do objeto metálico.

Para começar, era magnético; e a imersão dos solventes ácidos deu a impressão de revelar discretos traços das figuras de Widmannstätten, encontraram em ferro meteórico. Quando o resfriamento alcançou um nível considerado, os testes passaram a ser conduzidos em recipientes de vidro; e as lascas do fragmento original foram deixadas em um béquer durante o trabalho. Na manhã seguinte, as lascas e o béquer haviam desaparecido sem deixar nenhum rastro, e apenas a madeira chamuscada indicava o lugar que haviam ocupado na estante. (LOVECRAFT, 2013, p.112).

Já o real imaginário é um exemplo mais complexo de ser apresentado, pois representa a aproximação do ficcional e do imaginário, na percepção e na recepção com o real do leitor. Particularmente, o exemplo que caracteriza a teoria de Zizek com maior proximidade é a do próprio medo cósmico da obra lovecraftiana. O motivo central dessa percepção reabre a discussão da funcionalidade do cósmico na recepção do leitor implícito, promovendo um espaço de articulação do fantástico com o real empírico.

É na escolha desse real imaginário ou simbólico, que se consolida a posição do leitor e a maneira com que a obra fantástica o atinge. Para Zizek, o que importa deixa de ser uma reação física proposta pelo fantástico, não é mais o medo externo representado naquele texto, mas sim o quanto ele desestabiliza a realidade daquele leitor. Karin Volobuef trata a literatura fantástica como um gênero e o aponta centralmente para a proposta de Zizek, quando relaciona o texto fantástico com a vida e o cotidiano do leitor. Para a autora, é a falta de percepção da realidade dentro da obra que dá origem ao fantástico.

Ao contrário do gênero Fantasy (The lord of the rings, de J.R.R. Tolkien), tão ao gosto dos leitores modernos, o fantástico não cria mundos fabulosos, distintos do nosso e povoados por criaturas imaginárias, mas revela e problematiza a vida e o ambiente que conhecemos do dia-a-dia. (VOLOBUEF, 2000, p.110).

Sua proposta se estende para vários campos do gênero fantástico, mas trata com mais amplitude o reflexo da obra no leitor e em sua forma de ver e rearticular os seus conhecimentos de mundo a partir da leitura. Para Irene Bessiere, a narrativa fantástica sempre aponta para a realidade daquilo que foi narrado, a partir da testemunha do evento sobrenatural, que, incapaz de comprovar a veracidade do que viu por meios comuns, acaba se fechando na incerteza por não encontrar outro caminho que lhe dê segurança. Sua visão volta para a percepção da incerteza do ambiente narrativo, o leitor precisa a todo o momento se questionar se o que entende como real se mantém íntegro.

Assim como para Todorov, Bessiere afirma que é na oscilação do processo de entendimento que o fantástico atua, na incerteza da percepção intelectual e no efeito de coerência que o texto faz mesmo a partir de efeitos sobrenaturais.

O relato fantástico provoca a incerteza ao exame intelectual, pois coloca em ação dados contraditórios, reunidos segundo uma coerência e uma complementaridade próprias. Ele não define uma qualidade atual de objetos ou de seres existentes, nem constitui uma categoria ou um gênero literário, mas supõe uma lógica narrativa que é tanto formal quanto temática e que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo. (BESSIERE, 2009, p.2).

Finalmente, Ana Luiza Silva Camarani termina esse breve percurso pontuando que a narrativa fantástica, assim como apresentou Rabkin, mantém-se pela irrupção no mundo real de elementos fantásticos. Camarani aponta que é na percepção e no enfrentamento desse elemento, pelo leitor, que o fantástico se constrói, sendo ele também real no universo construído pela narrativa, e não um elemento externo àquele mundo.

A narrativa fantástica, pelo contrário, gosta de nos apresentar, habitando o mundo real onde nos encontramos, homens como nós, postos de súbito em presença do inexplicável. O fantástico nutre-se dos conflitos do real e do possível. (CAMARANI, 2014, p.43).

Podemos perceber que a hesitação entre o real e o sobrenatural, por parte do leitor, é o fator mais comum entre todas as teorias apresentadas até aqui. O enfrentamento dos personagens e dos leitores com o fantástico cria a dúvida e nela se constrói a literatura fantástica.

5. O FANTÁSTICO DE ROAS

David Roas, escritor e crítico literário espanhol, traz para o estudo do fantástico na literatura uma percepção dupla. Sua trajetória como professor acadêmico e pesquisador científico se mistura com sua carreira como autor, culminando em uma interessante forma de desenvolver sua percepção sobre o fantástico. Assim como Lovecraft, suas inserções na literatura procuram sempre o distanciamento necessário entre duas formas distintas de abordagem da obra fantástica. Esse duplo, que é apresentado como seu “Dr. Jekyll, o pesquisador, e Mr. Hyde, o escritor” (ROAS, 2014, p. 13), parece trabalhar em uníssono na concepção de sua “definição” sobre o fantástico.

Para Roas, o fantástico não se apresenta como um elemento irreal e/ou impossível dentro da narrativa, mas sim na forma de reverberações que o elemento insólito causa na percepção de realidade desse leitor. Apesar do trabalho de Roas não distinguir o leitor implícito dos outros leitores programados e esperados pelo texto, o trabalho crítico desta dissertação foca na utilização do conceito desse leitor como função do próprio texto, como prevê Wolfgang Iser (1979) em sua discussão sobre o leitor implícito, e Umberto Eco (1994) ao discutir a posição do leitor na programação do autor modelo.

5.1 ROAS E A MODERNIDADE

Sendo Roas contemporâneo de vários pensadores que trabalham as relações modernas de sociedade, sua aproximação do ambiente em que o fantástico atua se concilia muito mais com as percepções maleáveis da modernidade, como o líquido de Zygmunt Bauman, o simulacro de Jean Baudrillard e as questões de identidade de Stuart Hall, do que com as percepções estruturalistas e pós-estruturalistas de Tzvetan Todorov e Vladimir Propp, por exemplo. Sua relação não parece se encontrar na definição estratificada do fantástico como um gênero, mas sim, no fantástico como um modo de operar dentro da literatura.

No livro a que nos ateremos, *A ameaça do fantástico* (2014), Roas apresenta na forma de seis artigos, publicados entre 2001 e 2011, seus estudos sobre o fantástico e sua atuação na literatura, indo desde uma tentativa de definição a partir das teorias apresentadas por seus antecessores, até o entrelaçamento com que o modo fantástico

atua nas diversas mídias e formas de linguagem. Roas acredita que todo texto fantástico precisa, de forma obrigatória, do elemento sobrenatural.

Essa proposta, que se assemelha com a obrigatoriedade do medo no texto fantástico, postulada por Lovecraft, prevê que a narrativa fantástica produza uma desestabilização simbólica no leitor durante a leitura, principalmente na comparação entre o real, instituído dentro da narrativa, em comparação ao que conhece como real externo à obra. É a partir do enfrentamento com o elemento sobrenatural e com a consequente relativização das certezas constituídas pelo leitor, que o fantástico de Roas será apresentado, ou seja, mais como um mecanismo de comparação do real com o universo ficcional da criação fantástica do que como um transporte do leitor para um espaço insólito que, mesmo verossímil na diegese, pode não causar desestabilização quando contrastado à realidade daquele que entra em contato com a obra.

Em resumo, é na quebra da zona de conforto e do horizonte de expectativa do leitor que o fantástico é construído. A proposta não é produzir uma nova realidade, mas sim apresentar o fantástico como tão inserido naquele contexto mimético da obra que faça o leitor se questionar sobre sua realidade. Roas aponta esse mimetismo da obra fantástica como o processo de autorreferenciação que a narrativa faz com sua própria ficcionalidade. Não precisando mais se remeter a um real linguístico e referencial externo à obra, a narrativa cria um simulacro de si mesma, um processo de ressignificação que ganha corpo, não só no processo dialógico da obra com outras narrativas, como no processo de recepção dessas novas verdades pelo leitor.

Essa origem referencial não tem um corpo definido, é regida pelos vários intertextos com que o leitor dialoga enquanto está em contato com a obra, a qual pode influenciar seu referencial de leituras e interpretações do real. Centralmente em relação à literatura pós-moderna, a fala de Roas tenta explicar essa relação entre o ficcional e o “real”.

A narrativa pós-moderna rejeita o contrato mimético (cujo ponto referencial é a realidade) e se manifesta como uma entidade autossuficiente que não requer a confirmação de um mundo externo (“real”) para existir e funcionar. (ROAS, 2014, p.88).

O mimetismo da narrativa deixa de ser pensado como um processo contínuo de aproximação e cópia do real. Sua exposição passa a ganhar em si, no processo de interpretação do texto e da expectativa do leitor, um efeito que desestabiliza o real como

única forma de entendimento do mundo. Essa quebra do mimetismo, tanto na literatura pós-moderna como na literatura fantástica, abre a possibilidade para reimpressões do eu e do mundo pelo leitor, sem que o valor da realidade seja destituído de seu lugar de origem. Nas palavras de Roas:

Em ambos os casos, a realidade não é negada, evidenciando-se em vez disso – por caminhos diversos – que a percepção que temos dela é feita através de representações verbais, o que implica assumir a artificialidade de nossa ideia sobre a realidade e, por extensão, sobre nós mesmos. Questionamos nosso conhecimento. (ROAS, 2014, p.105).

Por extensão, isso se apresenta claramente na conexão citada alguns parágrafos acima de Roas com pensadores modernos como Bauman e Baudrillard. Sua posição ao apresentar o fantástico é de desestabilidade do real, sem que o mesmo seja negado, extrapolando sempre a obra para causar esse impacto que fascina e causa a catarse no processo de leitura. Bauman articula que o medo da instabilidade, o qual se mostra tão presente na sociedade moderna, representa o mais direto receio do homem. O mal-estar no tempo presente e o medo da instabilidade que o futuro pode proporcionar não são excluídos das narrativas, alcançando a vida cotidiana externa à obra.

O medo é seguramente o mais sinistro dos muitos demônios que se aninham nas sociedades abertas de nossa época. Mas é a insegurança do presente e a incerteza do futuro que criam e alimentam o mais aterrador e menos suportável de nossos medos. A insegurança e a incerteza, por sua vez, nascem de um sentimento de impotência: não parecemos mais estar no controle, seja sozinho, em grupo ou coletivamente, dos assuntos de nossas comunidades, da mesma forma que não estamos no controle dos assuntos do planeta - e nos tornamos cada vez mais conscientes de que não é provável que nos livremos da primeira desvantagem enquanto permitirmos que a segunda persista. (BAUMAN, 2008 p.167).

Nesse tópico cabe ressaltar a importância da proposta de Bauman em associação à visão de Roas, o qual apresenta que a narrativa fantástica deve impreterivelmente “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). Esse espaço é assaltado pela ocorrência da incerteza constante e da fragilidade social, física e mental que Bauman trabalha em seus textos, o mesmo medo que desde a antiga Grécia parecia apavorar sua população, o medo da indeterminação do que virá. O efeito líquido acontece quando o leitor entende a correlação do texto fantástico com sua vida, quando,

como apresenta Roas, o texto fantástico emula o real para que o leitor reinterprete sua posição no mundo, repense as certezas estratificadas e reconheça o quão líquida é sua vida representada a partir do contato com determinada obra.

Baudrillard abandona a certeza do real quando correlaciona o imaginário com as concepções frágeis da realidade. Em seu texto *Simulacros e Simulação* (1991), no capítulo específico sobre a ficção científica, o autor procura evidenciar ao leitor uma posição de inversão do imaginário com o real. Se antes o mundo era regido por um conceito de realidade, o que hoje se coloca é um conjunto de simulações onde o homem social se ancora para procurar certa estabilidade.

O imaginário era o álibi do real, num mundo dominado pelo princípio de realidade. Hoje em dia, é o real que se torna álibi do modelo, num universo regido pelo princípio de simulação. E é paradoxalmente o real que se tornou a nossa verdadeira utopia – mas uma utopia que já não é da ordem do possível, aquela com que já não pode senão sonhar-se, como um objeto perdido. (BAUDRILLARD, 1991, p.153).

Contudo, essa posição racional é falha e termina proporcionando apenas uma visão inerte em que o homem moderno se apresenta diante das constantes e incontáveis alterações do mundo. Roas aponta que:

A literatura fantástica nos revela a falta de validade absoluta do racional e a possibilidade da existência de uma realidade diferente e incompreensível. Em última instância, a literatura fantástica manifesta a validade relativa do conhecimento racional, iluminando uma zona do humano onde a razão está condenada a fracassar. (ROAS, 2014, p.32).

É através do espaço da incerteza e da colocação do simulacro de Baudrillard, nas relações do imaginário, que o fantástico trabalha o meio social, o espaço onde o racional não tem mais efeito, abrindo lugar para as diversas reinterpretações da realidade pelo leitor e pelas personagens da narrativa. Marshall Berman, em seu cultuado texto sobre a fluidez e o caráter impalpável da modernidade, *Tudo que é sólido desmancha no ar* (1986), propõe que o homem se encontra em contato com várias formas de representação e, com isso, se molda com mais rapidez, como também se desmonta com a mesma facilidade pela velocidade com que as realidades se alteram diante dele.

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor —

mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo o que é sólido desmancha no ar”. (BERMAN, 1986, p.15).

Essas alterações ativam no leitor o que ele considera real, mas o real depende diretamente do seu conhecimento de mundo. O insólito no fantástico constantemente desafia o comum, o ordinário do dia a dia, revitalizando no leitor o que é colocado como fixo, fazendo-o reinterpretar a realidade que o cerca. Para Roas, levando em consideração o pensamento de Berman, a modernidade é tão frágil e sofre alterações com tanta frequência que o texto fantástico só pode existir “quando a história narrada entra em contato com o âmbito do real extratextual” do leitor (ROAS, 2014, p. 45).

É apenas nessa relação mútua de alteração de sentidos e de lugares que o fantástico atuará, carregando em si um dos elementos mais relevantes da literatura moderna: a procura constante pela figuração da instabilidade. Essa relação pode ser tão perigosa quanto à obrigatoriedade do medo na obra fantástica, uma vez que parte de um pressuposto maleável da realidade, e não de um conceito concreto e previamente conhecido pelo leitor.

Tal característica despertará no leitor e na crítica uma nova forma de entender a estética fantástica, desarticulando o espaço exclusivo das obras de horror e ficção científica, abrangendo diversos outros gêneros literários. O fantástico irrompe nas narrativas sempre como um modo de desestabilizar o leitor e os personagens das narrativas, frente a um elemento que não pode ser explicado racionalmente, onde a tentativa de explicação não pode ser argumentada ou construída sem que as verdades do código realista se coloquem em xeque.

O surgimento desse elemento insólito desorganiza a estrutura previamente conhecida pelo leitor, causando a quebra de um referencial da realidade, que antes lhe era comum, para entrar em um ambiente que continuamente questiona a forma de compreender o mundo empírico. Tal percepção do aparecimento do evento insólito deve, na posição de Roas, contrastar com o ambiente social do leitor, gerando assim um embate referencial entre o mundo apresentado na narrativa e a realidade entendida externamente à obra, como concepção social e cultural.

Para definir o fantástico é necessário contrastar o mundo do texto com o contexto sociocultural em que vive o leitor. O discurso fantástico é, como alerta Roberto Reis, um discurso em relação intertextual constante com esse outro discurso que é a realidade, entendida como construção cultural. (ROAS, 2014, p.121).

Roas afirma, logo no primeiro ensaio, que o fantástico não deve ser tratado como um objeto excluído da realidade do leitor, que vai perceber na literatura fantástica os processos de ruptura de suas convicções até então instituídas.

Assim, para que a 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. [...] A narrativa fantástica põe o leitor diante do sobrenatural, mas não como evasão, e sim, muito pelo contrário, para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real. (ROAS, 2014, p.31).

Esse leitor implícito, que existe na programação do texto, consegue com esse diálogo inscrever reflexos da obra em sua vida. O receptor ficcionaliza a si mesmo na narrativa, mas também assume a posição de interlocutor do texto, reagindo com ele a partir dos eventos narrados. O que se reinterpreta é a posição do leitor dentro do universo ficcional, que não mais é cindido arbitrariamente do real para assumir sua posição dentro do imaginário do leitor. O prazer que essa característica traz cria uma consciência crítica de si mesmo com o texto, que libera quem entra em seu universo ficcional para capacitá-lo a ser outro, a existir em outro espaço.

O prazer estético que, desta forma, se realiza na oscilação entre a contemplação desinteressada e a participação experimentadora, é um modo da experiência de si mesmo na capacidade de ser outro, capacidade a nós aberta pelo comportamento estético. (JAUSS, 1979, p.77).

Dessa forma, o fantástico de Roas reapresenta as ideias sobre o fantástico, até então, situadas no ambiente acadêmico a partir de uma abordagem que trata com mais ênfase o aspecto mimético, desconstruindo a ideia de gênero literário para instaurar o fantástico como um mecanismo estético-narrativo. Além disso, caracteriza um movimento mais simbólico do fantástico no leitor e nas culturas em que se instala, ao invés de mostrar-se como um gênero estático e imutável, como pensado por outras vertentes teóricas.

É evidente, portanto, a necessária relação do fantástico com o contexto sociocultural: precisamos contrastar o fenômeno sobrenatural com nossa concepção do real para poder qualificá-lo de fantástico. Toda representação da realidade depende do modelo de mundo de que uma cultura parte: “realidade e irrealidade, possível e impossível se definem em sua relação com as crenças às quais um texto se refere”. (ROAS, 2014, p.39).

Roas enfatiza a ideia de que o fantástico irrompe diferentemente em cada leitor, dependendo dos multitextos com que ele teve contato, assim como das crenças e verdades que nele são constituídas pela estrutura sociocultural em que convive. Tais considerações se notabilizam ao estudarmos os textos abordados nesta dissertação, uma vez que todas as narrativas em que nos debruçamos na análise, assim como a maior parte do arcabouço literário de Lovecraft, partem da divisão entre crença popular e conhecimento científico para causar o modo fantástico.

O conceito de real volta a tomar forma central em sua proposta quando Roas questiona o espaço turbulento em que se encontra a noção de realidade de cada leitor. Os textos fantásticos são para o crítico uma forma de transgressão do gênero mimético, que questionam a experiência do real para explorar possibilidades de ruptura de paradigmas, até então apresentados como fixos.

A posição da crítica pós-estruturalista discorre sobre o espaço turbulento exposto no parágrafo acima. A razão do real construída artificialmente é apresentada no texto de Roas como:

Em vez de explicar a realidade de modo objetivo, a razão elabora modelos culturais ideais sobrepondo-os a um mundo considerado indecifrável. Isso implica a admissão de que não existe uma realidade que possa validar as hipóteses. Desse modo, e combinando com as teses científicas e filosóficas antes expostas, a realidade é vista como uma composição de construtos tão ficcionais quanto a própria literatura. (ROAS, 2014, p.87).

Tal pensamento também pontua que o leitor, durante o processo dialógico com a narrativa fantástica, rearticula as ideias e percepções sobre o ambiente em que vive. Graças ao código realista em que se insere a obra fantástica, o contato com os eventos narrados apresenta uma nova realidade que não pode ser tomada como verdade, a não ser que a anterior seja negada. Nas palavras de Roas, o texto fantástico precisa constantemente recriar o que se apresenta, antecipadamente, como real para o leitor. Sua posição precisa ser remodeladora, sem apresentar algo inverossímil, mas que o

transforme em algo que, mesmo inexplicável, possa ser aceito como concreto naquele mundo que agora comunga com a realidade do leitor.

A narrativa fantástica está ambientada, então, em uma realidade cotidiana que ela constrói com técnicas realistas e ao mesmo tempo destrói, inserindo nela outra realidade, incompreensível para a primeira. [...] Como vemos, o fantástico é um modo narrativo que provém do código realista, mas que ao mesmo tempo supõe uma transformação, uma transgressão desse código. (ROAS, 2014, p.54).

Essa ambientação, dentro de um corpus realista, parece dar à narrativa fantástica uma centelha de empirismo em si mesma, pois é em seu código de criação e coexistência com o outro real, o sobrenatural, que sua função de desestabilizar toma forma. Para o autor, a oscilação entre as verdades do texto e as verdades extratextuais devem dialogar, criando uma ambivalência entre o real pré-concebido pelo leitor e o real posterior à leitura e ao efeito catártico da narrativa. Roas aproxima sua visão com a do criador das histórias de Cthulhu, ao pontuar que o medo é elemento central para que o fantástico se concretize. A partir dessa posição, o crítico aponta que o choque da percepção entre real e sobrenatural acaba causando, em primeira ou última instância, o medo.

Eu compartilho da tese de Lovecraft (Caillois, Bellemin-Noël e Bessière, entre outros, também reivindicavam a presença necessária do medo na literatura fantástica), já que o efeito produzido pela irrupção do fenômeno sobrenatural na realidade cotidiana, o choque entre o real e o inexplicável, nos obriga, como antes dito, a questionar se o que acreditamos ser pura imaginação pode chegar a ser verdade, o que nos leva a duvidar da nossa realidade e do nosso eu, e diante disso não resta nenhuma outra reação a não ser o medo. (ROAS, 2014, p.60-61).

Esse efeito não se restringe ao medo visual e físico, mas também na quebra de expectativas que não rompe o pacto ficcional firmado pelo leitor, mas, com maior efeito, ocasiona a credulidade frente ao sobrenatural. Na continuidade do texto, o autor apresenta a particular percepção que o texto fantástico proporciona aos leitores que comungam de suas leituras. O crítico aponta que, em contrassenso à posição todoroviana, segundo a qual o gênero estaria sempre pronto a acabar graças às descobertas científicas sobre a mente, o fantástico cumpre um papel central no que ainda é incompreensível e carece de possibilidade explicativa.

A função do fantástico, tanto hoje como em 1700, ainda que por mecanismos bem diferentes, continua sendo a de iluminar por um instante os abismos do incognoscível que existem dentro e fora do homem, de criar assim uma incerteza em toda a realidade. (ROAS, 2014, p.74).

Esse abismo é, para o modo fantástico de Roas, o que estrutura a narrativa fantástica como capaz de desestabilizar as certezas do leitor. É nela que o efeito de oscilar ganha forma narrativa e quebra a expectativa do real que o molde realista propõe. Logo, o que se entende por literatura fantástica não é uma estrutura básica capaz de absorver diversas investidas de outros gêneros, mas sim exatamente o contrário, um mecanismo que, a partir de um molde sobrenatural, é capaz de reapresentar ao leitor e a uma determinada sociedade que nada é tão real quanto se pensa. Mas para que essa reapresentação tenha efeito no leitor é preciso que o mesmo trabalhe em conjunto com a obra e com seu efeito fantástico. A partir dessa fala, Roas aponta que o fantástico, além de causar um contínuo desconforto no leitor por questionar seus valores de verdade, acaba se modificando, podendo causar a oscilação entre real e imaginário em diferentes grupos de leitores e em diferentes épocas.

O fantástico implica sempre uma projeção em direção ao mundo do leitor, pois exige uma cooperação e, ao mesmo tempo, um envolvimento do leitor no universo narrativo. Não obstante, tudo isso não implica uma concepção estática do fantástico, porque ele evolui ao ritmo em que se modifica a relação entre o ser humano e a realidade. (ROAS, 2014, p.92).

É a passagem do tempo que modificará a percepção do modo fantástico na literatura. O crítico, ao abordar essa nuance, reitera a influência do sobrenatural na literatura para que a relação com o leitor deixe de ser estática, coexistindo como um processo contínuo de reformulação, conforme se modifica a percepção das verdades do mundo daquele leitor. Essa verossimilhança interna mantém o pacto ficcional com o leitor, pois a partir dela o convencimento da realidade exposta naquela narrativa, mesmo que (e neste momento podemos dizer, principalmente que) insólita, detém um “realismo” capaz de provocar um efeito psicológico e simbólico na recepção da obra.

Assim, para convencer o leitor, o narrador fantástico transfere o mundo real ao texto em sua mais absoluta cotidianidade. O espaço criado em suas páginas é sempre um âmbito em que tudo deve parecer normal. Além disso, quanto maior for o “realismo” com que ele é apresentado, maior será o efeito psicológico provocado pela irrupção do fenômeno insólito nesse âmbito tão cotidiano. (ROAS, 2014, p.165).

É a partir desse mesmo mimetismo que o processo de recepção da narrativa fantástica remete a seu caráter mais intenso no processo catártico: a aproximação dos eventos, ou das ideias propostas na narrativa, com a vida do leitor implícito. O diálogo entre o texto fantástico e o leitor é geralmente caracterizado por um entremeio fugaz da realidade externa, que dentro da obra é extrapolada, como apresenta Ceserani ao apontar os procedimentos formais e os sistemas temáticos do fantástico¹⁰. Contudo, é nessa quebra de horizonte de expectativa, como Jauss pontuaria, que a noção do real é problematizada. Ao mesmo tempo, é na própria manutenção do caráter mimético do texto que o leitor se verá refletido e, posteriormente, espelhará suas concepções do que é a realidade.

Elemento muito presente na obra lovecraftiana, o mimetismo descritivo da obra fantástica, ao abordar o insólito, cria um discurso que, apesar das extrapolações do real, consegue transformar a obra fantástica em uma leitura que, ao se esforçar para descrever o indescritível, rompe as certezas previamente trazidas pelo leitor. Nas palavras de Roas, é no esforço do narrador em assemelhar os eventos fantásticos, com a realidade do leitor, que a literatura fantástica detém seu maior poder em causar a catarse e a ressignificação da realidade externa a seu enredo.

Assim, o discurso do narrador de um texto fantástico, profundamente realista na evocação do mundo em que a história se desenvolve, muitas vezes se torna vago e impreciso quando encara a descrição dos horrores que assaltam esse mundo, e não pode fazer mais do que utilizar recursos que tornem suas palavras o mais sugestivas possível (com comparações, metáforas, neologismos) tentando assemelhar os horrores a algo real que o leitor seja capaz de imaginar. Como faz o narrador de “O chamado de Cthulhu”. (ROAS, 2014, p.173).

Por fim, a proposta de Roas articula um dos elementos mais comuns da narrativa lovecraftiana, a estranheza que subjuga a noção do leitor sobre o real em que está inserido. Não é necessário que o leitor observe coisas insólitas para que o fantástico se apresente, basta a indicação de que algo não está certo na realidade daquele leitor, para que o mesmo entre no jogo e participe da construção do efeito fantástico. De certa forma, basta que o pacto ficcional se concretize para que o fantástico tome seu espaço.

¹⁰ Itens já explorados no capítulo sobre a crítica a literatura fantástica.

A aparição do fantástico não tem por que residir na alteração por elementos estranhos de um mundo ordenado pelas leis rigorosas da razão e da ciência. Basta que se produza uma alteração do reconhecível, da ordem ou desordem familiares. Basta a suspeita de que outra ordem secreta (ou outra desordem) possa colocar em perigo a precária estabilidade da nossa visão do mundo. [...] O efeito fantástico surge dessa metalepse, dessa intersecção entre duas ordens inconciliáveis, entre as quais, aparentemente, não existe continuidade possível. (ROAS, 2014, p.128-129).

Ao discutir sobre o fantástico como problema de linguagem, já no penúltimo capítulo de seu texto, David Roas utiliza os adjetivos paradoxais da narrativa lovecraftiana como exemplo de extrapolação necessária para que o objeto fantástico ganhe uma forma, mesmo que maleável, na criação imagética do leitor.

O autor americano costuma recorrer às construções em oximoro ou paradoxo nas descrições dos seres e fenômenos sobrenaturais que povoam seus contos: “arquitetura obscena”, “ângulos obscenos”, “antiguidade maléfica” [...] Sintagmas que sugerem algo impossível em nossa realidade por meio de substantivos e adjetivos que, de forma independente, correspondem a objetos e propriedades provenientes dessa realidade. (ROAS, 2014, p.174).

Levantando esse aspecto, Roas vai de encontro ao elemento mais vigoroso da criação literária de Lovecraft: o horror cósmico. Sua proposta aponta para um lugar necessário de incongruência com o real do leitor para que a oscilação permeie, tanto a obscenidade do que é descrito, como a possibilidade da existência do objeto apresentado. É nesse espaço de impossível descrição ou, como explicado no início deste trabalho, de incompreensível estabilidade visual, que o medo se torna vigente na obra do escritor de Providence e cria aporte para que o modo fantástico de Roas embase sua proposta. O contínuo uso de adjetivos, assim como a descrição de objetos e cenários que escapam do conceito dado como real pelo leitor, são tomados como duas das facetas mais conhecidas da estética lovecraftiana, elemento central para que Roas trabalhe as narrativas do escritor como grandes exemplos de representação do fantástico.

O uso da linguagem se torna, mais do que uma escolha estilística, a forma de representar o que não pode ser dito, por simplesmente não existir no cabedal de conhecimentos do leitor. É colocado dessa forma, pois a narrativa lovecraftiana parece ser construída com base em um elemento inexistente e desconexo da realidade social do leitor, mas que, a partir de sua narrativa, percebe-se que sempre existiu, mas que nunca tinha sido descoberto. Essa ferramenta comum à narrativa lovecraftiana é colocada por

Roas como uma forma de incitar o pensamento do leitor em direção à quebra das certezas aceitas por ele, com base em sua vida e experiências.

A obra que traz o modo fantástico torna-se, então, mais do que pura extrapolação dos sentidos do real, ganhando escopo em novas possibilidades de certeza, assim que o leitor entende o fantástico como elemento atuante e desarticulador de sua realidade, sem que, para isso, seja necessário aceitar um mundo novo a partir do maravilhoso todoroviano.

O fantástico se torna, assim, uma categoria profundamente subversiva, não apenas em seu aspecto temático, mas também em sua dimensão lingüística, pois altera a representação da realidade estabelecida pelo sistema de valores compartilhado pela comunidade ao promover a descrição de um fenômeno impossível dentro desse mesmo sistema. (ROAS, 2014, p.174).

Esse problema com relação à linguagem detém o leitor em um lugar que, apesar de privilegiado, precisa de constante atenção para que não escape de sua realidade referencial. É determinante que a conexão do real extratextual do leitor com a fantasticidade da obra se faça a partir desse cabedal imagético, carregado com o conhecimento de mundo e da realidade de cada leitor, e que possa proporcionar para sua noção de realidade uma nova perspectiva. O jogo com a linguagem e a referência com o real, tão trabalhada na narrativa lovecraftiana, é o mecanismo central de análise deste trabalho. É na relação de dependência da descrição e da construção imagética do leitor que o efeito cósmico de sua narrativa terá mais impacto no processo de recepção.

5.2 ROAS E A RECEPÇÃO DO TEXTO FANTÁSTICO

O trabalho de Roas fornece a maior parte do embasamento crítico desse tópico da dissertação. É na recepção desses leitores, frente ao medo cósmico, que o fantástico da obra lovecraftiana molda o real socialmente construído pelo leitor e o aponta para uma reestruturação dos sentidos desse real, até então colocado como verdade. Para auxiliar o pensamento de Roas, Wolfgang Iser, professor e um dos maiores expoentes da teoria da recepção, traz para essa pesquisa uma proposta de análise que, indo ao encontro da visão de Roas, pensa o texto ficcional como um reflexo ainda não percebido da sociedade em que está inserido.

A partir de aspectos estruturais, o professor se concentra nos limites da interação do texto com seu leitor. É a partir da comunicação dessas partes, que se apresentam somente (aparentemente) isoladas, uma expondo uma história que carrega suas verdades (o texto), e o outro carregando suas verdades para dentro da história (o leitor), que o crítico pensa o efeito reflexivo desses transeuntes no processo de leitura e recepção. “Como atividade comandada pelo texto, a leitura une o processamento do texto ao efeito sobre o leitor. Essa influência recíproca é descrita como interação” (ISER, 1979, p. 83). A interação desses momentos dialógicos é influenciada pelas reverberações de uma época específica sobre o processo de leitura. É por esse motivo que algumas narrativas deixam de provocar o mesmo efeito estético com o tempo.

“Geralmente, textos ficcionais respondem a situações de sua época, à medida que produzem algo que está condicionado pelas normas vigentes, mas que já não pode mais ser captado por elas” (ISER, 1996, p. 23). A fim de chegar a esse pensamento, Iser caminha por diversos pontos da interação do texto com o leitor para que o diálogo entre esses dois pontos se faça efetivo. Para este trabalho utilizaremos dois deles com maior ênfase: os vazios e os pontos de indeterminação.

Os vazios são “a assimetria fundamental entre texto e leitor, que originam a comunicação no processo de leitura” (ISER, 1979, p. 88). São as relações impossíveis do texto com o leitor, em comparação à relação diádica, já que não se podem promover discussões diretas entre autor e leitor, considerando que o texto não sofre modificações de escrita conforme o leitor constrói sua relação com a obra. Ingarden aponta que estes vazios são espaços de preenchimento deixados pelo escritor para que o leitor os complemente durante a leitura. Contudo, Iser revê essa proposta e reinterpreta os vazios como espaços que não, necessariamente, devem ser completados pelo leitor, mas que, durante o processo de leitura podem formar espaços de interação do objeto estético com as mudanças de posição do leitor.

Esses espaços oportunizam uma visão diferenciada da leitura do texto. A recepção torna-se um processo interacional e não mais ditada unicamente pelo planejamento do escritor. O leitor preenche os vazios com possibilidades, muitas vezes idiossincráticas ou culturalmente marcadas, de concretização do objeto estético. As negações são elementos que auxiliam a compreensão desses espaços assimétricos entre texto e leitor. Uma vez que, pelas supressões do texto, criam-se momentos oportunos

para que o leitor interaja com a obra e, caso se mostre necessário, modifique sua posição perante o texto.

Os vários tipos de negação invocam elementos conhecidos ou determinados para suprimi-los; o que é suprimido, contudo, permanece a vista e assim provoca modificações na atitude do leitor quanto a seu valor negado. As negações, portanto, provocam o leitor a situar-se perante o texto. (ISER, 1979, p.91).

Os vazios, portanto, servem como um meio de controle do processo de interação entre texto e leitor, o que possibilita percepções diversas do objeto estético sem que sua base estrutural seja reorganizada para cada leitor. É a interação subjetiva de cada leitor, com as formações narrativas do texto, que viabiliza a diversidade interpretativa em que toda obra literária se efetiva no percurso da leitura, desde que as marcações e os pontos de ancoragem do texto não sejam desconsiderados.

“Através dos vazios do texto e das negações nele contidas, a atividade de constituição decorrente da assimetria entre texto e leitor adquire uma estrutura determinada, que controla o processo de interação” (ISER, 1979, p.91-92). Iser continua apontando que o leitor, frequentemente, cria projeções do que a obra apresenta, possibilitando um equilíbrio de compreensão na relação tríade autor, obra e leitor. Nas palavras do autor “o equilíbrio só pode ser alcançado pelo preenchimento do vazio, por isso o vazio constitutivo é constantemente ocupado por projeções” (ISER, 1979, p.88).

Essas projeções em que o autor ampara sua proposta são de importante conexão nas relações impossíveis, descritas nas obras de Lovecraft, e na relação com que elas constroem o imaginário e a conexão com o leitor pensado por Roas. A justaposição do sobrenatural no espaço mimético reestrutura a narrativa diante da forma como é apresentado, fazendo dos vazios um trabalho contínuo de rearticulação do que é narrado através dos preenchimentos de interlocução do leitor com o texto.

Mas, para que essas colocações se efetivem no texto fantástico, é necessário que o leitor, frente ao constante diálogo não escrito na narrativa, preencha essas combinações dentro do sistema que a narrativa oferece. Iser afirma que esse preenchimento só pode ser feito pelo leitor, pois é na interação não descrita pelo texto que se podem criar as projeções entre leitor e obra. “Este lugar é dado pelos vazios no texto, que assim se oferecem para a ocupação do leitor. Como eles não podem ser

preenchidos pelo próprio sistema, só o podem ser por meio doutro sistema” (ISER, 1979, p.91).

De extrema importância para este trabalho, o preenchimento dos vazios cria no leitor, que enfrenta o horror cósmico, um ambiente de insegurança e muitas vezes de impossibilidade imagética, por figurar constantemente objetos, criaturas e cenas que não podem ser descritas ou imaginadas pela falta de referencial. Conseqüentemente, esses espaços vazios proporcionam novos horizontes de perspectiva ao leitor para que o mesmo reflita sobre a realidade vigente externa à narrativa. A noção do real é questionada graças à verossimilhança do cósmico como efeito estético, o qual é articulado pelo leitor a partir de descrições que exploram ambientes, além do conhecimento de mundo do mesmo.

Sua noção de realidade e certeza externa à narrativa é pressionada além do ponto de resiliência, sofrendo uma ruptura junto à realidade que não parece mais segura. O segundo tópico de ancoragem da perspectiva de Iser que empregaremos são os pontos de indeterminação. Nele, o autor apresenta a proposta de Roman Ingarden, que, a partir da colocação de três espaços dos elementos do texto (real, ideal e intencional¹¹), expõem a posição da obra frente ao leitor durante a construção dos objetos que permeiam a narrativa. Para Iser, segundo a fala de Ingarden, os pontos de indeterminação servem

de um lado, para distinguir o objeto intencional doutras espécies de objeto, e, por outro lado, devem-se restringir em seus efeitos ao postulado de caráter polifônico da obra de arte, pois por este meio o objeto intencional alcança aquele fechamento que o qualifica como objeto. (ISER, 1979, p.94).

Os pontos de indeterminação oportunizam espaços onde o leitor irá construir as concretizações necessárias do processo de leitura. A formação do embasamento estético e do cabedal de conhecimento de mundo advém do leitor, ou seja, o contato com a obra se faz a partir das formulações capazes daquele que lê a partir desses espaços indeterminados. Assim como os horizontes de expectativa e o conhecimento

¹¹ De acordo com Ingarden, há objetos reais, universalmente determinados, e objetos ideais, que são autônomos. Quanto aos objetos reais, trata-se de compreendê-los; quanto aos ideais, de constituí-los. Em ambos os casos, trata-se de atos com uma finalidade possível: terminam com a compreensão completa do objeto real e com a constituição completa do objeto ideal. A obra de arte se diferencia desses dois tipos de objetos à medida que não é nem universalmente determinada, nem possuidora de autonomia, mas sim um objeto intencional (ISER, 1979, p. 92)

intertextual, que cada leitor carrega durante a leitura, a função dessa indeterminação remete com mais intensidade conforme o artista narrativo descreve com mais acuidade o objeto apresentado na narrativa. “Quanto mais um texto refina a trama de seu objeto, o que significa a multiplicação das visões (*Ansichten*) esquematizadas que o objeto do texto projeta, tanto mais se amplia a indeterminação” (ISER, 1979, p.94).

A indeterminação é, também, o processo cooperativo do leitor na criação do ambiente estético que é descrito durante a leitura. Considerando o fato de não ser um objeto passivo e acabado, o texto propõe um trabalho conjunto ao leitor na multiplicidade de interpretações que apresenta. Mesmo não sendo totalmente livre e desregrada, a leitura da obra literária prevê especulações, projeções de situações hipotéticas e reinterpretções que acomodem a percepção do leitor sobre a obra e o mundo. Os pontos de indeterminação formam esses espaços de questionamento capazes de construir o valor pluri-interpretativo do texto literário. Vale trazer para este trabalho um exemplo de concretização apontado no texto de Iser:

Quando, por exemplo, em uma narrativa se fala do destino de um velho, mas nada se diz sobre a cor de seus cabelos, na concretização, em princípio, pode-se-lhe dar qualquer uma, mas, provavelmente, são grisalhos. Se, apesar da sua idade, tivesse cabelos bem negros, isso seria digno de menção, algo importante sobre o velho que pareceria mais novo. Assim, se é aconselhável por qualquer razão artística, é mais verossímil e desejável concretizar este senhor com cabelos grisalhos, do que descrevê-lo com cabelos pretos. Deste modo, a concretização deste detalhe, a torna mais próxima da obra do que outras concretizações que oferecessem outras soluções. (ISER, 1979, p.100).

As concretizações vão depender não apenas de uma noção do real previamente instituído por cada leitor, como também pelo bom senso no processo de leitura e preenchimento de vazios. Mais do que elementos puramente referenciais, os pontos de indeterminação podem provocar uma sensação de insegurança no leitor em relação ao que o objeto estético descreve ou busca significar. No entanto, a própria estrutura da obra dimensiona a amplitude desses pontos de indeterminação e as formas de preenchimento que serão validadas, ou não, no decorrer da narrativa. “Se os pontos de indeterminação asseguram alguma coisa é, no melhor dos casos, um estímulo à sugestão, mas não à demanda de preenchimento a partir de nosso conhecimento prévio” (ISER, 1979, p. 101).

As construções de cenários, escolha de atores, e o roteiro de filmes baseados em obras literárias são um exemplo de exclusão das concretizações possíveis pelo leitor.

Nesses espaços de interação, a escolha do diretor torna-se totalitária, impedindo a criação de espaços imagéticos, como é construído durante a leitura. Tendo isso em mente, é muito comum vermos críticas quanto à criação de cenário e escolha de atores para certos papéis, pois quanto mais pormenorizada a descrição de determinada personagem ou espaços no texto, mais numerosos serão os pontos de indeterminação a serem preenchidos pelos leitores, o que acabará provocando mais embates entre as concretizações do leitor e o que é exposto na tela.

Assim, tanto os pontos de indeterminação como as concretizações são de grande relevância para o estudo da interação do texto com o leitor, uma vez que romperam “com a visão tradicional da arte como mera representação” (ISER, 1979, p. 102). Umberto Eco, em sua exposição sobre os protocolos ficcionais, opta por uma abordagem na qual o leitor entende a obra como ficcional e sabe que sua função no processo de leitura é a de aceitação daquele mundo, mas, ao mesmo tempo, entende que o *topos* da narrativa deve ser pensado como inscrito em uma ilusão do real.

A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de ‘suspensão da descrença’. O leitor tem de saber que o que se está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras. De acordo com John Searle, o autor simplesmente finge dizer a verdade. Aceitamos o acordo ficcional e fingimos que o que é narrado de fato aconteceu. (ECO, 1994, p.81).

Aparecida Paiva aproxima a proposta de Eco ao fantástico quando apresenta o pacto ficcional, a partir do impacto que os eventos das obras do gênero provocam no leitor:

Estabelecemos um pacto ficcional com o texto literário: tudo é invenção, mas nos envolvemos como se fosse verdade. Vamos, além de entender o texto, admirá-lo, emocionando-nos e identificando-nos com o que nos traz, compartilhando vivências das personagens, mesmo com indignação e horror. Aliás, histórias de horror são muito cultivadas na literatura. (PAIVA, 2006, p.59).

Sabemos que uma obra literária, continuamente, problematiza o meio em que está inserida. Assim, o leitor pode se apropriar das verdades da narrativa para refletir sua interação na esfera social. Eco afirma que o leitor utiliza a ficção como uma de suas fontes, tanto para o entendimento de sua história pessoal, quanto para a formação de sua percepção individual do universo.

De qualquer modo, não deixamos de ler histórias de ficção, porque é nelas que procuramos uma fórmula para dar sentido a nossa existência. Afinal, ao longo de nossa vida buscamos uma história de nossas origens que nos diga por que nascemos e por que vivemos. Às vezes procuramos uma história cósmica, a história do universo, ou nossa história pessoal. Às vezes, nossa história pessoal coincide com a história do universo. (ECO, 1994, p.145).

Contudo, o pacto ficcional pode, eventualmente, esmaecer as fronteiras do universo ficcional e da realidade empírica. Eco cita como exemplo a crença de alguns leitores na existência da personagem de Sherlock Holmes, criada por Arthur Conan Doyle. Em síntese, Eco afirma que:

Na ficção, as referências precisas ao mundo real são tão intimamente ligadas que, depois de passar algum tempo no mundo do romance e de misturar elementos ficcionais com referências à realidade, como se deve, o leitor já não sabe muito bem onde está. Tal situação dá origem a alguns fenômenos bastante conhecidos. O mais comum é o leitor projetar o modelo ficcional na realidade – em outras palavras, o leitor passa a acreditar na existência real de personagens e acontecimentos ficcionais. (ECO, 1994, p.131).

Portanto, se da interação com textos ficcionais produzem reverberações que podem afetar a vida cotidiana do leitor implícito, é legítimo apontar a possibilidade de que novas formas de entender a história, a realidade e a humanidade sejam derivadas do contato do leitor com as obras. Vincent Jouve (2002) aponta que a leitura constrói uma dimensão simbólica capaz de abordar tanto as culturas em vigência, como tudo o que já foi construído socialmente, em um processo constante de mutação dos conceitos de realidade e imaginário.

Toda leitura interage com a cultura e os esquemas dominantes de um meio e de uma época. A leitura afirma sua dimensão simbólica agindo nos modelos do imaginário coletivo quer os recuse quer os aceite. (JOUVE, 2002, p.22).

A dimensão simbólica auxilia na construção de um imaginário no qual a obra fantástica se molda, de acordo com a cultura e a sociedade em que o leitor está inserido. Como apresenta o autor, é na reflexão sobre o seu contexto cultural que o leitor será capaz de observar, por diferentes perspectivas, o sentido que a leitura lhe provoca.

O sentido que se tira da leitura (reagindo em face da história, dos argumentos propostos, do jogo entre os pontos de vista) vai se instalar imediatamente no

contexto cultural onde cada leitor evolui. Toda leitura interage com a cultura e os esquemas dominantes de um meio e de uma época. (JOUVE, 2002, p.22).

A leitura da obra lovecraftiana e as reverberações que ela vem causando até a contemporaneidade contribuem para percebermos a virtualização da linguagem provocada pelos diferentes públicos que têm acesso à narrativa. O leitor, destituído de sua posição fixa de tempo e lugar, é percebido como um ser em constante mutação e movimento, o que acaba ampliando a importância do fantástico na construção do imaginário e da percepção do real que se entrelaçam no processo de leitura da obra fantástica. Roas aponta que é na relação necessária do fantástico, com o contexto sociocultural, que o fantástico pode ser explicado a partir da concepção do que é real.

É evidente [...] a necessária relação do fantástico com o contexto sociocultural: precisamos contrastar o fenômeno sobrenatural com nossa concepção do real para poder qualificá-lo de fantástico. Toda representação da realidade depende do modelo de mundo de que uma cultura parte: “realidade e irrealidade, possível e impossível se definem em sua relação com as crenças às quais um texto se refere”. (ROAS, 2014, p.39).

Essa concepção do real é moldada com o tempo, reconfigurando a recepção da obra fantástica e transformando a forma que leitores, em períodos e espaços diferentes, vão receber e interpretar a obra. É na relação de ruptura com as regras do real, previamente estabelecido, que leitor reimagina a realidade. Roas destaca ainda que é nesse desprendimento das regras do real empírico que o fantástico provoca a desestabilização, tão reiterada em sua proposta de estudo. O crítico apresenta que

o que se desprende de todas essas novas perspectivas é uma ideia coincidente: a realidade deixou de ser uma entidade ontologicamente estável e única, passando a ser contemplada como uma convenção, uma construção, um modelo criado pelos seres humanos (até um simulacro, como diria Baudrillard). Torna-se evidente que já não se pode conceber (reconstruir) um nível absoluto de realidade, um critério definitivo ou infalível dela. (ROAS, 2014, p.86).

O escritor inovou a forma de causar o medo, prontificando o leitor implícito a questionar seu lugar e seu tempo, quando contrastado à realidade que se apresenta dentro da obra, articulando junto a esse leitor a quebra de sua zona de conforto.

Hans Robert Jauss traz para esse ponto do trabalho uma visão particular sobre o termo horizonte de expectativa. Em seu olhar, esse termo representa, inicialmente, o limite de percepção do leitor e as interações que ele faz durante a leitura, mesmo que

esse limite possa ser alterado dependendo do ângulo escolhido para o diálogo com o texto.

A relação diádica do leitor com a obra é construída com essa percepção, inicialmente com uma leitura cega, onde pouco ou nada se sabe sobre o objeto de leitura e, em seguida, com uma visão ampliada em leituras recorrentes. Assim, todo leitor possui um horizonte específico, que vai se alterando conforme sua visão sobre o texto, e como o texto reage sobre diferentes leitores, é moldado. A perspectiva de Jauss constrói-se conforme o leitor cria os entremeios e os reconhecimentos sobre o texto, seja na forma de preconcepções, adivinhações, conhecimento prévio do gênero, e diversos outros fatores que se reúnem para construir esse espaço esperado e constantemente quebrado pela obra lovecraftiana.

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 uma 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 vinculado, 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).

Pensando a leitura como um processo de relativização dos conhecimentos, previamente trazidos pelo leitor, o crítico articula sua fala com o conceito de que nenhum leitor tem acesso a um romance a partir de uma tabula rasa, sem opiniões, conceitos e crenças previamente trazidas no processo de leitura. Essa colocação prontifica a noção de que cada leitor entra em uma narrativa com expectativas e especulações do que encontrará nela. O horizonte de expectativas, como descrito por Jauss, será o conhecimento particular (em termos de estilo e de gênero literários, mas também de visão de mundo) que poderá ser relativizado durante o diálogo com o texto.

Ao aproximarmos essa posição da literatura fantástica, o leitor, além de trazer todo esse aparato referencial para o processo de leitura, terá também que expandir esse horizonte para abranger elementos que podem ser completamente desconhecidos, como as descrições indefinidas de objetos e seres que não existem na realidade do leitor, componentes já pertencentes a seu arcabouço referencial, como seres mitológicos e espaços da esfera da fantasia. A grande força crítica do horizonte de expectativa é sua importância na análise histórica da recepção literária. A partir dela, será possível

avaliar, não só o momento sincrônico da leitura, como também as transformações na recepção de determinada obra na diacronia. Essa característica transparece como imprescindível no processo de análise da recepção da obra lovecraftiana, a qual está próxima de completar um século. Vale ressaltar que a criação desse horizonte de expectativa não recai unicamente no leitor. O autor, ao prever um leitor para sua obra, também reflete sobre o horizonte de expectativa de seu público e cria mecanismos paratextuais e narrativos para atendê-lo ou frustrá-lo.

Por fim, se destaca a posição de Jauss neste trabalho com o intuito de discutir as reafirmações e as rupturas do horizonte de expectativas que particularizam a leitura da obra fantástica, uma vez que ela se realiza de forma diferente da ficção realista ou, nas palavras de Roas, mimética. A partir dessas percepções sobre o texto e sobre a recepção do leitor, o trabalho de análise sobre o medo cósmico formará seu cabedal de referências. Será em Roas, Iser e nos demais estudiosos aqui apresentados que o terror cósmico ganhará forma de representação crítica, oportunizando uma percepção nova sobre a estética literária de um escritor que transgrediu seu tempo e se tornou imortal no universo narrativo que criou.

6. ANÁLISE TEXTUAL

A mitologia cosmogônica criada por Lovecraft enfatiza a fragilidade humana frente às criaturas que pouco ou nenhum interesse mostram na vida humana sobre a terra. Nosso planeta não passa de um erro mal calculado por essas criaturas, entidades tão imensuráveis e inimagináveis que, mesmo a breve percepção de sua existência, causa o pavor pela incompreensibilidade de suas ações, formas e histórias. Assim se apresenta o que entendemos como o horror cósmico.

O ciclo de Cthulhu é o conjunto de narrativas, no qual Lovecraft apresenta ao leitor monstros vindos de outro plano de existência, seres que desafiam as tentativas de descrição por não possuírem espectro possível para a mente racional humana. Composto por doze obras¹² que evidenciam a existência dessas criaturas (desde éons imemoriais da terra), Lovecraft figura o percurso de alguns poucos desafortunados que tiveram contato com algo de civilizações tão antigas que, sua mera menção, rompe qualquer conhecimento que as ciências já foram capazes de descobrir e estudar. Nesse percurso, essas narrativas descrevem como o ser humano enfrenta o encontro com novas verdades, antes sequer passíveis de percepção, cuja descoberta pode alterar todo o curso da história natural conhecida.

Para este trabalho foram escolhidos três contos que, lidos em conjunto, possibilitam uma percepção ampliada desse cosmos no qual o ciclo de Cthulhu é narrado. São eles *O chamado de Cthulhu* (1926), *Nas montanhas da loucura* (1931) e *A sombra vinda do tempo* (1935). A partir dessas três narrativas, a pergunta que articula o pensamento crítico deste trabalho amplia-se o suficiente para que as percepções trazidas até aqui, pelo arcabouço teórico, consigam se incorporar na análise do processo dialógico do leitor com o horror cósmico. Como já demonstrado nos capítulos anteriores, o medo cósmico é o sentimento que se mostra resistente à compreensão do leitor ou da personagem, quando contrastado diretamente a realidade experimental do primeiro e o espaço ficcional mimético do segundo.

¹² Segundo Dirk W. Mosig, as histórias de Lovecraft em que os “elementos pseudomitológicos formam o âmagio da narrativa” são “A Cidade sem nome”, “O Festival”, “O Chamado de Cthulhu”, “À Procura de Kadath”, “O Horror de Dunwich”, “Um Sussurro nas Trevas”, “A Sombra sobre Innsmouth”, “Nas Montanhas da Loucura”, “Os Sonhos nas Casas das Bruxas”, “A Sombra Fora do Tempo”, “O Assombro das Trevas” e “Através dos Portões das Chaves de Prata” (BEZARIAS, 2006, p. 17).

De forma sintética, o medo cósmico é o receio em enfrentar algo que não pode ser compreendido, racionalmente, pelo narrador em seu universo mimético e pelo leitor implícito programado pelo texto. Esse medo parece tão incompreensível que se torna difícil imaginar como ele funciona para cada leitor em diferentes espaços de tempo e grupos sociais, pela variedade de percepções que o indescritível pode representar na construção imagética de cada um.

Para tentarmos criar um exemplo dessa relação, pensemos em uma sociedade politeísta (como a da Grécia antiga), percebemos que os sacrifícios e as oferendas que aquela população devotava aos deuses não derivavam de sentimentos como prazer e adoração benevolente, mas sim pelo medo do que aquelas entidades ininteligíveis poderiam fazer com suas plantações, animais e demais formas de subsistência. Tal aproximação pode nos fornecer elementos interessantes para refletirmos sobre o imaginário daqueles leitores e os da contemporaneidade em relação ao cósmico.

Na própria Teogonia de Hesíodo, texto no qual a criação do cosmos e dos deuses é narrada, a descrição do medo já é bem clara: Cronos castra seu pai Urano com medo que o mesmo o mate junto a seus irmãos, Gaia, com medo de Zeus, envia gigantes para destruí-lo, Réia esconde seu filho Zeus para matar Cronos, com medo que o mesmo continuasse a chacina de suas proles. Com isso, o medo *cósmico* traz, desde as origens da narrativa escrita, sua força, descrevendo arcos de percepção em diferentes formas de olhar para o fantástico, mas mantendo em si a mesma forma primordial de causar o medo pelo incompreensível.

Com o fim desse breve exercício de aproximação histórica, a discussão que esta dissertação levanta impele a seguinte pergunta: De que forma o horror cósmico, dentro da narrativa de Lovecraft, auxilia o questionamento e a problematização da realidade pelo leitor? Para dialogar com essa pergunta, pretende-se exemplificar, de forma coerente e bem ilustrada, como a narrativa de Lovecraft é moldada para que a realidade do leitor se torne mais frágil conforme o fantástico desestabiliza suas certezas de mundo.

Os três contos que formam o *corpus* de análise deste trabalho são exemplos bem delineados do cósmico. As semelhanças entre eles são vigorosas, destacando a criação, a chegada, a permanência e a influência dessas criaturas na realidade das personagens, assim como as possíveis reverberações programadas pelo texto na recepção do leitor.

O mundo do leitor, externo à narrativa, e o mundo do narrador, interno a ela, tem um espaço fulcral nesse pensamento. É a partir dessa relação dialógica entre texto, autor e leitor que o horror cósmico consegue ser efetivo na recepção da obra. Em outros termos, é a partir da escolha do gênero (ou do modo narrativo como propõe Roas), e do público alvo daquela narrativa, como apresenta Jouve em seu texto *A Leitura* (2002), que o fantástico vai atingir o efeito apresentado por suas personagens.

O leitor, antes de ter uma realidade histórica (individual ou coletiva), é antes de mais nada, como vimos, uma figura virtual: o destinatário implícito para o qual o discurso se dirige. Essa imagem do leitor definida pelo texto não somente é instituída pelo gênero ao qual a obra pertence (um romance policial pressupõe um leitor-detetive, um conto filosófico um leitor crítico), mas também pela enunciação particular de cada obra (a Crítica da razão pura, apenas pelo seu vocabulário – técnico especializado –, não se dirige ao mesmo público que *Chapeuzinho Vermelho*). (JOUVE, 2002, p.37).

A escolha de um público, mesmo que de forma arbitrária já redundava em estratégias narrativas que buscam direcionar a percepção do texto por alguns vieses, embora algumas vezes esse efeito não seja atingido. O público leitor das narrativas fantásticas é recorrentemente influenciado por anseios característicos de sua época. Alguns desses momentos são facilmente percebidos, como o período posterior à Revolução Francesa, tempo em que o público parecia “fatigado por séculos de racionalismo e ávido por toda a espécie de sensações e sentimentos” (CAMARANI, 2014, p.15), refletindo um leitor que procura algum tipo de “sentido” para as invocações que o texto proporcionava.

Algumas décadas depois, durante o período gótico, a literatura fantástica se tornou atraente para uma massa de leitores, o fantástico parecia deter um poder de diálogo com as sensações e reflexões sobre o mundo e sobre o leitor em si, tendência que se concentrou em um espaço de tempo que vai desde meados do século XVIII até meados do século XIX.

Na modernidade, o público das narrativas fantásticas não tem um perfil básico ou fixo (não que anteriormente à modernidade existisse, mas os núcleos de leitores aparentemente pareciam mais delimitados do que hoje). Ceserani, ao explorar a teoria sobre o modo fantástico, justifica a multiplicidade de sentidos da obra e da forma de ler pelos inumeráveis nichos de leitores que dialogam com essas narrativas, direcionando

sua proposta para a modernidade multimodal em que se encontra o leitor contemporâneo.

O modo fantástico, que recorrentemente introduz - em um mundo narrativo constituído por uma grande quantidade de fragmentos de uma realidade variada e inconstante - alguns importantes detalhes, carregando-os de significados narrativos profundos, demonstra também com isso estar projetado para a "modernidade". (CESERANI, 2006, p.77).

Por fim, o anseio social, que remete ao público da obra lovecraftiana, comunga espaço com o fim do período gótico, considerando que grande parte das obras do escritor detém características de terror psicológico, imaginário sobrenatural e aspectos religiosos do período gótico. Talvez o mais importante nessas colocações seja que o texto narrativo, que tematiza o cósmico, procura sempre figurar uma realidade reconhecível pelo leitor, mas que a partir de um determinado evento insólito rompe com esse efeito do real, fazendo com que o leitor experimente os mesmos sentimentos de estranhamento e hesitação vivenciados pelas personagens.

Assim, para que a 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. É por isso que o sobrenatural vai supor sempre uma ameaça à nossa realidade, que até esse momento acreditávamos governada por leis rigorosas e imutáveis. A narrativa fantástica põe o leitor diante do sobrenatural, mas não como evasão, e sim, muito pelo contrário, para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real. (ROAS, 2014, p.31).

A relativização do real pelo leitor, exposto na citação, cria uma conexão entre os narradores dos contos e a perspectiva do leitor no processo de recepção. Em cada uma das três narrativas analisadas, apresentam-se narradores que, após ter sobrevivido à experiência fantástica, tentam proteger, ou ao menos avisar, um grupo de personagens que poderá ter contato com o mesmo evento insólito. Com essa investida, os narradores estarão sempre um passo atrás de uma resolução quanto ao que procuram mostrar, seja pela falta de credibilidade que enfrentam em um determinado grupo, seja pela invalidez de suas advertências quando contrapostas ao real em que os outras personagens da narrativa entendem existir.

O cósmico é relatado, em todos os exemplos, como um objeto ou uma ideia incomensurável pelas personagens que vivenciaram o efeito fantástico. Em

contrapartida, é pensado como místico e recebe pouco crédito por aqueles que apenas ouviram as histórias e as tratam como meras lendas de narradores que perderam o senso do real. O mundo interno e externo da obra reflete com mais amplitude outra abordagem enfatizada na análise, a relação de real desestabilizado pelo efeito fantástico. Mesmo podendo atingir de forma diversa os personagens e o leitor, essas relações farão em uníssono uma interessante percepção e quebra de zona de conforto quando confrontado no valor de verossimilhança.

Um exemplo exposto com mais amplitude, na análise específica de cada conto, acontece quando Lovecraft mistura lugares e acontecimentos reais com eventos fantásticos, algo que chamaremos de meta-ressignificação, espaços e tempo dentro da narrativa onde o leitor se verá empenhado em escolher uma das opções para a criação do pacto ficcional. Os espaços ficcionais sobrenaturais constroem no leitor uma percepção nova, uma descoberta de algo que não foi totalmente previsto por sua imaginação. Nesse ponto, as narrativas de Lovecraft se destacam por, não só demonstrar objetos que parecem sobrenaturais, como também dificultar a imagem mental do leitor por não oferecerem, até mesmo pelo ineditismo dos elementos figurados, descrições mais precisas.

A maioria das obras de Lovecraft apresenta um narrador intradieético, presente, inclusive, nas três narrativas analisadas. Esse narrador é “aquele que ocupa a posição de narrador de primeiro grau em uma narrativa primária. Seu ato narrativo é interno em relação aos eventos narrados naquela narrativa” (BONNICI, ZOLIN, 2009, p. 41). A presença desses narradores destaca uma posição intencional de aproximação com o leitor, algo que Edgar Allan Poe utilizou com maestria em *Ligeia* (1838), *O Barril de Amontilado* (1846) e *O Gato Preto* (1843). Todas são narrativas que utilizam um narrador personagem para que a visão do leitor, enquanto observa as descrições e as ações da narrativa, sejam influenciadas por um olhar individual. Cabe lembrar que a narrativa em primeira pessoa também provoca certo nível de incredulidade no leitor, já que ele tem acesso apenas a uma versão dos eventos.

Lovecraft, admirador autodeclarado da narrativa de Poe, manipula o foco narrativo de suas obras por um viés ainda mais insólito. Os três narradores das obras que, analisadas, vivenciaram eventos indescritíveis e tentam repassar para seus interlocutores, tanto intra quanto extradieéticos, descrições que rompem o nível de resiliência do real. A própria percepção desse insólito é de difícil aproximação quando

tentamos estudá-lo. Assim como está exposto com maior amplitude no decorrer da análise, o trabalho de percepção adquire um nível de extrapolação que rompe caminhos comuns de leitura e de visualização mental de elementos descritos, por se tratarem continuamente de significantes que extrapolam a esfera referencial da linguagem.

Esse mecanismo se assemelha à tentativa de explicar algo para alguém que nunca viu ou desconhece o nome do objeto ou da entidade. A cor não identificável em *A cor que caiu do céu* (1927) ou o som da música em *A música de Erich Zann* (1921) são exemplos de impossibilidade de descrição que os narradores enfrentam ao tentar relatar para seus interlocutores qual foi o efeito daquilo para eles. O exercício de vivenciar o narrador em primeira pessoa promove um afastamento de seu universo referencial, e um avanço mais profundo no espaço ficcional.

O leitor possui apenas uma visão dos eventos e do ambiente. A posição em primeira pessoa possibilita uma identificação mais intensa no processo de percepção, mas, ao mesmo tempo, problematiza outras visões possíveis, vindas de fontes que não são apresentadas ao leitor. O narrador lovecraftiano parece estar sempre um passo à frente do leitor, pois já conhece o que vem em seguida durante seu relato, enquanto o leitor emula as descrições e prevê o desenrolar da trama a partir de seu próprio conhecimento de mundo. Esse efeito, em conjunto com o trabalho descritivo do escritor, torna o reconhecimento do ficcional pelo leitor um processo de aprofundamento e articulação do universo ficcional com base nos elementos da narrativa e no conhecimento de mundo do leitor. O efeito mimético não se molda, unicamente, no que é reconhecido como real, no agenciamento do conhecimento de mundo daquele que recebe e dialoga com a narrativa.

O grande efeito de percepção e catarse do leitor se faz quando, na percepção do objeto fantástico, o leitor reflete sobre sua realidade externa à narrativa. Segundo Roas, a quebra de expectativas do leitor, enquanto dialoga com uma narrativa fantástica, dilata a versão que o leitor tem do que é real. Quanto mais próximo e mais conectado o leitor se encontra com a obra, mais o pacto ficcional atua para que o leitor identifique sua visão da realidade sendo problematizada na narrativa fantástica. A experiência do leitor, frente à narrativa cósmica, reflete em sua realidade transportando toda a descrição indefinível da obra lovecraftiana para um espaço de questionamento do que, antecipadamente, era tido como realidade empírica. Seja no diálogo com o texto e com o narrador, seja na extrapolação desse espaço para sua realidade externa, o

compartilhamento do horror pelo leitor cria um espaço de recepção que rompe horizontes de certeza pré-instituídas no processo de leitura, originando um efeito estético.

Não é mais o leitor que invade o texto com suas posições unilaterais, mas sim a obra que altera a realidade do leitor em seu processo dialógico. Segundo as teorias da recepção, esse efeito sempre ocorre. Mesmo em textos genericamente miméticos. Para efeitos teóricos dessa colocação, o trabalho foca centralmente nos quatro tópicos apresentados por Roas sobre as reflexões do fantástico.

Quatro conceitos que atravessam as questões e os problemas essenciais que articulam toda reflexão teórica sobre o fantástico: sua relação necessária com a ideia do real (e, portanto, do possível e do impossível), seus limites (e as formas que habitam aí, como o maravilhoso, o realismo mágico ou o grotesco), seus efeitos emocionais e psicológicos sobre o receptor, e a transgressão que supõe para a linguagem a vontade de expressar o que, por definição, é inexpressível, pois está além do pensável. (ROAS, 2014, p.8).

Os quatro conceitos apontam para uma percepção do real que se altera conforme o questionamento interno contamina o leitor, provocando o estranhamento e o horror. Seus efeitos serão encadeados para que este resultado desassocie o fantástico da mera extrapolação do real, sem efeitos no universo externo à obra no leitor. Assim, entende-se a narrativa fantástica mais como detentora de novas realidades perceptivas do leitor, do que uma mera apresentação de eventos insólitos.

Com as abordagens apresentadas até aqui, a análise dos contos segue um modelo que parte da apresentação do enredo e das figuras de representação do fantástico na narrativa, estende-se para a recepção e a formação de um novo real no leitor a partir do fantástico, e culmina, durante a discussão de cada narrativa, na validação dos tópicos de ancoragem teórica representadas nos capítulos anteriores deste trabalho. Após a análise dos contos, é construído um paralelo entre eles, criando conexões que evidenciam a importância desses três textos para a proposta do trabalho, assim como a relação temporal que eles constroem, se lidos na sequência apresentada.

6.1 O CHAMADO DE CTHULHU

Escrito em seu período mais fértil de criação literária, *O chamado de Cthulhu* é a obra sobre o medo cósmico e sobre a mitologia lovecraftiana, a qual alcançou maiores

horizontes em toda a fortuna literária do escritor. Aliando grande parte das características que o tornariam famoso, o escritor de Providence conseguiu se notabilizar com essa obra como um dos maiores ícones que a literatura fantástica, com ênfase no horror cósmico, conserva ainda na contemporaneidade.

A obra parte de uma característica comum de sua estética literária: um enredo que se desenvolve a partir de diversas fontes encontradas pelo narrador como, por exemplo, cartas, notícias, diários e relatórios, que narram eventos caracteristicamente insólitos e que desafiam a compreensão de outras personagens e do próprio leitor. O narrador-testemunha, atuando também como leitor, inserindo na narrativa suas memórias e sua própria percepção do real

O narrador, que sustenta uma visão realista e racional, torna a análise dos acontecimentos um exercício contínuo de pesquisa científica, constantemente procurando por explicações que possam acalantar seu espírito acadêmico empirista. Porém, conforme os eventos caminham para o insólito com maior anuência, o narrador começa a se orientar em um labirinto de novas verdades que fazem oscilar os blocos de sustentação de seu pensamento científicista.

Essa característica repete uma fórmula já conhecida da escrita lovecraftiana, a contínua problematização da ciência de seu tempo. A narrativa apresenta descobertas científicas de sua época de escritura que são questionadas por Lovecraft por meio da inserção do fantástico e do medo cósmico.

A narrativa parte das investigações do narrador, um arqueólogo em início de carreira - sobre os estranhos acontecimentos que vinham ocorrendo desde a morte de seu tio-avô George Gammel Angell, professor de línguas da universidade Brown, em Providence. Após receber os pertences do professor Angell, o narrador encontra uma estranha caixa que chama sua atenção. Abrindo-a, descobre uma escultura em argila, cuja descrição já estimula o leitor a tentar compreender o assombro que o narrador carrega durante a narrativa.

Acima dos hieróglifos havia um entalhe sem dúvida figurativo, ainda que a execução impressionista não permitisse uma ideia muito exata a respeito de sua natureza. Parecia algum tipo de monstro, ou de símbolo representando um monstro, tal como apenas um intelecto perturbado poderia conceber. Se eu disser que minha fantasia extravagante conjurava ao mesmo tempo imagens de um polvo, de um dragão e de uma caricatura humana, não incorro em nenhum tipo de infidelidade ao espírito da coisa. Uma cabeça polpuda, com tentáculos, colmava um corpo grotesco e escamoso com asas rudimentares; mas era a

silhueta da figura o que a tornava ainda mais horrenda. Atrás da figura aparecia a vaga sugestão de um cenário arquitetônico ciclópico. (LOVECRAFT, 2013, p.66).

Após a percepção do objeto, a pesquisa continua e o narrador encontra um escrito intitulado *O Culto de Cthulhu*, o qual narra duas histórias acerca de um estranho culto. A primeira história discorre sobre o criador da escultura, o jovem Henry Wilcox, que Oscar Nestarez aponta como um reflexo do próprio Lovecraft na personagem:

Aqui é interessante notarmos como Lovecraft empresta suas próprias características ao personagem, já que, ao descrevê-lo, parece estar diante de um espelho: *Wilcox era um jovem precoce, notadamente dotado de gênio mas também de enorme excentricidade, e desde a infância despertara atenção devido às histórias insólitas e aos sonhos inusitados que tinha o hábito de relatar. [...] Nunca privando muito da companhia de seus pares, aos poucos se afastara do convívio social e era só conhecido por um pequeno grupo de estetas de outras cidades.* (NESTAREZ, 2012, p.107).

Apesar de concordar com o posicionamento de Nestarez sobre uma possível emulação de Lovecraft na personagem, e ser clara a conexão entre sua vida, essa correlação é perigosa demais para nos aprofundarmos, além de pouco prolífera para a discussão deste trabalho. Contudo, serve para pontuar outro elemento de contínua aparição em seus contos, a virtualização de personagens do mundo externo da narrativa em personagens de seus contos. Wilcox entra em contato com o tio-avô do narrador buscando informações sobre sonhos desvairados e estranhas sensações. Apesar do professor, inicialmente, negar auxílio por achar que se trata de um louco, as palavras do jovem acabam o alcançando quando suas descrições oníricas relembram o professor Angell, descobertas recentes de seus estudos.

O jovem artista começa então a relatar constantemente seus sonhos e viagens astrais a esse mundo desconhecido que encanta o professor. Sua maior atenção recaía quando o jovem citava palavras do estranho dialeto de seus sonhos, como “*Cthulhu fhtagn*” e a cidade de “*R'lyeh*” ou descreviam minuciosamente monólitos da arquitetura da cidade ancestral. Algum tempo depois, Wilcox encerra as conversas com o professor, após ser acometido por uma estranha doença que o deixa de cama em estado de constante alucinação, marcada por visões de cidades imensuráveis, criaturas gigantescas que caminhavam e cultos secretos. Após um longo período de febre, o jovem Wilcox

acorda sem nenhuma lembrança do ocorrido e seus sonhos cessam sem grandes explicações, deixando o professor Angell sem nenhum relato adicional.

O primeiro relato termina nesse ponto, deixando o narrador surpreso com as estranhas descrições e histórias. Ainda em dúvida, ele hesita entre a crença nos estudos de seu tio-avô e a interpretação daquilo como simples delírios de um jovem doente e de um velho em busca de conhecimentos perdidos. A noção de hesitação compartilhada por uma personagem, a qual Todorov prescreve e Roas comenta, elucida essa percepção, na fala do autor:

O efeito fantástico, segundo Todorov, nasce da vacilação, da dúvida entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos fatos narrados. Confrontados com o fenômeno sobrenatural, o narrador, os personagens e o leitor implícito são incapazes de discernir se ele representa uma ruptura das leis do mundo objetivo ou se tal fenômeno pode ser explicado por meio da razão. (ROAS, 2014, p.40).

Esse efeito cria a atmosfera de dúvida, na qual o leitor implícito, o narrador e outras personagens vivenciam na continuação da narrativa, questionando, muitas vezes em diferentes níveis, a presença do fantástico em determinadas passagens. O segundo relato parte do inspetor Legrasse da polícia de Louisiana que, após um encontro com um estranho culto, cujos membros haviam feito alguns sacrifícios nas florestas de seu estado, acabara descobrindo uma estatueta de pedra com diversos escritos em alto relevo e que nenhuma autoridade local conseguira explicar. Ao levar o objeto a estudiosos na reunião anual da Sociedade Arqueológica Americana a fala do inspetor ganha a atenção de todos no congresso, desnudando a incapacidade de compreensão daqueles intelectuais frente a um objeto ainda inexplicável.

Legrasse descreve como encontrou a estatueta e quais ritos eram feitos pelo bárbaro grupo ritualístico. Dentre eles, destacam-se corpos de cabeça para baixo, danças maléficas, formas de adoração, nunca antes relatadas, e uma estranha linguagem que vem de encontro às apresentadas por Wilcox no primeiro relato. O que se comprova ser uma frase: “*Ph’nglui mglw’ nafh Cthulhu R’lyeh wgah’nagl fhtagn*” é traduzida posteriormente por um dos participantes do culto capturados, como “*Em sua casa de R’Lyeh, o morto Cthulhu espera sonhando*”. Castro, o homem capturado durante o ritual, explica então toda a mitologia de Cthulhu, que aparece bem explanada por Nestarez.

E foi um dos prisioneiros, o velho Castro, quem depois contou sobre o culto e suas divindades – uma cosmogonia que é praticamente a mesma, porém mais detalhada que aquela de *Nas montanhas da loucura*, a dos *Grandes ou mais antigos*. Estão lá os seres imemoriais em formas de estrelas filtrados dos abismos cósmicos, que haviam erigido cidades colossais, e que haviam morrido muito antes de o homem vir ao mundo. Agora descobrimos que, “quando as estrelas assumem a posição correta”, as criaturas se tornam capazes de saltar de mundo em mundo pelos céus. E que, embora já não vivessem, na verdade tão pouco estavam mortas, já que eram preservadas pelos encantamentos do mais poderoso de todos, *Cthulhu*, até que os astros se alinhassem novamente, abrindo as portas para uma gloriosa ressurreição. (NESTAREZ, 2012, p.113).

A aparição do nome *Cthulhu* e das várias entidades recorrentes da mitologia, criada por Lovecraft, torna relevante a escolha desse conto para a análise. O narrador, certo de desmascarar tudo o que acabara de conhecer, parte ao encontro de Wilcox mas, ao encontrá-lo, não consegue perceber elementos que poderiam classificar o jovem como um falsário em busca de fama. O jovem se mostrava “Com um aspecto sombrio, frágil e algo desleixado” (LOVECRAFT, 2013, p. 81) e suas descrições oníricas apenas ajudavam a provar que suas esculturas advinham de seus estranhos sonhos.

Os sonhos e seus resíduos inconscientes tiveram uma profunda influência em sua arte, e Wilcox mostrou-me uma estatueta mórbida cuja silhueta fez-me estremecer com a impressão macabra que produzia. (LOVECRAFT, 2013, p.81).

Contudo, essa percepção do narrador não explica os eventos sobre os quais havia lido, uma vez que se tratavam apenas de sonhos e, que em algum nível, poderiam ter advindo de delírios. O evento que iria alterar sua visão sobre o mito de Cthulhu viria um tempo depois, durante uma visita a um amigo e o encontro ao acaso de uma notícia de jornal. Sua reação exemplifica uma das mais recorrentes reações das personagens do cósmico lovecraftiano:

Creio que o professor Angell morreu por saber demais, ou por estar na iminência de saber demais. Resta saber se vou ter o mesmo fim, pois agora eu também sei muito. Se o céu algum dia quiser conceder-me uma benção, esta será o esquecimento absoluto do acaso que dirigiu meu olhar a um pedaço de papel usado para forrar uma estante. (LOVECRAFT, 2013, p.82-83).

A notícia encontrada pelo narrador era um relato do capitão Gustaf Johansen, que fora resgatado em um estado de loucura junto a um ídolo de pedra muito parecido

com a estatueta de barro que Wilcox entregara a seu avô. O relato narrava a aventura desse capitão e sua tripulação após um embate com nativos que tentavam afastá-los de uma ilha próxima. Após a batalha e a aniquilação do grupo rival, Johansen parte para a ilha. Lá, oito de seus homens morrem de forma misteriosa, restando apenas Johansen e um imediato. Ao ser resgatado, seu companheiro estava morto e Johansen segurava essa estranha figura de pedra de aproximadamente trinta centímetros, com aspecto ritualístico e simbolizando os mistérios que cercavam a ilha antes protegida por “canacas de aspecto vil e outros mestiços”, como eram descritos os habitantes que moravam nas redondezas daquele ambiente inóspito.

Nesse ponto, o narrador ainda permanece no terreno da curiosidade, todos os relatos lhe parecem um grande evento partilhado por pessoas de várias partes do mundo. Essa curiosidade acaba levando-o em busca de mais fatos, construindo uma característica recorrente na literatura, a projeção, que corresponde ao compartilhamento da curiosidade do narrador pelo leitor implícito. Apesar de não ser um traço que singularize a obra lovecraftiana, a projeção é um elemento que detém grande importância no pacto ficcional e na emulação dos eventos narrativos na concepção de realidade do leitor.

A intencionalidade da obra é um dos recursos que ampliam essa emulação, ou como colocamos no parágrafo anterior, na projeção em que se conectam leitor e narrador no processo de interação com o texto. Lovecraft utiliza esse mecanismo para limitar os espaços dos personagens a lugares capazes de criar uma assimetria com a realidade externa à narrativa, sem que a mesma lhe pareça inverossímil. O narrador então se projeta, de acordo com a proposta citada acima, nas histórias com que tem contato e nessas personagens que vivenciam essas experiências. Nestarez faz uma interessante colocação neste tópico, ao apontar que, apesar do narrador não vivenciar os eventos fantásticos das narrativas com que tem contato, Lovecraft cria um ambiente de pré-percepção do fantástico, gerando mais projeções para que o leitor emule os espaços e os eventos que estão por vir.

Oscar Nestarez caracteriza esses momentos como “os já familiares preâmbulos de Lovecraft” (NESTAREZ, 2012, p. 117) que preparam o leitor para o que seguirá. Os trechos a seguir servem de exemplos dessa antecipação:

Será que eu estava prestes a descobrir horrores cósmicos além da compreensão humana? (LOVECRAFT, 2013, p.86).

Neste ponto eu senti em minhas entranhas o terror negro que só me deixará no dia em que eu também descansar; seja por “acidente” ou de outra forma. (LOVECRAFT, 2013, p.87).

Que motivos teria levado a tripulação mestiça a ordenar do *Emma* enquanto navegavam com o ídolo pavoroso? Qual seria a misteriosa ilha onde seis homens do *Emma* pereceram e sobre a qual o segundo imediato Johansen preferiu guardar silêncio? O que a investigação do vice-almirantado teria descoberto, e o que se sabia a respeito do culto maléfico em Dunedim? E, acima de tudo, que profunda e terrível relação entre as datas seria essa, que conferia uma relevância maligna e incontestável aos vários acontecimentos registrados com tanto desvelo pelo meu tio? (LOVECRAFT, 2013, p.85).

Todos os preâmbulos apontam um caminho que desafia a percepção prévia da realidade do narrador e do leitor, criando um destino incerto para o futuro da narrativa. Essa introdução ao fantástico direciona como o evento futuro deverá ser recebido, dá dicas e possibilidades de interpretação sem que o leitor perca uma interessante característica do processo de leitura: a conexão de seus intertextos com os eventos da narrativa. Noël Carrol aponta que essa pré-apresentação do monstro, ou do que levaria a ser algo fantástico, cria um suspense que perturba a personagem quanto à possibilidade de algo horrendo espreitá-lo, enfatizando o caráter contínuo de dúvida e medo que o cósmico apresenta.

Cenas e sequências envolvendo as manifestações do monstro, anteriormente à descoberta do monstro; a caracterização da ameaça pode acontecer de maneira evidente. Em grande parte das vezes, na forma de assassinatos ou eventos perturbadores que se acumulam antes que alguém (vivo) tenha uma noção do que está acontecendo. Quando uma investigação sobre a causa destas manifestações já está em movimento, o movimento de descoberta no enredo emerge claramente fora do movimento inicial. (CARROL, 1990, p.101, Tradução Nossa).^{lii}

Tzvetan Todorov, em seu texto sobre as estruturas narrativas (2006), discute a percepção desses intertextos a partir do que se convencionou chamar de narrativas de encaixe, momentos da narrativa onde uma nova história toma o foco da obra, criando uma ruptura com a história precedente, geralmente com histórias que terão importância para o foco narrativo central.

A aparição de uma nova personagem ocasiona infalivelmente a interrupção da história precedente, para que uma nova história, a que explica o “eu estou aqui agora” da nova personagem, nos seja contada. Uma história segunda é

englobada na primeira; esse processo se chama *encaixe*. (TODOROV, 2006, p.123).

As múltiplas narrativas, a que o narrador tem acesso, podem ser entendidas como essas narrativas de encaixe, eventos dentro da obra que tomam o centro da história principal, sem que o enredo principal seja desarticulado, auxiliando na expansão e no aprofundamento da trama primordial. No conto, o narrador vai ao encontro de Johansen em busca de respostas mais congruentes com sua percepção do que vinha acontecendo, mas ao chegar à casa do capitão encontra uma esposa em luto. Contudo, sua viagem não fora em vão, pois após criar uma história de amizade com o marido falecido da senhora Johansen, nosso narrador ganha acesso aos seus pertences, e a uma nova narrativa que empalidece o narrador.

Todorov (2006) afirma que o advento de uma nova narrativa deve sempre se apresentar por completo para que o leitor não confunda os planos de ação, mas que com ela uma nova narrativa se sobreponha e, logo em seguida se misture a outra, criando um ambiente multimodular de atuação entre elas.

Toda narrativa deve tornar explícito seu processo de enunciação; mas para tanto é necessário que uma nova narrativa apareça, na qual esse processo de enunciação é apenas uma parte do enunciado. Assim a história constante torna-se sempre também uma história contada, na qual a nova história se reflete e encontra sua própria imagem. Por outro lado, toda narrativa deve criar outras; no interior dela mesma, para que suas personagens possam viver; e no exterior dela mesma, para que seja consumado o suplemento que ela comporta inevitavelmente. (TODOROV, 2006, p.132).

Na narrativa de Johansen, após vencerem o embate com os “canacas de aspecto vil e mestiços” a curiosidade de seus homens se torna irrefreável. Ao encontrarem a estranha construção no meio do oceano, com formas diversas de qualquer antes vista, além de uma geometria congruente com os sonhos de Wilcox, Johansen e seu imediato resolvem explorar a indescritível ilha. Durante as investigações, um dos homens alcança o topo de uma das formações da ilha e dá de encontro em uma porta com desenhos em alto relevo da, já conhecida, criatura dragão-polvo, diversas construções com possíveis propostas de celeiros, lama e muito lodo ao redor, como um ninho de criaturas inefáveis.

Ao escutarem um estranho barulho, toda a tripulação fica atenta, o silêncio é breve e logo alcança as personagens um ruído que, apesar de parecer com uma música, nenhuma das personagens tem coragem de descrever o que havia tocado seu sentido. Aquela criatura de forma e cheiro indescritível se ergue viva e pronta para aniquilar aqueles que entraram em seu reino de sono. O cadáver de R'lyeh acorda. Dispensado concepções prévias, Lovecraft expõe a criatura da mesma forma inexata de antes, ou seja, sem uma exposição clara de suas formas, e, dessa maneira, valorizando o medo cósmico em sua forma primordial: indescritível. Acontece neste tópico uma abertura para que o leitor implícito transfira para a narrativa seus medos, após conhecer a história e o poder dessas criaturas. A fragilidade dos homens ao enfrentá-la contrasta com a fragilidade do narrador ao se deparar com esses eventos em sua percepção cética e científica do mundo.

Nem tudo era o que ele acreditava e com suas verdades à beira da ruína, suas certezas perdem o seu antigo valor. Assim, o horror cósmico se mostra além da compreensão estática da realidade, pois está além dela, além da concepção de mera extrapolação do real, criando uma sinergia com o que existe no espaço externo à narrativa e no processo dialógico com o leitor.

Com apenas um ataque, a criatura oblitera vários membros da tripulação. A descrição da cena expõe a fragilidade humana, cuja existência pode sumir pela presença do cósmico lovecraftiano.

Três homens foram abalroados pelas garras flácidas antes que tivessem tempo de se virar. Que descansem em paz, se existe alguma paz no universo. Eram Donovan, Guerrero e Angström. Parker escorregou enquanto os três homens restantes corriam desesperados em meio a panoramas intermináveis de rocha coberta por algas para chegar ao barco. (LOVECRAFT, 2013, p.91).

O narrador descreve a tentativa de fuga dos navegadores e um movimento espacial incongruente com os conhecimentos da física; “Johansen jura que foi engolido por um ângulo de pedra lavrada que surgiu a sua frente; um ângulo agudo, mas que se comportava como se fosse obtuso” (LOVECRAFT, 2013, p.91). Além disso, descreve algo que parece não pertencer às esferas de sentido conhecidas pelo homem: “em meio aos horrores disformes daquela cena indescritível, a embarcação começou a desbravar as águas funestas; enquanto sobre a pedra lavrada nas tétricas margens extraterrenas a monstruosa Coisa estelar babava e urrava como Polifemo ao amaldiçoar o barco de

Odisseu” (LOVECRAFT, 2013, p.91). Johansen consegue escapar junto a um imediato, o qual rapidamente perde a sanidade mental ao olhar para a criatura e encarar sua pequenez frente a ela.

O embate parecia inevitável, não havia fuga contra uma criatura tão ancestral que não era possível medir o tempo em que nascera ou viverá até então. Sem muitos recursos e com o barco sem homens, para que as caldeiras funcionassem em plenitude, o bravo Johansen resolve investir contra a criatura em um embate direto, enviando o navio com toda a sua força em direção à criatura. Sua investida é reconhecida e a criatura explode como um grande balão, dando uma segurança que dura poucos minutos, ao perceber que a entidade inicia um processo de regeneração.

Nesse ponto, Johansen consegue fugir, e é encontrado tempo depois pela marina européia. A narrativa termina com o narrador detalhando o desejo de Johansen para que ninguém tivesse acesso àquele relato ou àquele lugar, no qual, mesmo tendo sido explorado posteriormente, nada foi encontrado. Contudo, o homem sabe que Cthulhu não morreu, e que o tempo é ínfimo perto de sua existência. Um dia ele voltará, mas até lá é melhor que ninguém saiba dos horrores e males que aquela criatura pode causar num intelecto tão inferior e numa existência tão ínfima como a humana.

6.1.1 O CÓSMICO E SUA RECEPÇÃO

Após a apresentação do texto, e de algumas colocações sobre o mesmo, o trabalho articula as relações entre o texto e suas minúcias com o cósmico na relação com a recepção e enfrentamento do narrador e do leitor frente à nova realidade apresentada na obra fantástica. Assim como Burleson (2016) destaca, *O chamado de Cthulhu* marca um novo horizonte de percepção do cósmico pelo narrador e pelo leitor implícito, apresentando uma realidade que torna frágil e inseguro o espaço em que vivem.

O Chamado de Cthulhu marca um distinto ponto de conversão, um giro em direção aos preceitos dos já desenvolvidos Mitos de Lovecraft, pelo qual o homem é um recém-chegado desamparado e insignificante num cosmos muito velho e demasiadamente desbotado para não ser indiferente, no melhor dos casos, do seu bem-estar. (BURLESON, 2016, p.327-328, Tradução Nossa).^{liii}

O chamado de Cthulhu inicia com o narrador apresentando um conhecimento que não faz parte do arcabouço intelectual do homem, e que sua revelação futura iria abalar os discursos sobre o real que, em sua época, eram dadas como verdade.

Vivemos em uma plácida ilha de ignorância em meio a mares negros de infinitude, e não fomos feitos para ir longe; as ciências, cada uma empenhando-se em seus próprios desígnios, até agora nos prejudicaram pouco; mas um dia a compreensão ampla de todo esse conhecimento dissociado revelará terríveis panoramas da realidade e do pavoroso lugar que nela ocupamos, de modo que ou enlouqueceremos com a revelação ou fugiremos dessa luz fatal em direção à paz e ao sossego de uma nova idade das trevas. (LOVECRAFT, 2013, p.64).

Lovecraft questiona a função da ciência e o conceito do real de seu tempo a partir dessa citação. Baseando sua fala no horizonte possível das descobertas científicas, o autor lança uma dúvida da importância desses eventos no contexto da modernidade. A proposta de um novo conhecimento, capaz de abalar as estruturas sociais de um tempo histórico, remonta à posição de David Roas, quando o teórico apresenta os questionamentos das várias ciências na tentativa da definição do que é fantástico.

Algo surpreendente quando se mostra evidente que um dos conceitos mais questionados nas últimas décadas é a noção de realidade: são múltiplas as revisões dessa noção (poderíamos até falar em “redefinições”), postuladas a partir das disciplinas mais diversas, como a física, a neurobiologia, a filosofia, a teoria literária ou a teoria da comunicação. (ROAS, 2014, p.76-77).

A revisão dessas definições, principalmente após a física quântica, descortina um novo horizonte de possibilidades de compreensão do real, o que, segundo Roas, causa temor. Há uma mudança de perspectiva no contexto geral, Roas destaca que o lugar da literatura fantástica, em evidência na modernidade, deixou de ser um espaço estratificado por anos de cânone, para existir em todo lugar, tornando maleáveis as considerações sobre a realidade. O questionamento remonta às interconexões entre as ciências humanas e sociais aplicadas que vêm ganhando cada vez mais força desde as reflexões sobre a modernidade, como as de Zygmunt Bauman (2008), com seus efeitos líquidos, e Jean Baudrillard (1991), através de seus simulacros e diálogos com a maleabilidade da sociedade moderna.

O fantástico, segundo a proposta de Roas, vem para apresentar ao leitor esses possíveis espaços de diálogo entre o dito, que começa a perder validade pelas novas descobertas da ciência, e o não dito (cabem aqui as várias possibilidades do fantástico)

que também ganha novas formas conforme a noção do real é expandida. Luiz Costa Lima agrega valor à posição multinterpretativa da obra fantástica ao falar como a mimesis aristotélica é pensada a partir de uma validação dos vários caminhos possíveis de interpretação do mundo e do sujeito. O termo mimesis, na visão de Costa Lima, designa o lugar desses novos caminhos proporcionados pelo rompimento dos pensamentos previamente estabelecidos. Reformulações do real que o fantástico apresenta com maestria ao readequá-los em outras vias de pensamento.

A *Mimesis* aristotélica ensina algo que a ciência dos primeiros princípios, a obra em que ele mais se empenharia, não se permite ensinar: que é preciso aprender a viver sobre dupla via e não sobre a via única da verdade alcançada pelo pensamento. (COSTA LIMA, 2000, p.32).

Talvez um dos maiores exemplos desse desvelamento crítico da via única da verdade seja o alavancado número de publicações de ficção científica que, mesmo após décadas de sua publicação, continuam criando questionamentos sobre seus acertos e erros quanto ao futuro que pensavam, como as *Space Operas*¹³, as histórias de viagens a outros planetas, e as previsões de futuros apocalípticos. Em *O chamado de Cthulhu* temos um esforço em discutir as limitações dos fatos científicos. Roas aponta que a própria ciência, continuamente, reavalia seus postulados e reinterpreta suas descobertas, o que pode ser considerado um processo interno de desestabilização de verdades anteriores.

Na obra fantástica, o que perturba o leitor implícito é a possibilidade de que os eventos fantásticos não sejam puramente ficcionais. O elemento insólito não parece ser suficiente para produzir a sensação de medo no receptor, já que ele advém da relação entre o que é narrado e como ele é confirmado, ou não, por discursos do universo experimental, nas palavras de Roas, “a inquietude que o leitor experimenta nasce da relação inevitável que estabelece entre a história narrada e seu próprio mundo, entre um fato ficcional e sua própria realidade” (ROAS, 2013, p.110).

Na diegese, o narrador enfrenta a descoberta como algo que apesar de facilmente comprovado por outros, a partir dos relatos e de sua narrativa, jamais seria admitido

¹³ Aventuras que exploram, em sua maioria, viagens por planetas distantes, encontros com criaturas de outros planos e ambientes desconhecidos, geralmente narrados a partir de uma nave espacial com um grupo de tripulantes encarregados por ofícios específicos, geralmente estereotipados.

como real por um corpus científico. Donald Tyson (2010) amplia essa discussão ao apontar *O chamado de Cthulhu* como uma obra na qual o narrador, assim como o leitor implícito, existe como um simples observador inocente, incapaz de entender a magnitude do que é descrito.

A horrível realidade, terrível demais para resistir, não é algo novo, mas sempre existiu, escondido apenas fora de vista, esperando a humanidade encontrá-lo em nossas explorações inquietas. Estamos na posição de uma cabra que vagueia ao redor de um campo minado, navegando na vegetação, felizmente despreocupado do perigo que espreita em todos os lados. Um passo falso traz destruição catastrófica, e o passo falso pode ocorrer a qualquer momento, porque a cabra não tem como saber onde está o caminho seguro. (TYSON, 2010, p.153, Tradução Nossa).^{liv}

O caminhar ignorante do narrador, ao redor dos mistérios cósmicos da narrativa, revela como o desconhecimento de outra realidade (senão a do narrador) é trabalhada no fantástico lovecraftiano. Algo existe fora da realidade empírica ficcional carregada pelas personagens, mas esse algo não pode ser alcançado de maneira comum, ele está sempre próximo, aguardando que o narrador e o leitor implícito se percam em uma das curvas que o cósmico apresenta dessa outra realidade. O diálogo entre o texto fantástico e o leitor precisa constantemente fazê-lo refletir sobre sua realidade, tanto em termos epistemológicos quanto psicológicos. O leitor precisa oscilar entre um evento que pode não parecer real em uma percepção externa ao universo da obra, mas que, ao mesmo tempo, é impossível ser vista como inverossímil.

O fantástico exige constantemente que o fenômeno descrito seja contrastado tanto com a lógica construída no texto como com essa lógica – também construída – que é nossa visão do real. A narração fantástica sempre nos apresenta duas realidades que não podem conviver: assim, quando essas duas ordens – paralelas, alternativas, opostas – se encontram, a (aparente) normalidade em que os personagens se movem (reflexo da do leitor) se torna estranha, absurda e inóspita. E não é só isso. Nas narrativas fantásticas, o fenômeno impossível é sempre postulado como exceção a uma determinada lógica (a da realidade extratextual) que organiza a narrativa. Por isso nos inquieta. (ROAS, 2014, p.103-104).

Logo, a percepção do narrador de *O chamado de Cthulhu* promove uma conexão entre o universo ficcional afetado pelo evento insólito, e o universo empírico do leitor a ser problematizado pelo fantástico, o que pode ocorrer de diferentes formas dependendo do período em que se tem contato com a obra.

Heye (2003) apresenta uma versão dessa percepção, ao comparar o narrador do conto com a humanidade (eurocêntrica) pensada por Lovecraft. O medo recai sobre a impossibilidade de descrição e entendimento das criaturas, e na tentativa falha e equivocada do narrador em apresentar os eventos com que teve contato durante sua pesquisa.

Em "O Chamado de Cthulhu", Lovecraft dá uma forma alienígena à sua crítica de uma visão humanocêntrica, pois até mesmo o nome do "monstro" é impronunciável, conseqüentemente, os homens nem sequer se relacionavam com a nomeação da criatura que adoram, pois não podiam ser expressas perfeitamente por gargantas humanas. [...] Lovecraft tem o cuidado de desumanizar quaisquer características pertencentes a Cthulhu e sua gangue sobrenatural. Cthulhu é descrito como tendo uma "cabeça pulposa, tentáculo encimado, um corpo grotesco e escamoso com asas rudimentares" e as criaturas relacionadas a ele são retratadas como uma "coisa pulposa branca sem forma e com olhos luminosos" e "demônios com asas de morcego". No entanto, é interessante notar que o narrador cai no velho erro de tentar humanizar a criatura. O narrador é deixado sem nome na história para representar a humanidade como um coletivo em sua busca para explicar o que desafia a explicação racional. Ele gasta quase toda a história lutando entre racionalidade e imaginação. (HEYE, 2003, p.46-47, Tradução Nossa).^{iv}

Como o conjunto narrativo de Lovecraft completa quase um século, a forma de ler sua obra vem se moldando conforme novos discursos sobre a realidade abrem diversas possibilidades de interpretação e reflexão de suas histórias. As apreensões, dos textos analisados neste trabalho, ganham novas formas de emulação do mundo real conforme o pensamento eurocêntrico é questionado e novas visões do mundo são estabelecidas também como reais. Com essa percepção instável da realidade a única característica do fantástico caracterizado por Roas, como imutável e que em Lovecraft se apresenta de forma seminal, é a presença do medo. Sua posição na narrativa deve estar sempre em foco, as ações e a ambientação da narrativa se coadunam para que o leitor implícito não escape desse medo constante e claustrofóbico. Tal característica é apresentada pelo próprio Lovecraft no texto de Roas.

Tal é a importância desse efeito ameaçador, que Lovecraft (1927) chegou até a afirmar que o princípio do fantástico não se encontra na obra e sim na experiência particular do leitor, e que essa experiência deve ser o medo: "Devemos considerar uma narração preternatural não pela intenção do autor, nem pela pura mecânica da trama, mas pelo nível emocional que ela alcança". Essa afirmação não deixa de ser exagerada, já que há contos de medo que não são fantásticos, mas chama a atenção para o necessário efeito aterrorizante que toda narração fantástica deve exercer no leitor. (ROAS, 2014, p.60).

A experiência particular do leitor, que divide espaço com as descobertas e opiniões do narrador, retoma o que é omitido no início do conto. A pesquisa empenhada pelo narrador nega eventos inimagináveis e sua ação, aparentemente altruísta, guarda um medo oculto: o receio de que, ao revelar para a humanidade suas descobertas, aconteça um colapso de dimensões imensuráveis. No início da narrativa, o leitor é levado a perceber que o narrador esconde os eventos sobre os quais descobrira nas pesquisas de seu tio-avô. Tão logo, o jovem arqueólogo percebe que estas descobertas transcendem a esfera do impossível para coexistir na realidade que o cerca, ele percebe o caminho perigoso e inescapável em que se encontra, aceitando finalmente o seu destino.

Espero que ninguém mais logre correlatar estes itens; não há dúvida de que, se eu viver, jamais contribuirei elo algum a uma corrente tão horrenda. [...] Vi tudo o que o universo abriga em termos de horror, e desde então até mesmo os céus da primavera e as flores do verão são veneno para mim. Mas creio que viverei pouco. Assim como meu tio se foi, como o pobre Johansen se foi, eu também irei. Sei demais, e o culto ainda vive. (LOVECRAFT, 2013, p.65-92).

No leitor implícito, esse destino inescapável pode ser pensado a partir de diversos caminhos. Aqui, escolhemos dois para exemplificar este tópico, são eles: a fragilidade, a qual lidamos com a certeza da morte física, e a percepção de que forças externas e incompreensíveis controlam a vida como entendemos. O inescapável efeito da morte, quando negado, destrói as certezas que antes eram dadas como verdades absolutas. Ao perceber a quebra do dogmático horizonte da morte, o leitor implícito realoca suas certezas para um novo limiar, promovendo a apropriação de novos elementos para sua realidade empírica. Essa necessidade de apropriação dos elementos reais mostra-se, não só como uma característica imprescindível para que o leitor estabeleça o pacto ficcional com a narrativa, mas também como um argumento que procura questionar as verdades pré-estabelecidas que ele traz para a leitura.

O leitor converte os acontecimentos da narrativa em metáforas e símbolos para sua realidade. Contudo, uma certeza parece nunca se desvincular do leitor: o efeito da morte e o que se espera além dela. A morte é recebida e entendida dependendo da forma de abordagem histórica e social que o leitor possui. Se no ocidente ela detém uma força destruidora, um fim de algo que caminhava nos fios do tempo, no oriente ela é pensada

como uma passagem, um portal para uma nova realidade, como apontado no texto de Ceserani.

Penso no fenômeno da morte, que para o pensamento ocidental constituiu um grande escândalo, como perceberam bem Kierkegaard e Unamuno; fenômeno que não é escandaloso no oriente, onde a morte é considerada não uma conclusão, mas uma metamorfose. (CORTÁZAR, Apud CESERANI, 2006, p.124-125).

Em *O chamado de Cthulhu*, a morte aparece como inevitável. O narrador percebe a sua proximidade com maior intensidade quando se aprofunda no descobrimento dos eventos e na compreensão de que toda verdade prévia, à descoberta do cósmico, não tem importância na realidade em que a personagem vive. Esse acolhimento dos eventos promove o que Roas aponta como uma das características centrais do gênero fantástico, a incapacidade dos personagens e, em decorrência do leitor, entender seu próprio círculo social, pessoal e psicológico. Em outras palavras, trata-se da sua fragilidade em coexistir com as incertezas e com um futuro que pode não ser o que ele deseja, mas sim algo que jamais passou por sua imaginação.

O fantástico revela a complexidade do real e nossa incapacidade para compreendê-lo e explicá-lo, e faz isso por meio da transgressão da ideia (convencional e arbitrária) que o leitor faz da realidade, o que implica uma contínua reflexão sobre as concepções que desenvolvemos para explicar e representar o mundo e o eu. (ROAS, 2014, p.104).

Toda a narrativa do ciclo de Cthulhu permeia essa concepção, as obras desafiam o universo do leitor com figurações que afrontam o seu conhecimento prévio, e desvela, a exemplo de outras tendências estéticas modernistas, a descontinuidade das certezas modulares do real.

6.1.2 REVERBERAÇÕES DA RECEPÇÃO DO CÓSMICO

Para que essas concatenações previamente apontadas se efetivem na recepção da narrativa, o narrador de *O chamado de Cthulhu* rearticula sua percepção do fantástico e do cósmico, conforme sua posição de simples leitor incrédulo dos eventos passa a ser de participante, percebendo a fragilidade das interpretações da realidade que carregara consigo durante a vida. No conto, alguns momentos simbolizam essa evolução

(alteração) do pensamento crítico sobre o real para esse espaço de incerteza do narrador. O primeiro deles é o seu posicionamento incrédulo diante do objeto estranho e dos apontamentos que seu tio-avô deixara após sua morte. Durante a análise ao ídolo de barro descoberto pelo narrador nos pertences de seu tio-avô, e a leitura das cartas com Wilcox, o narrador teme pela senilidade de seu tio antes da morte, não dando grande importância aos eventos narrados nas primeiras cartas.

Afinal, qual seria o significado daqueles estranhos baixos-relevos em barro, dos rabiscos, devaneios e recortes que encontrei? Será que meu tio, na idade avançada, ter-se-ia interessado por essas imposturas superficiais? Decidi sair em busca do excêntrico escultor que, ao que tudo indicava, transtornara a paz de espírito do pobre velho. (LOVECRAFT, 2013, p.65-66).

Num segundo momento, o narrador se depara com o relato dos sons, sensações e eventos que cercaram a vida de Wilcox e de seu tio-avô durante os eventos narrados nas cartas.

Recorrendo ao conto “O Chamado de Cthulhu” o chamado da “voz que não era uma voz: uma sensação caótica que só a fantasia poderia transmutar em som”, cujas se apresentam apenas dentro da compreensão audível, mas permanecem estranhos e desconhecidos para o ouvinte, seu status de “não voz” enfatizando o status monstruoso ou não-humano, a “sensação caótica” introduzindo o sentimento de medo, uma perda de controle e uma punção das comunicações e estruturas organizadas. Cercando Wilcox com essa presença estrangeira opressiva dentro do sonho, e que leva até as conversas de Wilcox com o Professor Angell, enfatizando a infiltração rastejante do alienígena no domínio do humano.(COLEBROOK, 2013, p.218).^{lvi}

O terceiro momento acontece quando o narrador tem acesso ao diário de Johansen, cuja leitura revela novos horizontes de percepção e questionamento do real.

"Não ensajarei uma transcrição integral das inúmeras obscuridades e redundâncias do diário, mas faço aqui um resumo dos pontos centrais que bastará para demonstrar por que o som da água batendo no costado do navio pareceu-me tão insuportável que precisei tapar os ouvidos com algodão." (LOVECRAFT, 2013, p.87).

Na descrição, o narrador metaforiza no movimento da água batendo no barco o som do embate de Johansen com a criatura, já ao final da narrativa, e o medo de saber que logo abaixo daquele oceano a criatura poderia estar viva, esperando o momento certo de tomar a humanidade para si, moldando a realidade a seu bel prazer. A

percepção final acontece com a certeza da existência de uma criatura ancestral e de seu culto que permanece na penumbra a observar os homens. O narrador, certo de não existir mais em um mundo de certezas absolutas, entrega para o leitor sua resolução sobre tudo o que descobrira em sua pesquisa.

A criatura deve ter ficado presa em seu abismo negro durante o naufrágio, pois de outra forma hoje o mundo estaria mergulhado no pavor e na loucura. Que fim terá essa história? O que emergiu pode afundar, e o que afundou pode emergir? A repulsa aguarda e sonha nas profundezas, e a decadência espalha-se pelas frágeis cidades dos homens. (LOVECRAFT, 2013, p.93).

Esse ciclo de descrença, dúvida e credulidade, continuamente, aparece nas narrativas lovecraftianas. O horror cósmico é esse efeito com que o narrador, e em complemento o leitor implícito, não conseguem lidar em nenhum dos três momentos do contato com o fantástico. Primeiramente, a incredulidade torna a aceitação um mecanismo de controle, guarda o leitor de algo que não consegue ser explicado pelo real que o cerca. A dúvida recria e rerepresenta a dualidade do conto fantástico: a hesitação e a tentativa de lidar com o medo ali proposto. A incerteza do leitor é o reflexo dos eventos em seu horizonte de conhecimento, o que produz um questionamento que o perturba por não encontrar respostas exatas em nenhum dos universos, o interno e o externo da narrativa. O cósmico lovecraftiano é esse ciclo de aceitação e não aceitação em um fluxo contínuo de reintegração com a realidade, um lugar que não é algo fixo, e que ao mesmo tempo remete ao leitor implícito algo aterrorizante, agonizante e que ao ter contato com o real problematiza o que antes era dado como certeza.

Roas apresenta que o medo é um desses elementos que irão caracterizar com maestria o ciclo supracitado, compartilhando da tese de outros teóricos sobre a irrupção do medo no leitor, a partir dos eventos fantásticos, o crítico aponta que:

O efeito produzido pela irrupção do fenômeno sobrenatural na realidade cotidiana, o choque entre o real e o inexplicável, nos obriga, como antes dito, a questionar se o que acreditamos ser pura imaginação pode chegar a ser verdade, o que nos leva a duvidar da nossa realidade e do nosso eu, e diante disso não resta nenhuma outra reação a não ser o medo. (ROAS, 2014, p.60-61).

A presença do medo é função essencial para a existência do fantástico, na visão de Roas. No conto, a ocorrência de fenômenos aterrorizantes ganha destaque ao ser reavaliada pelo narrador, como pertencentes a uma nova faceta da realidade, que apesar

de existir a *eons* imemoriais, apenas agora se desnuda para as personagens com que firma contato. Joshi reafirma essa característica e a importância de *O chamado de Cthulhu*, ao apresentar a dimensão do conto no universo mitológico de Lovecraft. O medo nele apresentado retorna aos mitos religiosos mais antigos em que os homens se amparam para permanecerem sãos quando entram em embate com forças desconhecidas. Serve também para desarticular críticas que empenhavam esforços para colocar a narrativa lovecraftiana como incapaz de discutir os medos individuais e centrada, apenas, em fenômenos externos.

A tenacidade com que muitas pessoas inteligentes se apegam a mitos antiquados da religião - talvez com medo de estar "sozinhos no universo" - pode dar mais crédito à visão de Lovecraft do que alguém poderia ter pensado. Crível ou não, a reação do narrador de "O Chamado de Cthulhu" à existência de Cthulhu deve ajudar a quebrar outro equívoco sobre a ficção de Lovecraft - que é psicologicamente vazio em sua descrição de horrores puramente "externos" (JOSHI, 2016, p.363, Tradução Nossa).^{lvii}

O narrador do conto tem seu senso de empirismo destruído ao ser apresentado ao elemento fantástico. Seu ciclo de descrença, dúvida e aceitação é alavancado pelas descobertas, e com isso seu mundo e suas verdades ganham novas formas de percepção. No conto, alguns momentos trazem a presença desse medo como tentativa de simular no leitor o horror narrado. Evidenciamos alguns desses momentos, elucidando sua função no texto e como a recepção do leitor influenciará suas formas de pensar sobre o cósmico e o fantástico. Apesar das descrições sobre o cósmico serem recorrentes no conto, alguns momentos apresentam com maior ênfase essa aproximação.

Durante a investigação do estranho objeto que o investigador Legrasse trouxera ao congresso de especialistas, o narrador se surpreende com as colocações dispersas e incongruentes da escrita e da forma daquele objeto.

Assim como o tema e o material, os hieróglifos pertenciam a alguma coisa terrivelmente remota e distinta da humanidade tal como a conhecemos; algo que sugeria antigos ciclos profanos da vida, em que o nosso mundo e os nossos conceitos não têm lugar. (LOVECRAFT, 2013, p.73).

Esses conceitos, sugestões e pertencimentos que a citação aponta formam vazios que Wolfgang Iser chama da "assimetria fundamental entre texto e leitor, que originam a comunicação no processo da leitura" (ISER, 1979, p.88). A comunicação oportuniza as projeções do leitor para os eventos da narrativa. "O equilíbrio só pode ser alcançado

pelo preenchimento do vazio, por isso o vazio constitutivo é constantemente ocupado por projeções” (ISER, 1979, p.88), as quais criam a conexão dialógica necessária para que a narrativa repercuta no leitor implícito e o faça construir um horizonte de expectativas para a progressão da obra. Contudo, na narrativa fantástica esse universo é continuamente rompido sem que seu valor verossímil seja quebrado. O horror cósmico se inter-relaciona com esses vazios não apenas nos preenchimentos necessários ao processo de leitura, como também nos preenchimentos de sentido e de descoberta que o sobrenatural pode causar nesse processo.

Em outro momento, já durante as viagens do narrador em busca de informações mais completas sobre o culto a Cthulhu, dois breves instantes de percepção sobre o fantástico, e os horrores que o podem estar cercando, são integrados à narrativa da personagem. Neles o narrador percebe uma alteração das leis que regem o universo referencial, sobre o qual se baseia a visão de mundo. Levanta-se uma hipótese contrária a tudo que ele compreende como real, e leva-se a cabo uma possível alteração de seu entendimento da realidade. Primeiramente, ao entrar em contato com os relatos e as descobertas sobre a “loucura” do escultor, ou seja, as insinuações de criaturas que vieram das estrelas em tempos imemoriais, de reinos oníricos capazes de alterar toda a realidade ao seu redor, o narrador assume um estado de dúvida que o acompanhará até seu pavor final e a possível conclusão de que jamais escapará das garras de Cthulhu. “O que dizer de seus fiéis adoradores e do poder que exercem sobre os sonhos? Será que eu estava prestes a descobrir horrores cósmicos além da compreensão humana? ” (LOVECRAFT, 2013, p.86).

Logo após encontrar a viúva de Johansen, e descobrir que a morte do homem não teve nenhuma explicação pela ciência, o enfraquecimento de sua incredulidade o aterroriza. “Neste ponto eu senti em minhas entranhas o terror negro que só me deixará no dia em que eu também descansar; seja por ‘acidente’ ou de outra forma” (LOVECRAFT, 2013, p.87). Esse terror causado pela percepção do evento fantástico é o que aponta Roas, quando questionado sobre a dificuldade em explicar o mundo moderno e as relações estabelecidas com o outro, o autor demonstra, a partir do texto fantástico, que os eventos capazes de causar o terror no leitor não precisam, necessariamente, estar ligados a algo sobrenatural ou impossível. Segundo o autor, basta que um novo elemento perturbe a realidade daquela personagem, que o leitor, se

inserido no pacto ficcional, crie o diálogo necessário para que um processo catártico aconteça.

A aparição do fantástico não tem por que residir na alteração por elementos estranhos de um mundo ordenado pelas leis rigorosas da razão e da ciência. Basta que se produza uma alteração do reconhecível, da ordem ou desordem familiares. Basta a suspeita de que outra ordem secreta (ou outra desordem) possa colocar em perigo a precária estabilidade da nossa visão do mundo. (ROAS, 2014, p.71).

Essa produção de sentido que o leitor implícito constrói, conforme dialoga com o texto, enfatiza a polissemia do texto literário. Jean Marie Goulemot (2001) explica que esse processo não só se edifica de forma obrigatória por cada leitor, como retém nesse sistema de criação de sentidos o dialogismo necessário para que a escolha do leitor infira novos sentidos no contínuo processo de readequação de verdades que é o texto literário.

A leitura é uma revelação pontual de uma *polissemia* do texto literário. A situação da leitura é, em decorrência disso, a revelação de uma das virtualidades significantes do texto. No limite, ela é aquilo pelo qual se atualiza uma de suas virtualidades, uma situação de comunicação particular, pois aberta. Se admitirmos, como o faço, que um texto literário é *polissêmico*, a análise do leitor parecerá, portanto, pertinente, porque constitui um dos termos essenciais do processo de aprovação e de troca que é a leitura. (GOULEMOT, 2001, p.108).

O autor amplia essa percepção quanto ao caráter polissêmico do sentido da obra literária. Obviamente, o leitor de primeiro nível escolherá uma interpretação, mas o leitor mais experiente perceberá que há escolhas possíveis, e dessas escolhas serão construídos novos caminhos de percepção dos elementos que formam a narrativa. A ficção, e aqui se dá destaque à literatura fantástica, abre caminhos de interpretação que não são únicos.

O texto ficcional adquire sua função, não pela comparação ruinosa com a realidade, mas sim pela mediação de uma realidade que se organiza por ela. Por isso a ficção mente quando a julgamos do ponto de vista da realidade que finge, quando a julgamos do ponto de vista de sua função: ou seja, comunicar. (ISER, 1979, p.105).

Tal processo de interação leva a narrativa fantástica a questionar, não só a realidade a partir de eventos sobrenaturais, ou apenas incompreensíveis e novos para aquelas personagens e para o leitor, como também tangencia a reflexão de seus eventos como metáforas, símbolos e reinterpretações do real. Levando em consideração a modernidade e seus discursos de problematização da realidade, o texto fantástico serve, tanto para refletir sobre esse novo horizonte das ações dos leitores, num mundo aparentemente intangível de forma concreta, quanto para auxiliar no processo de questionamento do que antes era colocado como fixo e agora, como tanto explora Bauman, torna-se tão líquido que não pode ser estabilizado.

Tudo isso leva ao terceiro exemplo da narrativa, no qual o ciclo de recepção e de aceitação do fantástico é produzido. O narrador, após a leitura da aventura de Johansen, divaga sobre a sua própria posição no cosmos que aguarda para ser descoberto, recriando em sua imaginação os passos que levaram os membros da tripulação e o parceiro de Johansen à loucura.

Imagino que Cthulhu também ainda esteja vivo naquele abismo de pedra que o abriga desde a época em que o sol era jovem. A cidade maldita afundou outra vez, pois o *Vigilant* singrou aquelas águas depois da tormenta de abril; mas os mensageiros de Cthulhu na Terra ainda bradam e desfilam e matam ao redor de monólitos coroados por ídolos em lugares ermos. (LOVECRAFT, 2013, p.93).

Conhecer aquele novo espectro de realidade abre poucas margens de certeza em relação ao ambiente em que reside. As novas noções de espaço e formas geométricas iniciam um processo de reformulação das realidades científicas para o narrador. Essas descrições partem de construções adjetivas incomuns, como “a geometria do cenário que avistara tinha algo de anormal, de não euclidiano, que sugeria esferas e dimensões abjetas muito além das que conhecemos” (LOVECRAFT, 2013, p.89), e “conforme Wilcox dissera, a geometria do lugar era toda errada, não se podia afirmar com certeza que o mar e o chão estivessem na horizontal, e assim a posição relativa de todo o resto adquiria uma instabilidade fantasmática” (LOVECRAFT, 2013, p.89-90), para logo em seguida criar um ambiente instável na criação estética do objeto pelo leitor implícito.

O último momento do texto ilustra como essa recepção do evento fantástico complementa os horrores com que o narrador parece começar a aprender a conviver, fragilizando ainda mais a sua noção de realidade, que antes era tida como concreta. “O

momento chegará – mas não devo e não posso pensar! Rezo para que, se eu não sobreviver a este manuscrito, meus executores ponham a cautela antes da ousadia e cuidem para que ninguém mais lhe ponha os olhos” (LOVECRAFT, 2013, p.93).

Lovecraft consegue, a partir dessa característica, realizar uma forma de escrita capaz de não apenas projetar no leitor implícito os sentimentos e reações de suas personagens, como também reapresentar ao leitor o universo em que vive, a sociedade na qual partilha sua existência e a sua forma de contato com a realidade.

6.1.3 OS INTERTEXTOS COMO MECANISMO DE PROBLEMATIZAÇÃO DO PACTO FICCIONAL

A apropriação metaficcional de artistas e pessoas públicas é outro elemento constituinte da narrativa lovecraftiana. O autor cria no leitor implícito uma conexão entre os episódios da obra e eventos no mundo real, por meio da sinalização de elementos que enfatizariam o mimetismo da obra. Isso se evidencia em momentos como a leitura do narrador de uma das cartas deixadas por seu tio-avô, a qual detalhava lugares de contato com estranhos eventos e “comentários a respeito de sociedades secretas e cultos misteriosos que sobrevivem há séculos, com referências a passagens em fontes mitológicas e antropológicas como *O ramo de ouro* de Frazer e *O culto das bruxas na Europa ocidental* da Srta. Murray” (LOVECRAFT, 2013, p.66-67).

Tanto a obra de Frazer como da srta. Murray existe e faz parte de uma tradição literária conhecida por intelectuais da época de Lovecraft. Tal elemento recai nas noções de horizonte de expectativa, apontados por Jauss e citados por Chartier, onde “cada época constitui seus modelos e seus códigos narrativos e que no interior de cada momento existem códigos diversos, segundo os grupos culturais” (CHARTIER apud GOULEMOT, 2001, p.113).

No que se refere à análise deste trabalho, o leitor que o texto se direciona é aquele capaz de reconhecer no corpus do texto e em seu universo empírico as referências que o texto produz para a construção dos intertextos dentro da narrativa. Essa expectativa gerada pelo texto constrói um diálogo entre a produção narrativa e a recepção da mesma, cria um lugar programado para o leitor implícito reagir a essa narrativa, um horizonte capaz de abranger tanto seu universo empírico, como seu pacto ficcional ao dialogar com a narrativa. Nas palavras de Jauss:

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 uma maneira bastante definida. (1994, p.28).

Com isso, tem-se a obra como um constituinte de todo o conhecimento que o leitor traz para ela e que adquire durante ou previamente à leitura. Um exemplo interessante dessa alteração de pensamento e imagem do texto no processo de leitura pode ser pensado a partir de textos mais antigos, previamente à criação da imprensa, momentos onde um texto era redigido do princípio ao final em um longo papiro. Não era incomum em textos longos, escritos dessa forma, que o autor mudasse seu ponto de vista drasticamente de um ponto ao outro do processo de escrita, considerando o tempo que era levado para a confecção desses documentos, podendo durar semanas, meses e até mesmo anos para serem produzidos.

Logo, se o autor é capaz de alterar sua percepção de mundo durante a escrita, o leitor também pode fazê-lo durante a releitura, num processo de transformação de sentido devido a novos textos e conhecimentos intertextuais que o mesmo adquiriu entre as leituras. Essas readequações tornam o processo de leitura mais dinâmico, executa junto ao leitor implícito uma reestruturação dos sentidos por meio dessas novas visões do universo ficcional, em detrimento do ambiente empírico em que a metalinguagem se efetivou durante o processo de recepção. Roas destaca que a literatura fantástica utiliza desses eventos, espaços e personagens reais para que o leitor, ao se sentir confortável com o espaço interno da narrativa, receba um evento que altere toda a percepção previamente concebida do real na diegese.

A narrativa fantástica nos situa inicialmente dentro dos limites do mundo que conhecemos, do mundo que (digamos assim) controlamos, para logo rompê-lo com um fenômeno que altera a maneira natural e habitual como as coisas ocorrem nesse espaço cotidiano. (ROAS, 2014, p.138).

Outros momentos da narrativa ampliam esse reconhecimento da ficcionalização de personalidades e eventos históricos. A figuração de elementos reais como problematização do ficcional torna-se recorrente, apoiando-se em um mecanismo de aproximação do universo empírico com o ficcional. Enquanto tentava descrever o jovem Wilcox, e suas criações em barro, o narrador o compara com personalidades reais de seu período.

Acredito que um dia ele venha a ser considerado um dos grandes decadentistas; pois cristalizou no barro e um dia ainda há de espelhar no mármore os pesadelos e fantasias que Arthur Machen evoca em prosa e que Clark Ashton Smith materializa em versos e pinturas. (LOVECRAFT, 2013, p.81).

Outro exemplo é a constatação de um periódico vigente da época de Lovecraft até a contemporaneidade deste trabalho. “Não era nada que eu fosse perceber durante a minha rotina normal, pois tratava-se de um velho exemplar do periódico australiano *Sydney Bulletin* de 18 de abril de 1925” (LOVECRAFT, 2013, p.83). A apresentação de uma notícia de jornal procura dar existência a um evento que não apenas pode realmente ter acontecido, como detém em seu caráter informativo um efeito que pode auxiliar o pacto ficcional. Aqui se recupera a nomenclatura original de suspensão de descrença de Coleridge, ou seja, o leitor confia com certa desconfiança de que o periódico é legítimo.

Foi aceito que meus esforços devem ser dirigidos a pessoas e personagens sobrenaturais, ou pelo menos românticos, mas de forma que transfira da nossa natureza interior um interesse humano e uma aparência de verdade suficientes para obter dessas sombras da imaginação a suspensão voluntária da descrença por um momento, o que constitui a fé poética”. (COLERIDGE, 1907, Apud HAMILKO, 2014, p.20).

Ainda aproximando o leitor da narrativa, a partir de intertextos, o narrador descreve o retorno de Johansen, a partir de uma fabulação do Tártaro. Esse espaço é descrito na mitologia grega como uma prisão profunda, resguardada apenas para os deuses menores; na mitologia romana é considerado o lugar para onde os maiores pecadores são enviados após a sua morte; ou ainda na bíblia “Porque, se Deus não perdoou aos anjos que pecaram, mas, havendo-os lançado no Tártaro, os entregou às cadeias da escuridão, ficando reservados para o Juízo” (II Pedro, 2:4). Burleson (2016) destaca a proximidade linguística da residência de Wilcox com uma das residências em que Lovecraft viveu:

Em 30 de novembro de 1929, pouco antes de escrever a seqüência "fungos", Lovecraft escreveu um soneto ad hoc chamado "The Messenger". Bertrand Hart, editor literário do Providence Journal, censurou falsamente Lovecraft por usar a antiga residência de Hart em 7 Thomas Street Como o endereço do escultor Wilcox em "The Call of Cthulhu", e ameaçou enviar um monstruoso visitante para ver Lovecraft às 3 da manhã como vingança. Lovecraft lançou o soneto como uma resposta improvisada, e é notavelmente bom por ter sido feito as pressas. (BURLESON, 2016, p.515-516, Tradução Nossa).^{lviii}

Por fim, Joshi (2001) apresenta outras posições intertextuais importantes para este tópico da análise:

Muitos dos locais em Providence são reais, notavelmente o edifício de Fleur-de-Lys em 7 Thomas Street, onde reside o artista Wilcox (que moldou uma escultura de Cthulhu após sonhar sobre ele). O terremoto citado na história é também um evento real. Steven J. Mariconda, que escreveu exaustivamente sobre a gênese do conto, observa: "Em Nova York, as lâmpadas caíram das mesas e espelhos das paredes; as pessoas fugiram para a rua". Curiosamente, a célebre cidade submarina de R'lyeh, trazida por esse terremoto, foi primeiramente inventada por Lovecraft como L'yeh (JOSHI, 2001, p.243, Tradução Nossa).^{lix}

Todas essas inserções de elementos do universo empírico do leitor implícito evidenciam uma construção dialógica que, continuamente, problematiza o lugar desse leitor na obra, dando aderência às escolhas que podem não ser confortáveis para o leitor durante a leitura, problematizando e desestabilizando a sua noção do real.

6.1.4 O FANTÁSTICO COMO RELATIVIZAÇÃO DAS VERDADES PREVIAMENTE CONCEBIDAS

Roas explica que um dos elementos centrais do fantástico deve ser a constante inquietação quanto ao real em que o leitor fora ensinado a acreditar. Com o fantástico, o leitor relativiza “verdades” que antes eram tidas como fixas, verdades que precisam ser pensadas fora da curva do real físico-matemático, como a geometria descrita alguns parágrafos acima.

O fantástico nutre-se do real, é profundamente realista, porque sempre oferece uma transgressão dos parâmetros que regem a ideia de realidade do leitor. [...] Mas não basta reproduzir no texto o funcionamento físico dessa realidade, que é condição indispensável para produzir o efeito do fantástico; é preciso que o espaço da ficção seja uma duplicação do âmbito cotidiano em que está situado o leitor. Ele deve reconhecer e se reconhecer no espaço representado no texto. Por isso o fantástico é inquietante, constitui uma subversão do nosso mundo. (ROAS, 2014, p.24).

Todo o encaminhamento narrativo da obra lovecraftiana configura uma estrutura de comunicação que, apesar de não ser igual à realidade do leitor, compartilha dela para pensar as estruturas sociais e pessoais do mesmo. Iser, ao discutir a constituição da obra literária a partir da recepção do leitor, apresenta como essa estrutura de diálogo (entre o

texto ficcional e o leitor) deve ser construída para que o leitor veja na projeção do fantástico um concorrente de seu mundo externo, sem que um exclua o outro.

Por isso a ficção mente quando a julgamos do ponto de vista da realidade dada;mas oferece caminhos de entrada para a realidade que finge, quando a julgamos do ponto de vista de sua função: ou seja, comunicar. Como estrutura de comunicação, não é idêntica nem com a realidade a que se refere, nem com o repertório de disposições de seu possível receptor, pois virtualiza tanto a forma de interpretação dominante da realidade, com que cria seu repertório, quanto o repertório das normas e valores de seu possível receptor. (ISER, 1979, p.105).

Com isso, os espaços necessários para essa consolidação do diálogo entre autor, obra e leitor não se apresentam completamente constituídos no momento inicial de leitura. Os aspectos idiossincráticos da recepção dependem do conhecimento de mundo, das expectativas e dos preenchimentos de vazio do leitor. Como apresenta Iser, ao falar sobre as negações e os vazios do texto, o leitor rearticula os elementos conhecidos para construir um novo valor para o objeto dentro da obra, o que termina por reestruturar as concepções físicas do que é narrado em detrimento de uma nova percepção sobre o ficcional.

Os vários tipos de negação invocam elementos conhecidos ou determinados para suprimi-los; o que é suprimido, contudo, permanece à vista e assim provoca modificações na atitude do leitor quanto a seu valor negado. As negações, portanto, provocam o leitor a situar-se perante o texto. Através dos vazios do texto e das negações nele contidas, a atividade de constituição decorrente da assimetria entre texto e leitor adquire uma estrutura determinada, que controla o processo de interação. (ISER, 1979, p.91-92).

O fantástico, diferente de uma obra mimética que não figura eventos sobrenaturais como parte do enredo, precisa imprimir no leitor mais do que um valor unicamente representado por eventos externos e pertencentes ao universo prático do leitor. A obra fantástica precisa, a partir de seus mecanismos narrativos, firmar com o leitor que os acontecimentos da narrativa, não só aconteceram naquele espaço ficcional, como também poderiam ter acontecido na realidade empírica do leitor implícito. A tematização da linguagem torna a recepção do fantástico pelo leitor, em alguns momentos, um processo sucessivo de tentativa e erro na procura de significado.

Em alguns momentos da narrativa, o narrador e as personagens são descritas tentando criar sentido para as frases em dialetos perdidos, numa tentativa de aproximação com as criaturas que começavam a conhecer. Em alguns trechos, fica claro

um medo irresoluto do que pensavam ter descoberto, como, por exemplo, em: “uma sensação caótica que apenas a fantasia seria capaz de transmutar em som, mas que Wilcox tentou capturar no quase impronunciável amontoado de letras “*Cthulhu fhtagn*” (LOVECRAFT, 2013, p. 68), e em: “com uma voz ou uma inteligência subterrânea gritando, cheia de monotonia, impactos sensoriais irreproduzíveis, salvo na forma de algavaria. Os dois sons repetidos com maior frequência eram aqueles representados pelas letras ‘*Cthulhu*’ e ‘*R’lyeh*’” (LOVECRAFT, 2013, p.68).

Em ambos os casos, expõe-se um afastamento pelo temor de algo que ainda não entendiam, algo que estava sendo descoberto, mas sobre o qual não tinham dados suficientes para que o narrador criasse uma ligação entre as descobertas e a realidade. Iser, ao discorrer sobre os espaços de negação e vazios constituintes do texto, pontua que o papel do leitor tem, se não maior, ao menos igual papel no processo dialógico com o autor e a obra. Ele é um coautor da narrativa, a qual só existe pela sua concretização no processo de recepção. Dito isso, as pistas, dicas e indefinições que a narrativa propõe criam vazios e negações, processos de controle para que o imaginário do leitor dê continuidade ao processo de leitura e, quando necessário, a reestruturação do texto.

Dessa forma, a oralidade da enunciação descrita no conto não pertence ao horizonte estético e intelectual do leitor por não existir no mundo empírico. Essa percepção causa aberturas, vazios e negações no texto em um processo que ultrapassa a perspectiva do leitor, fazendo das instâncias de controle, pontuadas na citação abaixo, um sistema simétrico de aproximação entre a obra e o leitor durante o pacto ficcional:

Os vazios e as negações contribuem de diversos modos para o processo de comunicação que se desenrola, mas, em conjunto, tem como efeito final aparecerem como instâncias de controle. Os vazios possibilitam as relações entre as perspectivas de representação do texto e incitam o leitor a coordenar estas perspectivas. (ISER, 1979, p.91).

Voltando à narrativa, alguns momentos de apresentação desses efeitos linguísticos revelam não mais a impossibilidade interpretativa e a inadequação daquelas regras de escrita e fala com a realidade empírica, mas também denotam um espaço de compreensão antes inadmissível pela ciência de sua época. Em um desses momentos, a fala é colocada como um feitiço, uma sequência de letras que em sua completude pareciam criar um rito de invocação mágica e desconhecida. Steven Roger Fisher em

História da Leitura (2006) fala sobre o poder invocativo da escrita em sociedades primitivas.

Quase todas as inscrições Maias clássicas que sobreviveram dão conta da esfera pública de alguma forma, narrando em pedra e em arte mural a história da vida – e assim legitimando a autoridade – de um governante local. Em alguns casos, como nos grandes centros Maias de Tikal e Palenque, os escritos públicos proclamam a sanção sobrenatural desses governantes que os autorizaram; esse também é o tema predominante das inscrições em templos de Egito antigo. (FISCHER, 2006, p.117).

Em outro exemplo, a linguagem apresentada a partir de um chamado desconhecido constrói uma ruptura nas crenças racionais do narrador, o efeito linguístico, junto à percepção visual da geometria cósmica, configura a possibilidade de uma resignificação das verdades dessa personagem.

O artista relatava seus sonhos em um tom de estranho lirismo; fez-me ver com terrível clareza a gotejante Cidade Ciclóptica de pedras verdes e musgosas – cuja *geometria*, disse ele com uma nota estranha na voz, era *toda errada* – e ouvir em trêmula expectativa o chamado, em parte mental, que emergia das profundezas: “*Cthulhu fhtagn*”, “*Cthulhu fhtagn*”. Essas palavras eram parte do terrível ritual que narrava a vigília em sonhos empreendida por Cthulhu, morto no túmulo de pedra em R’lyeh; apesar de minhas crenças racionais, fiquei muito abalado. (LOVECRAFT, 2013, p.81-82).

A semelhança dessas colocações ritualísticas, no culto a Cthulhu e os vários registros históricos sobre magia, ampliam o efeito da obra lovecraftiana no leitor. Os ritos criados por Aleister Crowley e, posteriormente, reestruturados por Peter Carroll e Austin Osman Spare, relativos ao que se chamou *Magia do Caos*¹⁴ e *Discordianismo*¹⁵ tem na narrativa lovecraftiana uma grande influência nas referências às criaturas,

¹⁴ “Nada é verdadeiro, tudo é permitido”, esta é a frase que qualifica com maior aderência a magia do caos. Conhecida também como Caoísmo, caoticista, e diversas outras nomenclaturas, a magia concebida inicialmente na Inglaterra promove o culto a tudo e a todos, sendo descrita como uma das vertentes mágicas menos respeitadas por magistas praticantes de ritos mais antigos e organizados. Sua função é pontuar o desejo, o praticante a partir de uma invocação intelectual, a partir da imagem visual de uma entidade para que o mesmo lhe conceda o que procura. Para maiores informações ver Líber Null, *O Renascer da magia e Psiconauto*, todos publicados pela editora Penumbra Livros.

¹⁵ Fundada por Malaclypse the younger e Omar Khayyam Ravenhurst, a “religião” segue os preceitos da deusa da discórdia greco-romana Eris, sua principal doutrina é relativizar a partir do humor reverso os conceitos do mundo e a partir desta relativização demonstrar novas formas de entender ou deixar de entender o que é considerado real. É conhecida também como uma das mais improváveis formas de magia, e muitas vezes desarticulada de seu viés mágico por ser tratada como simples metáforas e não efetivos de magia. Para maiores informações ver *Princípios Discórdia*, disponível na Amazon.com.

descrições incoerentes com realidade e formas de apresentação dos cultos. Apesar de ser considerada uma magia de pouco acordo entre os adeptos, os praticantes da magia do caos costumam detalhar suas experiências, não como uma aparição direta do ser dimensional, mas sim do poder que aquela entidade pode reter, dando ênfase não ao objeto físico invocado, mas sim à sua representatividade.

No corpo narrativo da obra lovecraftiana, essa tendência à invocação aparece mais clara em contos como *Um sussurro nas trevas*, no qual uma troca de cartas entre estudiosos revela a presença de entidades fora do tempo e espaço, que trazem conhecimento e realizam os desejos intelectuais dos homens. No trecho abaixo, demonstra-se essa aproximação com as invocações indicadas nos ritos da magia do caos, onde o medo deixa de apresentar seu valor comum de simples repulsa para se inscrever em um espaço insolúvel e incompreensível para a razão. Enquanto o narrador escuta do silêncio do seu quarto os eventos de contato verbal entre os seres alienígenas, e seu amigo Akeley, a identificação sonora e ritualística detalha de forma aproximada o que a magia “real” de Peter Carroll invocava em suas cerimônias.

Tentarei relatar algumas das palavras soltas e dos outros sons que ouvi, identificando as vozes da melhor maneira possível. As primeiras frases reconhecíveis que captei foram proferidas pela placa de ressonância. (Placa de ressonância) “... eu mesmo provoquei... as cartas e a gravação... acabar... recebidas... ver e ouvir... maldição... força impessoal, enfim... reluzente cilindro novo... grande Deus... [...] “Nyarlathotep... Wilmarth... gravações e cartas... farsa qualquer...” [...] (DIVERSAS VOZES INCOMPREENSÍVEIS E SIMULTÂNEAS) (INÚMERAS PASSADAS, INCLUINDO A COMOÇÃO OU O MOVIMENTO PECULIAR) (ESTRANHO SOM DE ALGUMA COISA AGITANDO-SE) (SOM DE UM AUTOMÓVEL DANDO PARTIDA E AFASTANDO-SE) (SILÊNCIO).

Eis a essência do que os meus ouvidos comunicaram-me enquanto eu permanecia estirado na cama do andar superior daquela fazenda assombrada em meio às colinas demoníacas. (LOVECRAFT, 2013, p.475-476).

Em comparação à O chamado de Cthulhu, os ritos apresentados em *Um sussurro nas trevas* ostentam características mais descritivas do processo de invocação e efeito nas personagens que o utilizam para o bem pessoal. Um exemplo é a descrição dos rituais que foram encontrados, a oeste da Groenlândia, por um grupo de exploradores comandados pelo professor Webb. Neles, a magia é ancestral também na forma de execução, promovendo uma possível apropriação de ritos tão antigos quanto a existência do homem.

Além de ritos indescritíveis e sacrifícios humanos, havia sinistros rituais hereditários que rendiam homenagens a um demônio supremo e ancestral, ou *tornasuk*; e o professor Webb fez uma transcrição fonética minuciosa ao ouvir a palavra de um velho *angedkok*, ou feiticeiro-sacerdote, registrando os sons em alfabeto romano da maneira mais clara possível. Mas naquele instante o ponto central era o fetiche que este culto adorava, e ao redor do qual os esquimós dançavam quando a aurora surgia por entre as escarpas geladas. Tratava-se, afirmou o professor, de um baixo-relevo primitivo, em pedra, com uma figura execranda e inscrições crípticas. (LOVECRAFT, 2013, p.73-74).

Em ambos os casos, a magia é descrita de forma oblíqua, cercada de segredos e aparentes incompatibilidades com a realidade empírica do leitor. Sua função dentro do universo ficcional é revelar a existência de fontes que desafiam as certezas do leitor, fazendo-o duvidar e mesmo reinterpretar a realidade que o cerca. Para o fim dessa análise, deixamos os momentos de descrição das criaturas que formarão o horizonte do leitor durante o caminho de reconhecimento e reflexão sobre o fantástico.

Três momentos se destacam nesse ponto. O primeiro é a menção sobre o tamanho imensurável da criatura nos sonhos de Wilcox. “Não se tratava apenas de repetições de antigos sonhos, mas também de coisas gigantes “com quilômetros de altura”, que caminhavam ou arrastavam-se ao redor” (LOVECRAFT, 2013, p.69). O segundo é a descrição do ídolo de pedra durante a convenção de especialistas, e as aproximações do relevo da peça com objetos previamente conhecidos por aquela comunidade acadêmica.

Representava um monstro de traços vagamente antropoides, mas com uma cabeça de polvo cujo rosto era um amontoado de tentáculos, um corpo escamoso, prodigiosas garras nas patas dianteiras e traseiras e longas asas estreitas nas costas. (LOVECRAFT, 2013, p.72).

O último momento descreve o encontro dos investigadores com uma comunidade isolada dentro de uma floresta, em que encontram “lendas a respeito de um lago secreto jamais visto por olhos mortais, onde habita uma coisa branca, informe, cheia de pólipos e com olhos luminosos” (LOVECRAFT, 2013, p. 75). Essas descrições culminam no processo de diálogo do leitor implícito com um texto capaz de, não só apresentar segmentos narrativos no processo de leitura, para que o leitor oriente seu espaço dentro e fora da obra, como também de, a partir da descrição do objeto ficcional, criar novos horizontes de leitura e de percepção do fantástico, como apresenta Iser:

A medida que o ponto de vista do leitor se desloca entre estes segmentos, a sua mudança constante, durante o processo da 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. (1979, p.123).

O conto, um dos grandes exemplos de narrativa lovecraftiana capazes de criar esse espaço de diálogo oblíquo entre o leitor e a narrativa, forma a primeira etapa analítica deste trabalho sobre a recepção do fantástico pelo leitor. O leitor implícito ressignifica a narrativa fantástica durante a recepção percebendo o objeto ficcional a partir de uma realidade empírica. O contraste entre semelhança e diferença, na comparação dos eventos fantásticos com o universo real do leitor, problematiza a relação do discurso mimético com o discurso do significante, como explora Costa Lima.

O discurso mimético é o discurso do significante à busca de um significado, que lhe é emprestado tanto pelo autor quanto, e principalmente, pelo receptor. Em poucas palavras: na realidade efetiva do produto mimético, isto é em sua circulação, realiza-se a combinação de uma “semelhança” e de uma “diferença”. (COSTA LIMA, 1980, p.50-51).

A recepção do leitor com o horror cósmico constrói um diálogo de significante e significado que pode romper os espaços comuns de compreensão, esse evento é edificado, principalmente, por seu caráter maleável de percepção e compreensão do elemento estético descrito na narrativa. Em última instância, se apresenta como uma ameaça à realidade, um evento que permanece como ficcional, mas é capaz de tirar o leitor de sua zona de conforto, ampliando seu horizonte sobre o que é ficcional e o que é real. Mais do que uma obra que ficcionaliza eventos insólitos com teor realista, a obra fantástica de Lovecraft apresenta uma estrutura capaz de articular o que é ficcional com eventos e percepções que fazem parte do arcabouço empírico do leitor, relativizando a hesitação do leitor a partir dos eventos cósmicos da narrativa.

O cósmico na narrativa lovecraftiana evidencia um olhar para a modernidade que ultrapassa o tempo de sua produção, criando emulações e distopias que desvelam, através do insólito e do sobrenatural, aspectos da sociedade do presente. Contudo, não deixa de transparecer no texto que essas ferramentas existem para a catarse do leitor implícito; suas construções monstruosas, descrições fantásticas e semelhanças com o real empírico atuam no imaginário e na produção imagética desse leitor. O horror não aparece conectado a uma realidade fixa, mas sim aos olhares múltiplos que, apesar de

não serem colocados em primeiro plano na narrativa, tornam-se evidentes quando se analisa o caráter intertextual da obra.

Para Lovecraft, o horror é mais do que uma ferramenta para causar o medo no leitor. ele serve também para retificar o lugar de descompasso do homem em relação ao todo, ao presente, ao passado e, em complemento e emulação, ao futuro. Lovecraft escreve, em carta, que é na sugestão, no caráter impreciso e questionador, que o horror cósmico ocorre, promovendo uma incerteza tanto da existência do evento como na forma de reagir frente a ele.

6.2 NAS MONTANHAS DA LOUCURA

O romance *A narrativa de Arthur Gordon Pym* (1838), de Edgar Allan Poe, situa o continente antártico como ponto final de sua narrativa. A descrição das criaturas que habitam aquele espaço e a forma de entender a geografia daquele lugar constroem junto à recepção de sua obra um amplo horizonte para que a escrita criativa de Lovecraft explore o branco e isolado continente polar. Em *Nas montanhas da loucura* (1931), o leitor implícito partilha das descrições narrativas de Willian Dyer, professor de geologia da universidade Miskatonic e coordenador de um grupo de estudantes e profissionais técnicos, que parte em direção ao continente gelado em busca de descobertas científicas e fama.

A narrativa é contada em primeira pessoa por Dyer, alguns anos após seu retorno da expedição. Em carta, o narrador descreve com minúcias os terrores que havia encontrado naquele lugar ermo e esquecido pelas eras glaciais. O “aviso sensato”, elemento estético tão comum nas narrativas do escritor, é ampliado nessa obra quando os leitores intra e extradiegéticos se tornam o foco perceptivo de sua fala. Para Nestarez:

Aqui temos um dos grandes artifícios de que Lovecraft, assim como Poe, usualmente lançava mão para incrementar sua obra: o “aviso sensato”, a “percepção racional” para os alucinantes acontecimentos que se seguirão. Suas narrativas conseguem, invariavelmente, animar formidáveis expectativas no leitor. (NESTAREZ, 2012, p.78).

A proposta do narrador era a de conseguir com que a comitiva que visitaria o continente, algumas semanas depois, desistisse de sua empreitada, uma vez que os integrantes desconheciam o terror inominável e indescritível que dormia nas

profundezas das calotas e montanhas glaciais daquele lugar. Na carta, Dyer inicia a narrativa de sua aventura com longos períodos descritivos dos objetos da expedição: equipamentos, comida, etc, assim como do orgulho pela nova perfuratriz que poderia revelar novidades incalculáveis para a ciência. Os objetivos da missão são repassados também com minuciosa descrição: a busca por espécimes das profundezas polares e variados solos do continente antártico, e esforços com propósitos científicos e previamente pensados pelos professores da universidade Miskatonic. Essas eram as funções centrais da exploração, mas ao lado dessa relação prática com a experiência, imperava um pensamento individualista de busca pela fama entre a maioria da tripulação.

Pouco mais de um mês após a saída da expedição em direção ao continente polar, o navio consegue adentrar o círculo antártico. A reação do narrador, assim como dos que partilhavam seu estado de paralisia frente ao imenso bloco de terra branca e congelante, é relatada com base na vívida relação com o imensurável, a qual Lovecraft usualmente explora em seus contos.

Em muitas ocasiões os curiosos fenômenos atmosféricos eram motivo de grande encantamento para mim; entre os efeitos mais impressionantes estava uma miragem muito vívida – a primeira que vi – nas quais *icebergs* distantes surgiam como muralhas de fortalezas cósmicas inimagináveis. [...] Por fim havíamos encontrado o posto avançado do enorme continente desconhecido e do críptico universo da morte gélida. (LOVECRAFT, 2013, p.549).

A expedição finalmente encontra seu ponto de ancoragem, dividindo-se em duas equipes que ficariam responsáveis pelo abastecimento de ambos os campos e a exploração que havia sido programada. Não demora para que a expedição encontre sua primeira grande descoberta. Lake, um dos exploradores e cientistas do grupo, encontra, dentre as várias descobertas de solo, uma marca triangular em forma de pegada que chama sua atenção, e causa uma intensa reviravolta em suas investidas científicas. Certo de que a direção daquela “pegada” poderia levar a tripulação a descobertas ainda mais fantásticas, Lake convence Dyer a explorar um espaço ermo, cuja investigação não fora planejada. A insistência de Lake vence o cuidado e o pragmatismo de Dyer, convencendo-o a enviar um grupo de pesquisadores, cães e equipamentos para essa área não programada, mas que poderia esconder descobertas ainda mais surpreendentes do que os espécimes até então coletados.

Os relatórios que Dyer recebia tornavam a tripulação que ficara no acampamento cada vez mais perplexa. As descrições criaram um alvoroço e um imenso sentimento de descoberta nos homens, enquanto, do outro lado da cordilheira, Lake e o resto da tripulação permaneciam empolgados e extasiados com o prospecto de suas conquistas.

Certo paralelismo entre o relato de Lake (e seu efeito sobre os receptores intradieéticos), e o potencial da própria narrativa de Lovecraft sobre o leitor implícito, pode ser encontrado neste momento. Em outros termos, há certa emulação do efeito dos eventos fantásticos na recepção do leitor implícito figurada na reação das personagens no conto. Todorov (2006) descreve esses encaixes como mecanismos de reinterpretação das narrativas, objetos de percepção que, ao mesclar os centros de ação, criam um paralelismo capaz de denotar novos olhares para uma mesma cena. Nas palavras do crítico

[...] o encaixe é uma explicitação da propriedade mais profunda de toda narrativa. Pois a narrativa encaixante é a *narrativa de uma narrativa*. Contando a história de uma outra narrativa [...] Ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe. (TODOROV, 2006, p.126).

O encaixe, segundo Todorov, auxilia o processo de construção e recepção desses mecanismos pelo leitor implícito, formulando possíveis caminhos de inserção das narrativas na construção do universo ficcional do leitor. Assim, formulam-se relatos que comungam da imaginação e do aspecto de segurança que carrega durante o processo de leitura. Voltando ao texto, o ponto significativo desses relatos é a descoberta de um fóssil monstruoso pela expedição de Lake. A descrição da criatura ilustra a profunda incompreensão dos exploradores daquilo que acabavam de encontrar.

O fóssil monstruoso de uma criatura desconhecida em forma de barril; provavelmente um vegetal, ou então um espécime gigante de radiário marinho desconhecido. Tecido preservado por sais minerais. Resistente como o couro, embora apresente espantosa flexibilidade em certas partes. Marcas de pedaços quebrados nas laterais e extremidades. Um metro e oitenta de ponta à ponta, um metro de diâmetro central e trinta centímetros de diâmetro nas extremidades. Parece um barril com cinco protuberâncias em vez de aduelas. Fraturas laterais, como que de ramificações menores, estão presentes no equador das protuberâncias. Nos sulcos entre as protuberâncias encontram-se formações curiosas. São cristas ou asas que abrem e fecham como leques. Todas muito danificadas à exceção de uma, que tem mais de dois metros de comprimento. A disposição das partes lembra certos monstros da mitologia antiga, e em especial

as Coisas Ancestrais mencionadas no *Necronomicon*. (LOVECRAFT, 2013, p.563).

As tentativas de adjetivação da criatura ampliam o suspense do leitor implícito. Como Roas aponta: “A narrativa fantástica põe o leitor diante do sobrenatural, mas não como evasão, e sim, muito pelo contrário, para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real” (ROAS, 2014, p. 31). Construindo um espaço frágil em comparação à crença prévia do leitor implícito sobre o universo empírico, o narrador do conto desassocia o horizonte de referência desse leitor, moldando uma nova perspectiva de realidade, que causa, principalmente, uma sensação de desconforto.

A utilização do *Necronomicon*, descrito no final da citação, aprofunda ainda mais essa relação. Utilizado como um objeto mediador entre o mundo físico conhecido e as criaturas cósmicas encontradas nas paredes da cidade ciclópica, o livro embasa uma relação de insegurança e, como aponta Lugnani no texto de Ceserani, provoca o desnivelamento da realidade, sendo ao mesmo tempo objeto real e objeto ficcional.

É preciso pensar que o objeto mediador desempenha a função específica dentro do conto fantástico pelo fato de que se trata de um conto em que há um desnivelamento de planos de realidade, o qual não está previsto pelo código e por isso vem marcado por um forte efeito de limite, e no qual o objeto mediador atesta uma verdade equívoca porque inexplicável e inacreditável, posto que inepta. (CESERANI, 2006, p.74).

Após contínuas descrições da dissecação da criatura, Lake cessa as transmissões com o acampamento principal. Percebendo o longo silêncio e a falha nas tentativas de comunicação com o outro grupo, Dyer resolve investir contra o intocado espaço gelado, onde Lake descobrira o que nenhum homem jamais havia imaginado. Esse evento alavanca a narrativa para o seu clímax, a incursão de Dyer e de seu grupo técnico nos confins das *Montanhas da Loucura*.

Após passar pelas incomuns formas geométricas da cordilheira antártica, agora vistas a olhos nus pelo narrador, o grupo de resgate chega ao acampamento de onde Lake havia enviado os relatórios, unicamente para perceber a desolação e a morte que havia se abatido sobre aquele lugar. Os corpos, mutilados por algo desconhecido, guardavam marcas que não poderiam ter sido causadas pelas rajadas de vento congelante. Eram lacerações, mordidas e marcas de garras que pareciam advir dotado de um impulso além do puro extinto.

O que coroava a anormalidade da situação, no entanto, era o estado dos corpos – de homens e cães. Todos haviam tomado parte em algum terrível conflito, e estavam esquarterados e mutilados de maneira absolutamente inexplicável e demoníaca. As mortes, até onde pudemos determinar, haviam decorrido em função de estrangulamento ou lacerações. (LOVECRAFT, 2013, p.581).

Após a contagem dos danos e a descoberta do sumiço de um dos homens de Lake, assim como de um dos cães, Dyer e Danforth (seu braço direito na empreitada) resolvem entrar no centro das montanhas, numa viagem que, como reitera o narrador, jamais deveriam ter empreendido. Durante a viagem, tanto Dyer como Danforth ficam impressionados com as construções da cidade ancestral, ali encontrada, fazendo com que as tentativas de descrição permaneçam no limite entre realidade e fantasia. A descida da encosta acontece com menos dificuldade do que o esperado e, assim, o narrador e seu companheiro Danforth entram na cidade nunca antes tocada ou sequer conhecida pelo homem.

Dentro dos labirintos urbanos da cidade dos “antigos”, Dyer começa a descrever a história, política e a sociedade daqueles que um dia viveram naquele lugar. Os antigos vieram das estrelas, mas não de um tempo ou lugar exato. Enfrentaram batalhas mortais quando, após terem reinado por anos em silêncio nas calotas geladas da terra, sofreram a invasão de criaturas vindas de outros pontos e outros tempos do cosmos. Os mesmos antigos criaram raças de criaturas escravas, controladas mentalmente por seu avançado aparato científico, as quais, após adquirirem certa intelectualidade, teriam dado início à vida que hoje é conhecida pelo homem.

Depois de mais uma grande batalha com outras criaturas, os antigos acabaram praticamente extintos, isolando-se após milênios de evolução e cosmoplanagem¹⁶ da terra, permanecendo até hoje em silêncio nos pontos mais ermos do planeta. Tudo isso era suposto a partir das escrituras e dos desenhos das paredes enquanto Dyer e Danforth caminhavam para o centro da cidade cósmica das criaturas mitológicas. Após uma longa descida nos profundos espaços da cidade, um cheiro parecido com as entranhas das criaturas encontradas por Lake é sentido. Dentro de uma grande abertura são encontrados os objetos roubados do acampamento de Lake, assim como os corpos perdidos de Pabodie e do cão.

¹⁶ Como terraplanagem, mas vinda de espaços cósmicos desconhecidos a raça humana.

Dyer e Danforth, movidos hipnoticamente pelo senso de descoberta, continuam sua caminhada em direção ao centro da cidade. Não demora para que, finalmente, encontrem uma forma de vida: imensos pinguins cegos que disputavam pedaços da criatura morta que Lake havia mencionado. Adentrando ainda mais no último túnel, em direção ao centro da cidade, um gotejar e um cheiro nauseante tomam conta das personagens. Algo pegajoso em forma de uma nuvem cerca-as, causando um alarme interno instantâneo de perigo.

Algo impronunciável e indescritível estava se aproximando e os seus destinos estavam fadados: fugir era a única saída. Em uma corrida pela vida, Dyer e Danforth se arriscam no labirinto marcado previamente, sem olhar para trás até chegar ao avião. Porém, a curiosidade de pesquisador vai além da prudência, e, ao pensar que estavam salvos, olham para trás, e o que veem desconstrói suas percepções do que é real. Observam o indescritível, como aparece exemplificado no trecho abaixo:

Tudo o que Danforth deu a entender foi que o horror final era uma miragem. Segundo disse, não foi nada relacionado aos cubos e as cavernas das ecoantes, vaporosas e labirínticas montanhas da loucura que atravessamos; mas um único vislumbre fantástico e demoníaco, entre as tumultuosas nuvens no zênite, daquilo que se escondia além das montanhas a oeste que os Anciões tinham evitado e temido. (LOVECRAFT, 2013, p.650).

A narrativa é concluída após a fuga aventureira de Dyer e Danforth das montanhas da loucura. Danforth perde a razão e a consciência ao descobrir o que se esconde nos âmagos mais primais da terra, e Dyer tenta manter a sanidade enquanto luta, com todos os seus esforços, para que o homem jamais pise novamente no gélido continente onde tudo surgiu.

6.2.1 A HESITAÇÃO FRENTE AO EVENTO FANTÁSTICO

Alguns tópicos da narrativa compelem o leitor implícito em direção à hesitação entre realidade e ficção; entre a sobreposição de um evento sobre o outro com a proposta de desnudar a realidade de uma e dar ênfase à existência da outra. Em *Nas montanhas da loucura*, alguns tópicos aportam essas concatenações em uma relação mais madura com o leitor implícito, figurando circunstâncias narrativas, por meio das

quais Lovecraft problematiza as fronteiras entre ficção e realidade, recuperando o artifício de descrever eventos fantásticos por meio de uma narrativa verossímil.

Neste subcapítulo, nos atemos às concatenações com relações mais concretas ao universo do leitor implícito, como as consequentes tentativas do narrador em explicar os fenômenos fantásticos a partir de seu conhecimento científico-acadêmico; o excesso de descrição dos objetos e a surpresa em relação à geografia do continente, e os recorrentes “avisos sensatos” do narrador como elemento estético da narrativa lovecraftiana. As recorrentes tentativas do narrador em explicar os fenômenos fantásticos, a partir da ciência, são recorrentes nesse conto. O que acaba originando uma constante hesitação do leitor implícito em relação à fala do narrador.

A hesitação é compartilhada entre o narrador e leitor. A dúvida e o questionamento sensato, advindo de um “homem da ciência”, promove o que Roas apresenta como limite da linguagem. O escritor precisa fazer com que o narrador sempre assemelhe o mundo ficcional com o mundo do leitor implícito, programando o texto para que o espaço ficcional se sobreponha ao universo experimental, mas sem apagá-lo, tornando-o apenas mais obscuro e fugidio.

A vontade de construir um mundo ficcional semelhante ao do leitor implica, como vimos, que o narrador ofereça uma descrição realista e detalhada deste mundo. Entretanto, no momento de encarar a representação do impossível, sua expressão pode tornar-se obscura, torpe, indireta. (ROAS, 2014, p.170).

A reflexão de Roas, apesar de não ser aplicável a todas as narrativas fantásticas, valida o narrador quando este hesita a partir do conhecimento empírico da ciência em relação ao fantástico. Analisemos alguns trechos que compartilham dessa posição reticente do narrador em relação ao elemento fantástico. O primeiro deles acontece na constatação de Dyer sobre a possível loucura que levou a equipe de Lake à morte. O relato da descoberta das esculturas que narravam a história das criaturas cósmicas procura desviar o leitor implícito da possibilidade de as mortes terem sido causadas por um evento cósmico, para explicar, através de conhecimentos psicológicos e sociais, o que levou à destruição daquela parte da tripulação.

Note-se que o contorno geral parecia sugerir de maneira abominável a cabeça de estrela-do-mar observada nas entidades arqueanas; e concordamos que a sugestão deve ter exercido uma forte influência sobre as mentes fragilizadas da abalada equipe de Lake. Nosso primeiro vislumbre das entidades sepultadas foi

um instante terrível que remeteu os meus pensamentos – bem como os de Pabodie – de volta a alguns dos chocantes mitos primordiais que havíamos lido e escutado. Todos concordamos que a simples visão e a presença contínua daquelas coisas – junto com a opressiva solidão polar e o demoníaco vento da montanha – deve ter contribuído para levar a equipe de Lake à loucura. (LOVECRAFT, 2013, p.584)

Já tendo presenciado alguns eventos inexplicáveis no continente branco, Dyer e seus auxiliares preferem uma explicação racional em detrimento da perspectiva de um evento inexplicável ter ocorrido. O exercício de afastamento, da perspectiva insólita, se reduz na mesma intensidade que as personagens adentram o âmago das Montanhas da Loucura. As descobertas históricas e sociais daquelas criaturas que viveram (ou ainda vivem, já que a dúvida quanto à sua existência começa a pairar sobre as personagens) naquelas áreas labirínticas tornam-se mais vívidas conforme Dyer e Danforth se debruçam sobre a mitologia daquele lugar.

Um momento subsequente que demonstra a menos intensa retração, quanto ao fantástico, acontece quando o próprio narrador propõe ter criado uma explicação racional para o que acabara de ver. Enquanto caminhavam em direção ao centro da cidade perdida, Danforth e o narrador se deparam com uma miragem que os faz questionar suas crenças empíricas na ciência. Suas reações consistem em tentar explicar o que a razão não entende em um primeiro plano de percepção.

Talvez tenhamos até mesmo cogitado avistar uma miragem como a que tínhamos encontrado na manhã anterior ao nos aproximarmos daquelas montanhas da loucura. O fato é que devemos ter recorrido à alguma explicação racional quando nossos olhos varreram o interminável platô vergastado pelas tempestades e captaram o labirinto quase infinito de rochas colossais, regulares e geometricamente eurrítmicas que erguiam as cristas desabadas e lascadas acima de uma camada glacial que não passava de doze ou quinze metros nas partes mais espessas, ainda que em outros pontos fosse visivelmente mais fina. (LOVECRAFT, 2013, p.589).

Robert Waugh (2013) aponta que essa percepção estranha e inexplicável de Dyer é o primeiro momento da narrativa onde a hesitação pende mais para o sobrenatural do que para o científico. Apesar do empenho considerável do narrador em se manter no campo do pensamento científico-acadêmico, sua relação com as montanhas inicia um processo de aproximação com o fantástico, demonstrando mais uma vez a potência narrativa da obra em transformar o que é fantástico em real, ou vice-versa.

Dyer, o narrador de “Nas Montanhas da Loucura”, aceita inicialmente as miragens como encantamentos, especialmente “Uma miragem surpreendentemente vívida - a primeira que eu já vi - em que os icebergs distantes se tornaram as ameias de inimagináveis castelos cósmicos”. Ele imagina essa miragem como algo guardado e transcendente. Assemelhando-se ao familiar *fata morgana*, é a primeira indicação da cidade alienígena que ocupará o corpo principal da obra e talvez uma indicação das montanhas que se encontram além dela ^{lx}. (WAUGH, 2013, p.96, Tradução Nossa).

Em um terceiro momento, ainda antes de entrar nos labirintos da cidade ancestral, Dyer relata como se manteve são após as descobertas que haviam sido feitas durante o voo sobre a terra congelada. Ao observar algo “muito além da compreensão humana” (LOVECRAFT, 2013, p. 591), o narrador recorda seu espírito empirista e descreve como a ciência o auxiliou no processo de conservação de sua sanidade.

As recordar as nossas sensações e lembrar da nossa estupefação ao vislumbrar a monstruosa remanescência de éons que julgávamos ser anteriores à humanidade, espanta-me termos conseguido manter qualquer resquício de equilíbrio. Claro que sabíamos que alguma coisa – a cronologia, a teoria científica ou a nossa própria consciência – estava terrivelmente errada, mas conseguimos manter compostura suficiente para pilotar o avião, observar muitas coisas em detalhe e tirar uma série de fotografias que ainda podem ser muito úteis para nós e para o mundo em geral. (LOVECRAFT, 2013, p.591-592).

Manter a sanidade, a partir de uma base intelectual, é um recurso constante dos narradores que adentram o cósmico da narrativa lovecraftiana. O conhecimento científico é utilizado como uma zona de conforto pelo narrador. É comum para o leitor lovecraftiano conhecer os eventos cósmicos a partir de narradores intelectualizados, geralmente professores ou cientistas. Essa caracterização do narrador revela uma tensão entre a crença científica de um tipo de leitor, recuperada pela personagem na *diegese*, e suas incertezas em relação às coisas ainda inexplicáveis pela ciência.

A ciência, nesse aspecto, é a prudência carregada pelo leitor implícito, uma forma de dialogar com o texto que prevê o desconforto, e com isso amplia o medo na recepção da obra fantástica. É um recuo que se faz necessário para que o leitor se veja sempre ameaçado pelo ambiente fantástico.

A escolha de Lovecraft em apresentar esse recuo racionalista parece advir mais da relação frágil entre consciência e conhecimento que o homem possui do que da relação de segurança citada no parágrafo acima. Donald Tyson vai apontar que, na

verdade, é a ignorância e a criação dos mitos que mantém a mente humana sã frente aos horrores que enfrenta, tanto dentro como fora da obra fantástica.

Na visão de Lovecraft, a estabilidade da mente, ou até mesmo a própria sanidade, só pode ser assegurada por meio da ignorância. O conhecimento invariavelmente leva ao caos. Nossa espécie deve se confortar com suas tradições, seus costumes e suas mitologias, da mesma forma que o homem primitivo deu as costas ao frio e à escuridão da noite para se aconchegar em torno de uma fogueira acesa, colocando atrás deles as criaturas temíveis que espreitavam fora do círculo de calor. Esses costumes e mitologias humanas não fazem sentido no esquema maior das coisas, contudo, são tudo o que possuímos para dar ordem a nossas vidas e manter-nos sãos.^{lxi} (TYSON, 2010, p.148, Tradução Nossa).

A partir da posição de Tyson, podemos criar uma conexão entre a “ciência”, ao qual o narrador frequentemente recorre para explicar os eventos cósmicos, e seu conhecimento mitológico, já que, também de forma recorrente, é citado o *Necronomicon* e demais livros místicos do universo metalinguístico de Lovecraft. O último momento a que nos ateremos para este tópico é a descoberta de Dyer e Danforth da porta de entrada para a cidade ancestral.

Enquanto o narrador hesita veementemente em expor os eventos, com receio de que explorações tardias tomem seu relato como inspiração para uma investida, ele descreve um terrível odor que, inicialmente, é colocado como “insano”, criando espaços de concretizações para que o leitor implícito projete características possivelmente sobrenaturais para o cheiro. Logo em seguida, no entanto, ele tenta invalidar o preenchimento de vazios do leitor por meio de uma abordagem científica do evento:

Peço licença para tentar pôr o ocorrido em palavras sem estremecer. Havia um certo odor – e este odor guardava uma semelhança vaga, sutil e inconfundível com o cheiro nauseante que havíamos sentido ao abrir o **insano** túmulo de horror dissecado pelo pobre Lake. Evidente que na hora a revelação não foi tão clara como agora parece. Havia várias explicações possíveis, e trocamos uns quantos sussurros indecisos. O mais importante, no entanto, foi que não recuamos sem antes investigar melhor; pois tendo chegado tão longe não nos deixaríamos intimidar por nada menos do que um desastre iminente. De qualquer modo, nossas suspeitas eram insanas demais para que acreditássemos. Coisas como aquelas não acontecem em um mundo normal. (LOVECRAFT, 2013, p.624, negrito nosso).

Dessa forma, destaca-se como mecanismo narrativo o duplo efeito que o narrador apresenta ao continuamente mostrar algo que pode ser sobrenatural ou

desconhecido, para logo em seguida desarticular essa incerteza com uma possível explicação científica. Os espaços de concretização que o narrador propõe ao leitor servem para criar esse enlace entre a realidade e a virtualidade da narrativa fantástica. O cósmico trabalha nesse entremeio. Essas características formam o consórcio necessário para que o fantástico dialogue com o leitor sem que o mesmo precise escapar do pacto ficcional, mantendo-o preso a um mimetismo que fere sua percepção de realidade, sem que seu horizonte de expectativa seja completamente desarticulado.

Outro ponto de concatenação entre o real e o ficcional é perceptível na excessiva adjetivação dos objetos e do espaço figurado. A utilização de um número generoso de adjetivos é marca indelével da escrita de Lovecraft. Característica recebida de forma negativa pela crítica no início dos estudos sobre seus textos, a adjetivação foi posteriormente repensada como um mecanismo de desapropriação da criação imagética do objeto, uma vez que se trata de algo que não pertence ao horizonte referencial dos leitores. Em outros termos, por meio da utilização de adjetivos se busca dar forma ao indescritível. E é justamente nessa falência do referencial do leitor que uma das raízes do medo cósmico se aprofunda. De Luque aponta que a utilização desses adjetivos, em grande medida, qualifica elementos do horizonte do ininteligível, é a tentativa de apresentar a mitologia da narrativa lovecraftiana por meio de uma arquitetura linguística, perturbar a percepção sobre o real empírico do leitor, que é modelado pela própria linguagem.

O uso de adjetivos como indescritível, inominável, sem forma, impenetrável...permeiam todas as descrições dos monstros com um sentido claro de algo que não pode ser representado, explicado ou simbolizado. Os mitos de Lovecraft são a representação do Real lacaniano, são algo impossível de descrever, que escapa à linguagem por causa de sua própria natureza desconcertante e assustadora.^{lxvii} (DE LUQUE, 2013, p.52, Tradução Nossa).

Dito isso, analisemos alguns trechos da narrativa que representam essas descrições assimétricas à realidade do leitor. A primeira delas é exposta quando o narrador apresenta sua visão inicial das montanhas da loucura. Suas descrições dos cumes da cordilheira e do barulho do vento evidenciam a procura por uma explicação para o efeito subconsciente que lhe causam. Isso pode resultar na hesitação do leitor diante das possíveis explicações oferecidas pelo narrador.

Pelos cumes desolados sopravam furiosas rajadas intermitentes do terrível vento antártico; cujas cadências por vezes traziam vagas sugestões de um assovio musical primitivo e semissenciente, com notas em várias frequências que, por alguma razão mnemônica subconsciente, pareciam-me inquietantes e até mesmo agourentas. (LOVECRAFT, 2013, p.50).

Dyer apresenta uma descrição sugestiva das montanhas da loucura, a partir de uma apreensão sinestésica. Ao observar e sentir o agouro vindo daquela região intocada, o narrador se prende a uma relação antropomórfica com as cadeias de montanhas e os silvos primitivos, dando uma perspectiva intelectual e vívida para as montanhas. Isso é apresentado pelo narrador primariamente na construção de uma dependência intelectual, ou semissenciente como é colocado na narrativa, daquele panorama que estava prestes a adentrar. A tentativa do narrador em atribuir características humanas a elementos inanimados perturba a noção empirista de mundo do leitor, auxiliando em um processo de desestabilização de suas verdades empíricas durante a leitura.

Tal característica se repete no decorrer da narrativa, como no momento em que Dyer encontra o acampamento devastado de Lake e os itens da tripulação “cujas partes haviam sido afrouxadas, movidas ou de alguma outra maneira alteradas por **ventos sem dúvida imbuídos de curiosidade e ímpeto sem iguais**” (LOVECRAFT, 2013, p.577, negrito nosso). Outro exemplo é quando Dyer e Danforth partem em busca do centro das montanhas e questionam a possibilidade de uma consciência para os ventos que uivavam naquele lugar: “Até mesmo o vento carregava um traço peculiar de **malignidade consciente**; e por um instante tive a impressão de que o som composto incluía um bizarro uivo ou assovio musical com notas em várias frequências” (LOVECRAFT, 2013, p. 588, grifo nosso).

Apesar dessa humanização dos elementos geológicos serem características capazes de arrastar o leitor em direção ao cósmico, são as descrições longas e detalhadas das criaturas que carregam um valor único de dispersão do próprio efeito descritivo em relação à construção imagética. Vejamos um trecho que elucida essa característica:

Os objetos têm dois metros e quarenta centímetros de ponta a ponta. Torso em forma de barril de um metro e oitenta formado por cinco segmentos com diâmetro central de noventa centímetros e trinta centímetros nas extremidades. Cinza-escuro, flexível e extremamente resistente. Asas membranosas da mesma cor, com dois metros e dez centímetros de comprimento, estendem-se a partir dos sulcos entre os segmentos, embora tivessem recolhidas quando da

descoberta. As asas apresentam estrutura tubular ou glandular, coloração cinza-claro e orifícios nas pontas. Bordas serrilhadas, próximo ao equador, no vértice central de cada um dos cinco segmentos em forma de aduela, encontram-se cinco sistemas de braços ou tentáculos cinza-claro firmemente recolhidos junto ao torso, porém expansíveis até uma distância aproximada de um metro. Como os braços de um crinoide primitivo. Cada apêndice de oito centímetros de diâmetro divide-se após quinze centímetros em cinco subapêndices, cada um dos quais se divide após vinte centímetros em cinco tentáculos ou gavinhas de formato afunilado, o que resulta em um total de 25 tentáculos por apêndice. No alto do torso um pescoço bulboso e primitivo de coloração cinza-claro com sugestões de guelras sustenta uma cabeça amarelada de cinco pontas em forma de estrela-do-mar coberta por cílios duros de oito centímetros em várias cores prismáticas. A cabeça é grossa e inchada, mede cerca de sessenta centímetros de ponta a ponta e apresenta projeções de tubos amarelados e flexíveis de oito centímetros em cada uma destas. A abertura no centro do topo é provavelmente uma cavidade respiratória. Na extremidade de cada tubo, protegido por uma membrana retrátil de coloração amarelada, encontra-se um globo vítreo de íris vermelha, sem dúvida um olho. Cinco tubos avermelhados um pouco mais longos saem dos ângulos internos da cabeça em formato de estrela-do-mar e terminam em intumescências da mesma cor que, ao serem pressionadas, abrem-se para revelar orifícios em forma de campânula com diâmetro máximo de cinco centímetros e revestidos por projeções brancas e adiantadas como dentes. Possíveis bocas. Os tubos, os cílios e a ponta da cabeça em formato de estrela-do-mar estavam firmemente presos para baixo quando da descoberta, com os tubos e as pontas agarradas ao pescoço bulboso e ao torso. Flexibilidade surpreendente apesar da resistência. Na base do torso observava-se uma estrutura similar à cabeça, porém com funções distintas. Um pseudopescoço bulboso de coloração cinza-claro, sem evidências de guelras, sustenta uma estrutura esverdeada de cinco pontas em forma de estrela-do-mar. Os braços robustos e musculosos de um metro e vinte de comprimento têm dezoito centímetros de diâmetro na base e afunilam até cerca de seis centímetros na ponta. Cada ponta está ligada ao vértice de um triângulo membranoso esverdeado repleto de veias finas com vinte centímetros de comprimento e quinze de largura na extremidade. Este triângulo é a nadadeira, a barbatana ou o pseudópodo que deixou marcas nas rochas de um bilhão a cinquenta ou sessenta milhões de anos atrás. Dos ângulos internos da estrutura em forma de estrela-do-mar saem tubos avermelhados de sessenta centímetros de comprimento com oito centímetros de diâmetro na base que afunilam até cerca de três centímetros na extremidade. Orifícios nas extremidades. Todas as partes extremamente resistentes e coriáceas, porém, muito flexíveis. Braços de um metro e vinte centímetros de comprimento dotados de nadadeiras sem dúvida usadas para locomoção marinha ou de alguma outra espécie. Quando movidos, sugerem um tônus muscular impressionante. Quando da descoberta, todos os apêndices estavam firmemente presos por cima do pseudopescoço e da base do torso, de maneira análoga aos apêndices na outra extremidade. (LOVECRAFT, 2013, p.564-566).

Durante a descrição o narrador utiliza termos científicos para apresentar a criatura fantástica. Somente após uma longa exploração da possibilidade de que aquele ser poderia fazer parte de um espécime animal desconhecido é que o narrador retorna ao fantástico e compara as criaturas com as ilustrações do *Necronomicon*.

Os espécimes completos apresentam uma semelhança tão pronunciada em relação a certas criaturas dos mitos antigos que a sugestão de uma existência ancestral fora da Antártida torna-se inevitável. Dyer e Pabodie leram o *Necronomicon* e viram os pesadelos que Clark Ashton Smith pintou baseado no texto. (LOVECRAFT, 2013, p.566).

A reaproximação do fantástico é realizada sem hesitação, ou seja, apresenta-se como a continuação da descrição pelo narrador, que começa a repensar as verdades biológicas e históricas da raça humana. O último tópico que ilustra as concatenações entre o ficcional e o real se concentra nos constantes avisos que o narrador dá para o leitor (tanto intra quanto extradiegético), antes de entrar na descrição do elemento fantástico. São os avisos sensatos que, como coloca Oscar Nestarez (2012), chamam a atenção do leitor em momentos centrais em que a narrativa vai ao encontro do fantástico e, mais especificamente, do cósmico. Essas investidas do narrador em preparar o leitor para algo estranho a seu mundo demonstram uma característica muito recorrente na mecânica fantástica da narrativa lovecraftiana, mas que, muitas vezes, pode passar despercebida pelo leitor, que preencherá a percepção desses eventos como simples avisos pouco importantes. Vejamos alguns exemplos:

É apenas tomado por hesitação e repugnância enormes que permito à lembrança voltar ao acampamento de Lake e ao que de fato encontramos por lá – e também àquela outra coisa para além da terrível parede montanhosa. Sinto-me constantemente tentado a pular os detalhes e obedecer apenas às insinuações em vez de fatos concretos e deduções inelutáveis. Assim, espero que me seja lícito passar depressa pelo restante; o restante que diz respeito ao horror no acampamento. (LOVECRAFT, 2013, p.581).

Nesse trecho, o narrador, prematuramente, incute no leitor implícito o receio do que está por vir, construindo um ambiente frágil de possíveis premeditações ou concretizações. O segredo que estava para ser apresentado pelo narrador desmancha as construções imagéticas que o leitor implícito pode ter construído com um conhecimento prévio da estética Lovecraftiana, suscitando um incômodo em complementar os espaços descritivos que o narrador fornece do lugar e das criaturas cósmicas. Como apresenta Bezarias (2006):

O segredo revelado em *Nas montanhas da loucura* destroça por completo a imagem que a humanidade faz de si mesma, reduzindo-a a uma criatura recém-chegada ao cosmo e criada não por uma divindade benévola, mas por extraterrestres necessitados de bestas de carga e provisões. (BEZARIAS, p.29).

O receio em desmentir algo tão intrínseco, ao que se entende como início de tudo, pode ter sido um dos argumentos que Lovecraft encontrou para exemplificar a magnitude e incompreensão do que é enfrentado pelas personagens quando interagem com esses seres, ou até mesmo com a história deles.

Por fim, esse segredo provocaria uma desordem em uma sociedade que compartilhava dogmas e verdades sobre o mundo, como se toda a sociedade compartilhasse dos mesmos mitos criacionistas. Neste tópico vale lembrar que o Darwinismo, como corrente científica, tinha no período final do século XIX e início do século XX um de seus momentos mais efervescentes, ao mesmo tempo, de crítica e de reconhecimento acadêmico.

Lovecraft, sempre atento às tendências científicas, utiliza das teorias de Darwin para embasar parte de seu arcabouço estético das criaturas cósmicas. Como apresenta Roger Luckhurst (2013) é na expansão da intelectualidade humana frente à biologia e à física que Lovecraft rompe os laços de certeza que o homem pode possuir acerca da sua própria superioridade. Essa percepção, associada às caracterizações lovecraftiana de criaturas ancestrais e poderosas, demonstra a fragilidade e a irrelevância do ser humano na escala evolutiva.

Lovecraft é um escritor pós-darwiniano, que explora a extensão do tempo evolutivo na teoria da seleção natural de Darwin. Os cientistas de "Nas Montanhas da Loucura" ou o narrador de "A Sombra do Tempo" contam os milhões de anos em estratos geológicos e aeons do tempo biológico, quando os seres humanos ainda não tinham existência. Freud sugeriu uma vez que a Origem das Espécies de Darwin tinha produzido um golpe terrível na crença narcisista do homem em um universo antropocêntrico e Lovecraft usa precisamente a escala expandida do tempo biológico e astronômico para destronar a humanidade de sua ilusão de domínio biológico.^{lxiii} (LUCKHURST, 2013, p.XV, Tradução Nossa).

Essa teoria ganha força conforme Joshi (2001) elucida que a forma de representar a evolução e a humanidade por Lovecraft só pode ter sido construída graças a um estudo avançado das teorias darwinianas. Ao apresentar esse aspecto no conto *O caso de Charles Dexter Ward* (1927), o estudioso pontua que a modernização e o refinamento dos tópicos clássicos do gótico só podem ter sido apresentados graças a esse estudo e “A premissa fundamental da história - de que um ser humano pode

repentinamente inverter o curso da evolução - só poderia ter sido escrita por alguém que aceitou a teoria darwiniana^{xliv} (JOSHI, 2001, p. 170, Tradução Nossa).

Para Lovecraft, em sua visão pessoal, o darwinismo desconstrói os paradigmas básicos das concepções anteriores do criacionismo e das demais correntes religiosas da evolução. No ciclo dos sonhos, o escritor apresenta ao leitor em um universo dominado por deuses que existem em um lugar extraplanar, onírico, como descreve em *Os outros deuses* (1921), “No topo dos mais altos picos da Terra habitam os deuses terrestres, que não admitem olhares humanos [...] Porém, hoje se encontram na desconhecida Kadath, na desolação gelada aonde nenhum homem se atreve” (LOVECRAFT, 2013, p.39).

Já no ciclo de Cthulhu, essas criaturas pertencem ao cosmo infinito do universo e, da mesma forma dos deuses oníricos, não se importam com os homens, como é exemplificado no conto *Nas montanhas da loucura* (1931), conforme as personagens descobrem, a partir de manuscritos nas paredes, a intenção de criaturas imemoriais. Seja qual for a forma abordada, o autor modelo prepara o leitor para algo que perturba o previamente concebido pela realidade empírica.

Partindo para outro exemplo de “aviso sensato”, o narrador do conto, pouco antes de seu embate final com o cósmico, já cansado da grande investida nas cavernas subterrâneas em direção ao centro do terror, questiona suas próprias decisões em entrar naquele lugar, e se arrepende de ter seguido ao encontro de algo que deveria ter ficado em silêncio no sono eterno.

Admito que nos aproximamos das incompletas obstruções estiradas no chão com vagareza e relutância. Quem dera que, em vez de nos aproximarmos, tivéssemos corrido às pressas para longe daquele túnel blasfemo de chão polido e viscoso, repleto de esculturas degeneradas a troçar e a zombar das coisas que haviam suplantado – corrido antes de ver o que vimos, e antes que os nossos pensamentos ardessem com algo que jamais nos permitirá respirar com tranquilidade outra vez. (LOVECRAFT, 2013, p.639).

O desespero da personagem em ter seguido em frente redonda em um discurso que se utiliza de noções da Psicologia, fazendo com que o leitor implícito reflita sobre esse medo a partir de uma base referencial externa em comparação ao fantástico que é apresentado na narrativa. Roas (2014) explica que a figuração de um espaço extremamente realista, em algumas obras fantásticas, torna a percepção do evento fantástico indeterminado.

Assim, o discurso do narrador de um texto fantástico, profundamente realista na evocação do mundo em que a história se desenvolve, muitas vezes se torna vago e impreciso quando encara a descrição dos horrores que assaltam esse mundo, e não pode fazer mais do que utilizar recursos que tornem suas palavras as mais subjetivas possível (com comparações, metáforas, neologismos), tentando assemelhar os horrores a algo real que o leitor seja capaz de imaginar. (ROAS, 2014, p.173).

A tentativa de aproximar o sobrenatural do real, previamente constituído pelo leitor implícito, aparece como um jogo interpretativo na narrativa fantástica, um jogo de concatenações entre as duas esferas promovido pelo processo dialógico entre elas. Como Roas expõe: “a literatura fantástica substitui a familiaridade pelo estranho, o intranquilizador, introduz zonas escuras formadas por algo completamente diferente e oculto. Algo impossível de explicar, de compreender, a partir dos nossos códigos de realidade” (ROAS, 2014, p.160).

6.2.2 O DESCONFORTO DA INTELLECTUALIDADE CÓSMICA

A exposição dessas concatenações de primeiro plano, como denominamos no início do tópico anterior, é complementada por dois elementos estéticos que, nesse conto em particular, demonstram o empenho que Lovecraft atesta no processo de articulação do fantástico com o real. O primeiro aspecto recai sobre a ausência de comunicação como fator preponderante para o desconforto das personagens e do leitor implícito. Essa característica explora a relação das personagens com o ambiente isolado, mas ao mesmo tempo claustrofóbico, apesar da imensidão e da aparentemente esterilidade. O lugar em que se passa a narrativa, descritivamente, propõe uma vastidão, dado o tamanho das geleiras e dos espaços brancos que cercam a personagem, mas, ao mesmo tempo, cria um paradoxo graças à atmosfera fechada e enclausurante em que as personagens se encontram.

O segundo tópico trabalha a intelectualidade dos seres encontrados nas catacumbas: sua história, geografia e formas de interação que levaram ao surgimento de seus sucessores e, em algum momento, da raça humana. Este tópico fortalece a aproximação dos seres cósmicos com o homem, criando uma ligação com o que se conhece do passado da humanidade. Pontua-se o questionamento das verdades previamente concebidas pela ciência e pela religião por meio do horror cósmico. O isolamento é o traço mais recorrente da narrativa, na tentativa de expor as personagens

ao ambiente inóspito. As relações de comunidade, contato e relação interpessoal são questionadas quando o branco límpido das geleiras glaciais contrasta com a inquietude e ignorância das personagens em relação àquela terra intocada.

Mais uma vez Nestarez (2012) elucida com maestria essa percepção das personagens quanto ao branco insalubre que os cerca durante o voo de reconhecimento que fizeram após o sumiço de Lake e sua comitiva.

É o além do além, a ausência definitiva de qualquer traço de humanidade e, mais importante, é a transfiguração de profundas inquietações em paisagens impossivelmente complexas, aterradoras, ameaçadoras. A impressão que temos, ao acompanhar o abismado relato de Dyer, é de que os dois sobrevoam não apenas uma imensa, inconcebível e imemorial civilização abandonada, mas também as monstruosas formações de uma espécie gigantesca de cérebro feito de pedra. (NESTAREZ, 2012, p.92).

A percepção desse isolamento e dos efeitos que poderia causar à sanidade de seus colegas, faz com que Dyer tome um cuidado mais deliberado no avanço da comitiva em busca do grupo de Lake. A viagem em direção ao companheiro é cercada do mais intenso receio, mas também do mais intenso desejo de adentrar os espaços inexplorados da Antártida. Um exemplo da narrativa que explana esse esmorecimento, frente ao isolamento, é narrado a partir da visão de Dyer das imensas cordilheiras glaciais durante seu voo de reconhecimento de terreno, enquanto procurava o lugar que Lake havia indicado em seus relatórios pouco antes de seu desaparecimento.

No geral, o espetáculo era marcado por uma sensação persistente de mistérios espantosos e revelações possíveis; como se aqueles coruchéus rústicos saídos de um pesadelo fossem as pilastras de uma terrível ponte em direção a esferas proibidas de sonho e abismos insondáveis do tempo, do espaço e de dimensões remotas. Não pude afastar a impressão de que era coisas malignas – montanhas da loucura cujas encostas mais ermas acabavam em um nefando abismo supremo. O fundo de nuvens agitadas e cintilantes trazia mais sugestões inefáveis de um *além* vago e etéreo do que de espaços terrenos; e conjurava pensamentos terríveis sobre a distância, o isolamento, a desolação e a morte que perdura através dos éons no inexplorado e desconhecido mundo antártico. (LOVECRAFT, 2013, p.573-574).

A criação cósmica presente naquele ambiente assusta o narrador, criando um impulso de afastamento. Por outro lado, a curiosidade e o desejo por descobertas que os tornariam famosos levam o narrador e, conseqüentemente, o leitor implícito a se inserir cada vez nos espaços da Antártida. Por meio do relato do narrador, o leitor implícito

tem sua noção de realidade afetada pelos eventos descritos, fortalecendo, ao mesmo tempo, o pacto ficcional e o efeito simbólico da obra. O efeito do isolamento é surpreendentemente realista no modo de apresentar os horrores e extremamente perturbador para o leitor. Roas aponta que a apresentação desses horrores, no intuito de causar o medo, deve sempre criar recursos narrativos para que o leitor não rompa com o pacto ficcional proposto pela obra. Em suas palavras a narrativa fantástica que caminha em direção a uma evocação realista do mundo deve utilizar diversos recursos de linguagem para que seu leitor, certo de entrar em um mundo ficcional, aceite os acontecimentos insólitos e reflita sobre a sua própria concepção do real.

Assim, o discurso do narrador de um texto fantástico, profundamente realista na evocação do mundo em que se desenvolve sua história, torna-se vago e impreciso quando enfrenta a descrição dos horrores que assaltam esse mundo, e não pode fazer outra coisa além de utilizar recursos que tornem tão sugestivas quanto possível suas palavras (comparações, metáforas, neologismos), tentando assemelhar tais horrores a algo real que o leitor possa imaginar. (ROAS, 2014, p.56)

H. R. Jauss (1979) discute a fluidez estética associada a uma consciência da própria fruição quando articula a capacidade do leitor em ser ele mesmo e o outro durante o processo de recepção da obra literária.

O prazer estético que, desta forma, se realiza na oscilação entre a contemplação desinteressada e a participação experimentadora, é um modo da experiência de si mesmo na capacidade de ser outro, capacidade a nós aberta pelo comportamento estético. (ISER, 1979, p.77).

Esses recursos de linguagem são, recorrentemente, apresentados na narrativa em destaque. Lovecraft manipula a linguagem a partir de mecanismos linguísticos como anáforas e principalmente perífrases, ao representar as criaturas cósmicas. Além disso, cabe enfatizar, uma vez mais, o uso ostensivo de adjetivos para a representação de tais seres, o que desafia as projeções imagéticas do leitor. O escritor brinca com esses efeitos linguísticos para suscitar no leitor implícito o medo representado em sua escrita, criando um âmbito pernicioso onde se caminha lentamente em direção ao terror absoluto e impronunciável dos mitos cósmicos de *Nas montanhas da loucura*.

O isolamento e a forma de representar essa característica levam a personagem e, conseqüentemente, o leitor implícito, a atravessar uma barreira invisível entre os

mundos. Não estando mais em segurança no mundo que reconhece como “real”, ele precisa reinterpretar as noções daquele novo mundo, utilizando-as para se orientar na nova realidade que o cerca.

Várias vezes encontramos, nos contos fantásticos que lemos, exemplos de passagem da dimensão do cotidiano, do familiar e do costumeiro para a do inexplicável e do perturbador: passagem de limite, por exemplo, da dimensão da realidade para a do sonho, do pesadelo, ou da loucura. O personagem protagonista se encontra repentinamente como se estivesse dentro de duas dimensões diversas, com códigos diversos à sua disposição para orientar-se e compreender. (CESERANI, 2006, p.73).

O exercício de estar nesses dois lugares pode gerar um sentimento de insegurança na personagem, em relação ao espaço conhecido e racional, por ela habitado antes do contato com o fantástico. A ação de entrar nesse mundo oscilante e perigoso durante uma observação inicial do ambiente e da atmosfera auxilia o leitor implícito a reagir de forma compromissada com a estadia naquele ambiente. A fragilidade do isolamento, no caso da obra em estudo, deve ser compartilhada, pela personagem e pelo leitor, estabelecendo um diálogo entre o ficcional e o real que seja capaz de moldar no leitor um sentimento igual (ou aproximado) de solidão e de pavor que o narrador compartilha na diegese. Esse compartilhamento do medo, frente ao isolamento, expõe-se com mais clareza em trechos da narrativa, nos quais o narrador sente-se ínfimo e deslocado quando compara sua existência com o imenso continente gelado. A exposição do isolamento pode ser representada a partir de duas vertentes, como um isolamento temporal entre a vida das criaturas e a vida dos exploradores.

A conclusão inevitável era que, naquela parte do mundo, houvera uma espantosa e única continuidade entre as formas de vida de 300 milhões de anos atrás e aquelas de apenas trinta milhões de anos atrás. Até que ponto essa continuidade estendera-se após o Oligoceno, quando a caverna fora bloqueada, estava além de qualquer especulação. (LOVECRAFT, 2013, p.561).

Ou como uma mistura de ansiedade e excitação com o que poderá ser descoberto.

Nossos sentimentos de expectativa enquanto nos preparávamos para dar a volta na crista e vislumbrar um mundo inexplorado mal se deixam escrever no papel, embora não tivéssemos motivo para suspeitar que as regiões para além da cordilheira fossem diferentes daquelas já vistas e atravessadas. O toque de mistério perverso na barreira de montanhas e no convidativo mar de céu opalescente vislumbrado por entre os cumes era um assunto demasiado sutil e

tênue para ser descrito em palavras. Antes pareciam repletos de vago simbolismo psicológico e indefiníveis associações estéticas – algo relacionado a poesias e pinturas exóticas, e a mitos arcaicos à espreita em tomos proibidos e execrandos. (LOVECRAFT, 2013, p.587-588).

O embate entre o grotesco e o sublime constrói a imagem do belo apresentado na narrativa. A impossibilidade de descrição por palavras humanas incita a imaginação do leitor implícito em direção ao cósmico, desnaturalizando uma forma física e a readequando para o que apresentado na narrativa, o que possibilita novas formas de recepção estética. O cósmico como forma estética existe nesse binômio do feio, monstruoso e violento, em consideração às construções ancestrais dos *Old ones* da narrativa; e o belo, perfeito e silencioso, representado pelo branco glacial da Antártida.

Na posição de Wolfgang Kayser (2009), o grotesco é o próprio mundo em que vivemos, mas visto fora da ordem reconhecida pela sociedade.

O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não é. O horror mesclado ao sorriso tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável, aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e das formas e dissolve em suas ordenações. (KAYSER, 2009, p.40).

Nesta divisão, entre o grotesco e o sublime, irrompe o cósmico da narrativa lovecraftiana. Numa mistura entre o fundamentado e o infundado, o fixo e o maleável, rompe-se a solidez do “real” pré-concebido, o que possibilita novos horizontes de percepção do objeto cósmico. Ao refletir sobre a descoberta da montanha ignota, e dos conhecimentos guardados dentro das cidades ocultas, o narrador compreende a dimensão de conhecimento que uma raça pode possuir em comparação à outra pelo espaço de tempo que uma existiu e evoluiu. Ao pensar sobre esse aspecto, o leitor implícito se vê confrontado entre o fenômeno (sobrenatural ou não), e a intervenção desse elemento em sua visão de mundo trazida para a narrativa.

O tempo é inseguro e inexato, retira o narrador e o leitor implícito de uma zona de segurança para, em seguida, ampliar esse aspecto ao criar uma linha temporal entre as criaturas e os homens. Burluson afirma que esse espaço de tempo percebido pelo narrador caracteriza um dos tópicos centrais da narrativa lovecraftiana, a possibilidade de encontro do homem com um cronótopo imemorial e cósmico.

As noções centrais dos mitos de Lovecraft são trazidas devastadoramente para casa em “Nas Montanhas da Loucura”, cuja narração simboliza a visão de Mythos, como quando o narrador marca a “tendência da Antártica de que a terra e o céu nevados se fundem em um vazio místico e opalescente” sugerindo a incorporação da terra e sua história relativamente desconhecida nos assuntos dos “Old Ones”, casos em que o homem desempenha apenas o mais evanescente dos papéis.^{lxv} (BURLESON, 2016, p.442, Tradução Nossa).

Impondo ao narrador uma percepção desconhecida do tempo, Lovecraft consegue apresentar uma obra capaz de causar o medo por diferentes ângulos, articulando diversos elementos estéticos e narrativos que inserem o leitor implícito cada vez intensamente no pacto ficcional e na reavaliação de suas “verdades” a partir da catarse. Roas, ao trabalhar o texto “*Das Unheimliche*” de Freud, amplia essa discussão ao colocar o texto fantástico como uma reavaliação dos códigos de realidade do leitor através da irrupção de algo impossível.

A literatura fantástica traz a luz da consciência 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. E faz isso da única maneira possível, por via do pensamento mítico, encarnando em figuras ambíguas tudo aquilo que em cada época ou período histórico é considerado impossível (ou monstruoso). (ROAS, 2014, p.91-92).

A fala de Freud a partir de Roas, com o auxílio da posição de Burleson sobre a narrativa cósmica de Lovecraft, leva-nos a entender o cósmico lovecraftiano como algo além de sua compreensão, mas nem por isso algo que deva ser excluído como total impossibilidade. A distância temporal entre a vida das personagens e as daqueles que protagonizaram a história descoberta nos labirintos antárticos é tão impactante que a sua simples percepção provoca o medo nos exploradores. Não é preciso entender completamente o que aconteceu em uma época imemorial para compreender o seu potencial de problematização do conhecimento científico construído até então. Parte considerável dos saberes biológicos e antropológicos, por exemplo, teriam que ser reavaliados diante dessa descoberta. Nesse contexto, o leitor implícito também é condicionado a refletir sobre tal possibilidade.

O outro efeito, espaço-visual, representa mais um elemento constante da narrativa lovecraftiana. Para descrever o espaço, o narrador recorre ao habitual recurso narrativo da impossibilidade, ao pontuar que o lugar tinha um “toque de mistério perverso na barreira de montanhas e no convidativo mar de céu opalescente,

vislumbrado por entre os cumes era um assunto demasiado sutil e tênue para ser descrito em palavras” (LOVECRAFT, 2013, p. 587). Logo em seguida, o narrador tenta caracterizar o espaço por meio de simbolismos subjetivos e noções particulares de estética. Entretanto, o narrador não deixa claro o que havia observado e mantém uma atmosfera de suspense e pouca precisão, a partir de seu discurso verborrágico adjetivado.

Esse estado de espírito sem dúvida exacerbou a minha reação à **bizarra** miragem que surgiu ante nossos olhos no Zênite **opalescente** enquanto nos aproximávamos das montanhas e começávamos a discernir as ondulações **cumulativas** dos sopés. Eu havia preservado dezenas de miragens polares nas semanas anteriores, muitas das quais me pareceram **dotadas de uma vividez** tão **impressionante** e **fantástica** quanto a ilusão à minha frente; mas esta última tinha uma qualidade completamente **nova** e **obscura** de **simbolismo ameaçador**, e assim estremei quando o labirinto **fremente** de muralhas e torres e minaretes **fabulosos** emergiu dos **perturbados** vapores **gélidos** acima das nossas cabeças. (LOVECRAFT, 2013, p.574-575, Negrito Nosso).

Nota-se o acúmulo de adjetivos como uma forma de apresentar o elemento fantástico desapropriado de uma relação com o real pela constante reformulação do caráter imagético, proporcionando ao leitor implícito uma desconfortante incompreensibilidade do fantástico.

O segundo tópico a ser discutido com o propósito de ancorar o fortalecimento dessas concatenações recai na percepção e atuação do narrador quando entra em contato com as três fases de interação com as criaturas cósmicas: a descoberta a partir de terceiros; o contato com o espécime morto e o que pode ser apreendido a partir dele; e o contato direto com tais criaturas. Na primeira fase, o narrador colhe informações de fontes, particularmente não seguras, que podem causar a dúvida, a incredulidade e a surpresa, abalando as noções de realidade que o narrador carrega consigo durante a aventura. O primeiro momento é exemplificado a partir do relato de Lake sobre a evolução científica com a descoberta dos espécimes petrificados.

A biologia existente teria de ser completamente revisada pois aquelas coisas não eram resultado de nenhum crescimento celular conhecido pela ciência. Mal havia indícios de fossilização e, apesar da idade de talvez quarenta milhões de anos, os órfãos internos estavam em perfeito estado de conservação. (LOVECRAFT, 2013, p.568).

O narrador fica surpreso com a descoberta, mas não a ponto de investir em uma expedição ao lugar apurado por Lake. Apesar da surpresa pelo empolgado relato, o narrador mantém-se em seu universo empirista e cético. Logo em seguida, o relato de Lake desestabiliza a segurança do narrador ao não conseguir definir se o que foi encontrado era algo animal ou vegetal, mesmo após a dissecação.

Em vez de oferecer respostas em relação à estranha entidade, a dissecação provisória aprofundou ainda mais o mistério. Todos os palpites relativos aos membros externos estavam corretos e, com base nessa evidência, não poderia haver muita dúvida quanto a classificá-la como um animal; mas a inspeção dos órgãos internos revelou tantas evidências vegetais que Lake viu-se mais uma vez às escuras. (LOVECRAFT, 2013, p.568-569).

A hesitação invade, dessa forma, o universo ficcional, já que o narrador se questiona sobre a possibilidade de tal descoberta. A surpresa e a hesitação começam a ganhar espaço na psique do narrador, conforme os eventos vão contrariando a noção de “realidade” que ele tem como segura. A indicação de uma possível credulidade se revela quando o narrador pensa em enviar uma última mensagem para o *Arkhan*, solicitando o cerceamento das notícias para a população externa, com medo que os eventos narrados criassem um clima de ceticismo e insegurança quanto à investida.

Logo antes de me recolher, enviei uma última mensagem ao *Arkhan* pedindo que moderassem o tom das notícias a serem retransmitidas para o mundo exterior, uma vez que o relatório completo parecia radical o bastante para despertar uma onda de incredulidade se não viesse acompanhado de provas substanciais. (LOVECRAFT, 2013, p.571).

A segunda fase de contato do narrador, com uma possível intelectualidade perdida, acontece quando ele chega, junto com Dyer, ao lugar de onde Lake enviava seus relatórios antes de seu desaparecimento. Ao observar a destruição do acampamento e a ordem em que os restos das criaturas dissecadas se encontravam, o narrador teme pela sanidade de Lake e dos outros que pereceram naquele lugar.

Quanto aos catorze espécimes biológicos, fomos um tanto vagos. Dissemos que os remanescentes estavam todos danificados, porém mesmo assim eram suficientes para provar a descrição espantosamente precisa de Lake. Foi difícil manter as nossas emoções pessoais à parte - e não mencionamos números nem explicamos como havíamos encontrado as vítimas. Neste ponto havíamos combinado de não fazer nenhuma transmissão que sugerisse loucura da parte dos homens de Lake, embora parecesse loucura encontrar seis monstruosidades

imperfeitas enterradas de pé com todo o cuidado em sepulturas nevadas de três metros de profundidade e cobertas por montes de cinco pontas com grupos de pontos dispostos exatamente como aqueles nas estranhas pedras-sabão esverdeadas do período terciário ou Mesozoico. Os oito espécimes intactos mencionados por Lake pareciam ter sido levados pelo vento. (LOVECRAFT, 2013, p.577-578).

Ao perceber que uma possível investida dos seres representados nas estranhas pedras-sabão teria acontecido no acampamento de Lake, o narrador mais uma vez procura entender o evento a partir de seu conhecimento científico. O contato direto com as criaturas cósmicas, a consequente aceitação dos fatos e os esforços em impedir que novos grupos exploratórios tentassem descobrir mais sobre o glacial continente antártico, são representados nas últimas páginas do texto. Seu efeito, auxiliado pelo longo período de sentenças descritivas e especulativas, evidencia um narrador que não se preocupa mais em pesquisar sobre o que existe no horizonte glacial, mas que nutre a crença de que seres dotados de inteligência e muito mais antigos que os homens um dia pisaram na terra.

A descrição final demonstra a reformulação da visão científica que o narrador tinha das criaturas. Se antes os desenhos e escrituras pictográficas eram simples fórmulas possíveis de algo antigo, agora eles tomavam forma física e tridimensional, capazes de arquitetar uma investida em direção aos homens que os encontraram. O trecho que descreve essas criaturas serve de exemplo para pensarmos nas noções de realidade do narrador e, de que forma, elas foram dilaceradas a partir da visualização de uma sombra cósmica perdida no tempo e no espaço terrestre, exatamente como as escrituras nas paredes da cidade antártica haviam representado.

Era uma coisa medonha, indescritível, maior do que qualquer trem de metrô – um aglomerado informe de bolhas protoplásmicas dotadas de tênue luminosidade com miríades de olhos temporários que surgiam e desapareciam como pústulas de luz esverdeada por toda a dianteira que avançou para cima de nós, esmagando os pinguins e deslizando pelo chão reluzente que aquilo e outras entidades semelhantes haviam privado de todo o entulho. Mesmo nessa hora escutamos o quimérico e zombeteiro grito – “*Tekeli-li! Tekeli-li!*”. E por fim lembramos que os demoníacos shoggoths – tendo recebido a vida, o pensamento e a configuração orgânica os Anciões, e não dispo de linguagem alguma salvo aquela expressa pelos grupos de ponto – *tampouco dispunham de voz, salvo pela imitação dos opressores de outrora.* (LOVECRAFT, 2013, p.645-646).

Todo o segredo que permanecia escondido no gelo antártico é superficialmente descoberto pela investida geológica das personagens. O narrador, ao final da narrativa, certo de ter entrado em contato com algo inexplicável, reestrutura sua forma de pensar o mundo e as verdades que o cercam. Como Bezarias apresenta, a imagem que a humanidade tem do mundo é destruída pela narrativa de Lovecraft, criando uma nova, inquieta e maleável forma de entender a realidade.

O segredo revelado em *Nas montanhas da loucura* destroça por completo a imagem que a humanidade faz de si mesma, reduzindo-a a uma criatura recém-chegada ao cosmo e criada não por uma divindade benévola, mas por extraterrestres necessitados de bestas de cargas e provisões. (BEZARIAS, 2006, p.29).

As três fases representadas nesse primeiro nível de contato formam o arco perceptivo que grande parte dos narradores lovecraftianos têm em comum: o efeito de, mesmo questionando todo o horizonte científico, observar-se inserido em uma realidade que desafia seu horizonte de expectativas e sua concepção de “realidade”.

6.2.3 DIÁLOGOS COM O UNIVERSO EMPÍRICO DO LEITOR

A articulação do texto, com outras narrativas ou acontecimentos históricos do universo empírico do escritor e do leitor implícito, forma uma das características mais recorrentes da escrita lovecraftiana: a subversão do real por meio do fantástico. Baseando-se em descrições e ideias que realçam as verdades, Lovecraft desorganiza as construções miméticas da narrativa em comparação ao horizonte de expectativa do leitor implícito, e cria, a partir de mecanismos de resignificação, novas formas de compreensão e reavaliação do mundo “real”.

Para este trabalho, separamos o conto em duas vertentes de acordo com a referenciação a elementos internos e externos à mitologia cósmica de Lovecraft. Na primeira delas nos atemos a exemplos intertextuais que influenciam diretamente no repertório do leitor implícito, produzindo não apenas o reconhecimento do contexto da narrativa, mas também o fortalecimento de um processo de estranhamento em relação aos eventos narrados. Na segunda metade da análise, damos maior ênfase a momentos intertextuais com a própria mitologia de Lovecraft. Neste momento, o texto é analisado a partir da visão referencial de um leitor implícito mais experiente com a narrativa

cósmica e que, a partir dos intertextos, estabelece relações tanto com o universo experimental quanto com seu repertório de leituras de Lovecraft.

A intertextualidade se inicia logo na introdução da rota que a tripulação faria para chegar ao continente antártico, ao revelar que passariam e trabalhariam “principalmente nas cordilheiras e no platô ao sul do Mar de Ross; regiões exploradas em diferentes graus por Shackleton, Amundsen, Scott e Byrd” (LOVECRAFT, 2013, p.547). Ernest Henry Shackleton, Roald Amundsen, Robert Scott e Richard Byrd participaram da famosa *Race to the South Pole*, uma investida exploratória de 1904 que instigou diversos outros aventureiros a enfrentar o frio glacial antártico em busca de objetos nunca antes tocados pelo homem. Apesar da referência não encontrar ressonância no conhecimento de mundo de todos os leitores, marca-se aqui uma denotada importância do evento para o tópico exploratório da narrativa e para a busca de referências pelo leitor implícito.

Roas explica que esse leitor está a todo o momento projetando sua visão de mundo externo sobre o mundo criado pelo texto, com a proposta de cooperar com a recepção dessa obra em seu horizonte de expectativa. Logo, observar o texto e dialogar com ele são experiências que coexistem para que o efeito fantástico aconteça. Em sua visão, o texto fantástico deve, obrigatoriamente, auxiliar o leitor a lê-lo de forma referencial. A narrativa que utiliza elementos empíricos cria uma analogia capaz de influenciar ambas as esferas (ficcional e real), criando um processo contínuo de atualização do real no universo narrativo ficcional. A narrativa continua e apresenta com mais clareza o lugar de passagem do grupo exploratório, assim como mais referências empíricas programadas para situar o leitor implícito no mundo ficcional a partir da geografia “real”.

Os picos eram sem dúvida a Cordilheira do Almirantado descoberto por Ross, e assim teríamos a tarefa de dar a volta no Cabo Adare e descer a costa oeste da Terra de Vitória até chegar ao local planejado para a nossa base, na orla do Estreito de McMurdo junto ao Pé do vulcão Erebus na latitude 77° 9' sul. (LOVECRAFT, 2013, p.549-550).

A ampliação da ambientação torna a aproximação do leitor implícito com o espaço da narrativa mais efetivo. O efeito estético programado para auxiliar o leitor na visualização do cenário é evidentemente construído para deslocá-lo cada vez mais para um interstício estético entre o ficcional e o real. Antes de chegar ao ponto de

ancoragem, o narrador descreve uma última percepção do ambiente, antes do contato com o fantástico, apresentando a geografia “real” já a partir de uma hesitação, um leve lampejo de que algo terrível estava escondido no silêncio glacial.

No dia sete de setembro, após perder de vista a cordilheira a oeste, passamos pela Ilha Franklin; e no dia seguinte divisamos os cones do Monte Erebus e do Monte Terror na Ilha de Ross, logo à frente, com a longa fileira dos Montes Parry mais além. [...] O pico escoriáceo sobranceava a quase 3.900 metros no céu oriental, como uma gravura japonesa do sagrado Monte Fuji; e mais além se erguia o vulto branco e fantasmagórico do Monte Terror, um vulcão extinto com 3.300 metros de altitude. (LOVECRAFT, 2013, p.550).

A citação aponta duas referências que, apesar de existirem no universo empírico, recebem um grau de adjetivação que não são objetivas ou científicas, o que já indica ao leitor implícito certa imanência fantástica do espaço ficcional. Quando o narrador cita o *sagrado* Monte Fuji e o *fantasmagórico* Monte Terror, o que se delinea é uma relação sensorial e metafísica desses locais com o que é efetivamente visto pela personagem no pico das montanhas antárticas. Além desse recurso, Lovecraft, leitor assíduo da obra de Poe, insere trechos da narrativa do escritor estadunidense capazes de emular ou descrever o panorama que lhes era apresentado naquele lugar, e até mesmo cita a partir do narrador a surpresa ao colocar sua atual perspectiva em relação a um conto específico do escritor de *O Gato Preto*.

Danforth era um grande leitor de livros bizarros e havia falado um bocado a respeito de Poe. Eu mesmo fiquei interessado na cena antártica da única história longa de Poe – a perturbante e enigmática *Narrativa de Arthur Gordon Pym*. (LOVECRAFT, 2013, p.551).

Nestarez demonstra, a partir de exemplos dentro da narrativa lovecraftiana, um canal de comunicação entre as narrativas de Poe e as ações do narrador de *Nas montanhas da loucura*, o que valoriza o repertório do leitor implícito. Ao citar a queda metafórica do narrador nos terrores cósmicos da cidade, Nestarez aponta as seguintes conexões:

Atraídos pelo seu canto monocórdio e inverossímil, o canto de uma sereia delirante, afogamo-nos ao lado de seus personagens nesses labirintos de pedras, cuja única saída é uma queda ainda mais enlouquecedora do que a atual, através da qual Lovecraft aproxima-se, à sua tímida maneira, de seu ídolo. Porque é uma queda que corresponde à incursão pelas catacumbas dos personagens de *O*

Barril de Amontillado, aos calabouços e martírios enfrentados pelo condenado de *O poço e o pêndulo*, à decadência perversa do protagonista de *O gato preto*, à paranoia devoradora de *Willian Wilson*, ao mergulho nos confins marítimos de *Manuscrito encontrado em uma garrafa* e a tantas outras descidas arquitetadas pela fervilhante mente de Poe. (NESTAREZ, 2012, p.99).

Lovecraft também faz uso das artes visuais para estabelecer essa aproximação com o leitor. Ao utilizar as obras de Nikolai Roerich para descrever o assustador panorama que o narrador observava nos picos antárticos, Lovecraft lança mão de referências imagéticas, permitindo que o leitor implícito ative suas próprias percepções das descrições a partir de uma memória visual da arte de Roerich. O escritor, filósofo, arqueólogo e artista Nikolai Konstantinovich Roerich ficou conhecido como um artista com tendências caracteristicamente místicas. Suas obras constantemente retratavam paisagens hipnóticas, com propostas de referências manipuladas esteticamente e, muitas vezes, capazes de confundir o leitor de sua pintura.

Na narrativa, o pintor é citado em algumas oportunidades, principalmente quando o narrador demonstra um desconforto e uma inquietação em relação ao cenário que acabara de descobrir. À guisa de exemplificação, citamos momentos como: “Algo no panorama fez-me pensar nas estranhas e inquietantes pinturas asiáticas de Nikolai Roerich” (LOVECRAFT, 2013, p. 550), quando o narrador compara sua leitura do *Necronomicon* com o cenário que visualizava, ou ainda a descrição do narrador enquanto sobrevoava cumes centrais do continente antártico:

Estranhas formações nas montanhas mais elevadas. Grandes blocos cúbicos atarracados com lados perfeitamente verticais e linhas retangulares de muralhas verticais atarracadas, como os antigos castelos asiáticos engastados em rochas nas pinturas de Roerich. (LOVECRAFT, 2013, p.557).

Em ambos os casos a relação de emulação parte de um efeito visual mnemônico, ou seja, a relação da arte hipnótica de Roerich com as descrições cósmicas do ciclo de Lovecraft, para um efeito catártico reflexivo do leitor em relação às referências apresentadas. A arte visual do artista é distorcida, inverossímil diante da percepção física, o que fortalece o cósmico lovecraftiano. O fantástico existe na hesitação não só do efeito sobrenatural, mas também na relação de incerteza e fraquejo em tentar criar conexões que façam sentido físico-científico para as criações do cósmico visual de sua obra. Outro momento de referência com o mundo “real” acontece quando o narrador, já

explorando pontos antes desconhecidos do continente antártico, descreve a geografia do lugar a partir de eventos geológicos do mundo externo da narrativa, como em:

O arranjo geral lembrava as ruínas de Machu Picchu, nos Andes, e as muralhas ancestrais de Kish, escavadas por uma expedição conjunta do Museu Field e da Universidade de Oxford em 1029; [...] Formações ígneas muitas vezes apresentam estranhas irregularidades – como a famosa Calçada dos Gigantes na Irlanda. (LOVECRAFT, 2013, p.586).

Há também comparações imaginativas do espaço ficcional com lugares reais no continente norte-americano; “Provavelmente imaginamos coisas como as grotescas pedras castigadas pelas intempéries no Jardim dos Deuses no Colorado, ou nas fantásticas rochas simétricas escavadas pelo vento no deserto do Arizona” (LOVECRAFT, 2013, p. 588-589). Independentemente da escolha feita pelo leitor implícito para completar essas relações referenciais, vê-se um esforço em transformar o universo ficcional em um ambiente que faça parte de seu horizonte de expectativa.

Lovecraft utiliza as duas faces desse mecanismo referencial para causar o horror cósmico, de um lado retirando as certezas do leitor em contato com o fantástico e, do outro, criando ligações físico-mnemônicas para que o efeito reflexivo do fantástico no leitor se efetive com mais intensidade. O escritor pareceu insatisfeito em unicamente referenciar eventos que já haviam acontecido no mundo “real”. Para coroar o conto com uma projeção futura, capaz de abalar o leitor implícito em relação às descobertas vindouras, o escritor aponta uma posterior expedição ao caos cósmico das Montanhas da Loucura por uma expedição real que, dois anos após a publicação do conto, investiriam com equipamentos pesados no continente glacial.

Mas agora a expedição Starkweather-Moore está se mobilizando com uma organização muito superior à da nossa equipe. Se não forem dissuadidos, chegarão ao núcleo mais profundo da Antártida para derreter o gelo e perfurar o solo e acabarão libertando aquilo que pode ser o fim do mundo que conhecemos. (LOVECRAFT, 2013, p.580).

O aviso sensato dessa vez não é destinado unicamente ao leitor-personagem do conto. Destina-se também ao leitor implícito, que compartilha com o narrador os eventos que causaram sua possível insanidade e a morte de dezenas de tripulantes, que se arriscaram em um espaço ainda inexplorado pela humanidade e do qual irrompe o assustador elemento do horror cósmico. Essa característica inicia-se com a

representação de um lugar comum das narrativas do escritor de Providence: a universidade Miskatonic. Grande parte das narrativas de Lovecraft se apropria de personagens do campo intelectual como pesquisadores, professores e cientistas que advém dessa instituição ficcional, tornando-a um patrimônio característico de suas narrativas.

Para exemplificar a importância dessa meta-referência, podemos citar contos como *A cor que caiu do céu* (1927), no qual professores e pesquisadores da universidade citada vão ao encontro do objeto mediador do fantástico; *A sombra vinda do tempo* (1935), no qual um professor do departamento de história coexiste com uma criatura do ciclo de Cthulhu; ou *O Horror de Dunwich* (1928), com a marcante presença do Dr. Henry Armitage, chefe bibliotecário da universidade Miskatonic. Todas essas narrativas trazem figuras características dessa instituição importante e, ao mesmo tempo, pouco descrita. Funcionando como instância de poder intelectual, o lugar é meta-referenciado em diversas oportunidades durante o conto em estudo.

Vejamos algumas de suas aparições. Logo no início da obra, o narrador apresenta de onde surgiram os recursos intelectuais que auxiliariam na viagem ao continente antártico:

Como geólogo meu objetivo com a expedição da Universidade Miskatonic era apenas coletar espécimes de rochas e de solo em grandes profundezas nas diversas partes do continente antártico, com o auxílio da notável perfuratriz concebida pelo prof. Frank H. Pabodie, do departamento de engenharia. (LOVECRAFT, 2013, p.547).

Essa primeira aparição da Miskatonic apresenta ao leitor um lugar comum, uma referência que motiva o leitor implícito a associar o nome da universidade a toda a mística que ela representa nas narrativas do escritor. Esse mecanismo, à luz do conceito de horizonte de expectativa do leitor a partir da perspectiva de Jauss (1994), aponta para uma dimensão figurativa com a qual o leitor lovecraftiano está acostumado, auxiliando de forma considerável em sua recepção e o estabelecimento do pacto ficcional.

O leitor é continuamente lembrado desse espaço de segurança, reconstituindo-o e reintegrando-o na narrativa sempre que o autor modelo julga necessário. Ainda mais importante é a relação que essa característica produz, deixando nas mãos do leitor a forma pela qual essa particularidade poderá atingi-lo, seja minimamente, caso tenha sido o primeiro contato com o elemento meta-referencial, seja intensamente caso já

tenha tido a oportunidade de dialogar com esse mecanismo estético da narrativa. Alguns exemplos dentro do corpo da obra elucidam essa característica de forma mais fortuita.

A universidade é apresentada como suporte financeiro e midiático para a expedição, “O público conhece a expedição da Miskatonic graças aos frequentes relatórios que enviávamos para o *Arkhan Advertiser* e para a Associated Press” (LOVECRAFT, 2013, p. 548), e assim como fonte de ficções e narrativas mitológicas; “e também nos relatos desvairados a respeito de criaturas cósmicas oriundas do espaço sideral feitos por um colega folclorista no departamento de inglês da Universidade Miskatonic” (LOVECRAFT, 2013, p. 570).

Em sua dualidade, a universidade é um espaço completo que mistura a ciência como reafirmadora do real e a experiência como elemento de ruptura de certezas e verdades já conhecidas, misturando conhecimentos físico-matemáticos com lendas e mistérios do insólito. Outra meta-referência de grande importância para o conto é o conhecido livro dos mortos, o *Necronomicon*, que aparece nessa narrativa como uma fonte de informações sobre os horrores com que as personagens têm contato no continente congelado. É uma criação ficcional de Lovecraft que se estende em grande parte de suas obras.

O *Necronomicon*, conhecido como “o livro dos nomes mortos”, é colocado historicamente na fortuna literária de Lovecraft através do árabe “louco” Abdul Alhazred, sem uma temporalidade ou razão específica. Dentre as várias suposições, a obra seria capaz não só de invocar criaturas místicas, como também contaria a história de uma época prévia à existência da humanidade, durante a qual criaturas cósmicas viveram na terra. Dito isso, o número de referências ao livro é extenso na bibliografia lovecraftiana. Algumas narrativas o trazem como elemento central, como em *A coisa na soleira da porta* (1937), na qual um homem que entra em contato com o livro é devastado e leva consigo todos ao seu redor, e em *O Descendente* (possivelmente 1927), na qual a sanidade e a compreensão da realidade de um professor são obliteradas pelo contato com o livro.

Em outros casos ele faz parte do enredo mais como um mecanismo estético narrativo, como em *Os sonhos na casa assombrada* (1933), no qual o livro serve de fonte para representações históricas das criaturas cósmicas para estudos científicos, e em *Um sussurro nas trevas* (1930), no qual um professor de literatura descobre que diversos acontecimentos em um povoado próximo podem ter acontecido graças aos

ensinamentos e histórias do Necronomicon. Inserido o Necronomicon, historicamente, no arcabouço literário de Lovecraft, podemos, uma vez mais, traçar momentos da narrativa que trazem a aparição e efeito desse livro no enredo de *Nas montanhas da loucura*, refletindo sobre o seu efeito modelo.

O Necronomicon tem sua primeira aparição após o narrador observar o panorama antártico em uma perspectiva mais ampla pela primeira vez. Ao refletir sobre o horizonte branco, o narrador acaba deixando escapar o agouro que sentia em relação àquele lugar, chegando a se lamentar por ter entrado em contato com o livro e recebido tal influência.

Algo no panorama me fez pensar nas estranhas e inquietantes pinturas asiáticas de Nikolai Rerikh e nas descrições ainda mais **estranhas** e **inquietantes** do **infame** platô de Leng, mencionado no **temível** *Necronomicon* do árabe louco Abdul Alhazred. Mais tarde, lamentei ter examinado este livro monstruoso na biblioteca da universidade. (LOVECRAFT, 2013, p.550, Negrito Nosso).

As palavras “estranhas”, “inquietantes”, “infame” e “temível” grifadas no parágrafo constroem uma sequência de adjetivos capazes de denotar uma instabilidade ou um descompasso entre a objetividade acadêmica do narrador e a influência dos conteúdos “místicos” ou “mágicos” apreendidos com a leitura do livro. Já analisamos e exemplificamos anteriormente que o narrador constantemente cria explicações científicas para interpretar os fenômenos fantásticos do texto. Contudo, em todos os momentos que o Necronomicon é citado, ocorre uma desistência da explicação científica.

Vejamos alguns exemplos: o encontrar os corpos estranhos deixados por Lake, o narrador os descreve a partir do que se lembra dos desenhos do Necronomicon; “A disposição das partes lembra certos monstros da mitologia antiga, e em especial as Coisas Ancestrais mencionadas no Necronomicon” (LOVECRAFT, 2013, p.563). A utilização da referência ficcional fica evidente nesse trecho, ampliando a importância dessa característica quando se pensa sobre o efeito receptivo no leitor acostumado ou não à narrativa cósmica. Um pouco mais à frente, o narrador encontra espécimes inteiros, e compartilha com o leitor implícito sua crença de que aquilo se parecia em muito com as pinturas de um artista que existe no universo empírico do leitor implícito.

Dyer e Pabodie leram o *Necronomicon* e viram os pesadelos que Clark Ashton Smith pintou baseado no texto, e assim hão de entender quando eu mencionar as Coisas Ancestrais que criaram toda a terra como resultado de uma zombaria ou de um equívoco. (LOVECRAFT, 2013, p.566).

A junção de duas formas de referência, uma externa ao texto e uma meta-referencial, criam um espaço de diálogo entre o texto e o leitor, capaz de não só fazê-lo refletir sobre a narrativa e seu efeito, como também cria um espaço de conversa entre o real e o ficcional que não pode ser medido unilateralmente. A utilização dessa referência culmina na total aceitação do narrador da veracidade dos escritos do *Necronomicon*, fechando o ciclo de descrença-dúvida-aceitação tão comum à estética literária lovecraftiana.

O autor louco de *Necronomicon* havia jurado, embora com certo nervosismo, que nenhum destes seres fora criado neste planeta e que apenas sonhadores drogados eram capazes de concebê-los. Protoplasmas amorfos e zombeteiros capazes de refletir quaisquer formas e órgãos e processos – aglutinações viscosas de celular borbulhantes – esferoides borrachudos de cinco metros com infinita capacidade plástica e dúctil – escravos de sugestões hipnóticas, construtores de cidades – cada vez mais ressentidos, cada vez mais argutos, cada vez mais anfíbios, cada vez mais miméticos – meu Deus! Que loucura havia levado até mesmo os anciões a usar e a esculpir tais criaturas? (LOVECRAFT, 2013, p.640).

Outras meta-referências auxiliam no processo de recepção da narrativa pelo leitor implícito. Suas funcionalidades podem ser tão aparentes como as da universidade Miskatonik ou as do livro *Necronomicon*, mas fazem parte de um universo literário complexo e intertextual que Lovecraft construiu. *Cthulhu*, a criatura mais representada na fortuna literária do escritor, aparece na narrativa em dois momentos. No primeiro deles, como uma forma de entidade adorada por cultos tão antigos quanto o próprio tempo: “O mesmo em relação às coisas do folclore pré-histórico mencionadas por Wilmarth – ramificações dos cultos a Cthulhu etc.” (LOVECRAFT, 2013, p.566) e, em um segundo momento, inserido num corpo de mitos primordiais que o narrador menciona ao tentar explicar os eventos que aconteceram em sua exploração antártica:

Mais uma vez pensei nos quiméricos mitos primordiais que haviam me assombrado com tanta persistência desde o primeiro vislumbre da morte no mundo antártico - no demoníaco platô de Leng, nos Mi-Go, ou Abomináveis Homens das Neves do Himalaia, nos Manuscritos Pnakóticos repletos de insinuações pré-humanas, no culto a **Cthulhu**, no *Necronomicon* e nas lendas

hiperbóreas do amorfo **Tsathoggua** e das crias estelares ainda mais temíveis associadas a esta semientidade. (LOVECRAFT, 2013, p.590, Negrito Nosso).

A aparição de outros mitos terrestres, como os Abomináveis Homens das Neves, ajuda o leitor implícito a correlacionar os mitos cósmicos de Cthulhu com outras referências. Com esse auxílio, denota-se uma aproximação desejada pelo autor no diálogo entre o texto ficcional mitológico de sua obra e a mitologia ancestral de povos humanos. A narrativa rupestre, nas paredes da cidade, conta uma história sobre uma possível guerra e, conseqüente, destruição da raça alienígena que pousara na terra e deixara esses traços para a posteridade.

O surgimento de novas terras no pacífico sul trouxe novos acontecimentos de grande magnitude. Algumas das cidades marinhas foram irremediavelmente destruídas, mas esta não foi a pior desventura. Uma outra raça – uma raça terrena de criaturas em forma de polvo e provavelmente correspondente à fabulosa prole ancestral de Cthulhu – logo desceu a partir da infinitude cósmica e precipitou uma guerra monstruosa que por algum tempo levou os Anciões de volta ao mar – um golpe devastador em vista das colônias cada vez mais numerosas. Mais tarde a paz foi estabelecida, e as novas terras foram dadas à prole de Cthulhu enquanto os Anciões ficaram com o mar e as terras mais antigas. Novas cidades terrestres foram estabelecidas – a maior delas no antártico, pois a região da chegada à Terra era sagrada. A partir de então, o antártico tornou a ser o centro da civilização dos Anciões, e todas as cidades construídas lá pela prole de Cthulhu foram arrasadas. (LOVECRAFT, 2013, p.611).

Em todos os momentos, o narrador cria uma aura divina acerca da criatura e sua história, localizando-a a partir de um espaço indeterminado de tempo e a caracterizando como capaz de subjugar raças inteiras. A importância dessa meta-referência é tão eminente no corpo literário do escritor que Cthulhu tornou-se um dos elementos ficcionais que gerou um grande número de produções dos mais diversos gêneros. Narrativas em diferentes suportes como, por exemplo, histórias em quadrinhos e textos de internet continuam, mesmo mais de meio século após a morte do escritor, referenciando sua criação cósmica, o que demonstra sua importância para os apreciadores do gênero. Bezarias (2006) discorre sobre a destruição da sociedade humana que essas criaturas causariam, caso fossem observadas e reconhecidas pelo homem. O ciclo de Cthulhu torna-se a representação máxima do fim, ou seja, da consciência de que tudo pode deixar de existir.

Cthulhu, os demais Great Old Ones e seus asseclas são intoleráveis porque não se dobram ao racionalismo que, em última instância, a visão ideológica do ciclo, senão abraça, referenda. O sentido que ele e seus companheiros carregam é totalmente opaco às linguagens que o homem forjou. E a utopia que irromperá ao seu retorno é grotesca porque porá fim a tudo que for humano e apreensível pela linguagem dos homens. (BEZARIAS, 2006, p.118).

A última meta-referência que apresentaremos se separa das anteriores por apresentar elementos de outro ciclo de escrita lovecraftiana: o ciclo dos sonhos, especificamente a figuração da cidade de *Kadath*, desconhecida, pertencente a um conjunto de narrativas que enlaçam o narrador\protagonista em uma viagem onírica em direção a desejos confusos e indescritíveis. A relação da cidade com a mística cósmica de Cthulhu é evidenciada em dois momentos de *Nas montanhas da loucura*. No primeiro deles, o narrador evoca as descrições da cidade de Kadath, reconhecidas nos manuscritos cósmicos com que teve contato ainda na universidade; “Pode haver um significado deveras real e deveras monstruoso nos antigos sussurros pnakóticos a respeito de Kadath na Desolação Gelada” (LOVECRAFT, 2013, p.616).

A colocação de **Desolação Gelada**, em iniciais maiúsculas, auxilia o processo de percepção do leitor quanto à importância nominal do lugar em que as personagens estão pisando. O fato de Kadath estar sendo referenciada, a partir do *Necronomicon*, aponta um lugar físico da cidade onírica. A Antártica seria então o recôndito de um espaço utópico, apenas imaginado pelo árabe louco que escreveu o *Necronomicon*, o que se torna assertivo também pelo narrador nas páginas finais de *Nas montanhas da loucura*. Ao observar as montanhas geladas, já durante a fuga aérea, o narrador apresenta a cidade de *Kadath* como referência, para logo em seguida se render à imensidão cósmica e, mais uma vez, rogar que ninguém mais entrasse em contato com suas descobertas.

Sem dúvida o arquétipo desconhecido da temível Kadath na Desolação Geadada além do abominável Platô de Leng, mencionado com relutância nas blasfemas lendas primordiais. Fomos os primeiros seres humanos a vê-las – e peço a Deus que sejamos também os últimos. (LOVECRAFT, 2013, p.648).

A múltipla aparição da cidade de Kadath na narrativa amplia ainda mais a possibilidade de referência que o leitor implícito pode estabelecer durante a leitura. A conexão dos ciclos (Cthulu e Sonho) possibilita uma interessante forma de percepção do texto, ao posicionar determinados elementos em espaços em que, supostamente, não deveriam aparecer. Essa conexão parece transportar o leitor implícito para um lugar

ainda mais maleável de percepção da realidade. Um espaço onde até mesmo algumas referências deixam estabelecer conexão com a realidade empírica para, ao invés disso, remeterem-se a um horizonte ficcional tipicamente lovecraftiano.

Em última análise, a justaposição de referências reais e ficcionais reforça o paradoxo que subjaz a todo pacto ficcional, mas que, a nosso ver, apresenta-se de forma ainda mais interessante na literatura fantástica. Nesse contexto, o exercício de diálogo com a meta-referenciação é eminente. Parte-se de um conjunto de elementos estéticos e temáticos comuns à leitura de suas obras para um espaço de ressignificação contínua, conforme são reapresentadas a partir de novas perspectivas.

Para completar esse trecho da análise, deixo a posição de Ceserani (2006) quanto ao que o teórico chamou de “detalhe” da narrativa fantástica. O autor aponta que cada detalhe da narrativa fantástica, e aqui nos ateremos aos indícios referenciais que analisamos, forma uma avalanche de reavaliações do elemento estético pelo leitor-moderno, colocando a obra fantástica em um lugar de destaque por, continuamente, fazê-lo refletir sobre seu meio e sua forma de entender a realidade.

O "detalhe" seria indício de um modo "moderno" de ver e conhecer o mundo. O modo fantástico, que recorrentemente introduz - em um mundo narrativo constituído por uma grande quantidade de fragmentos de uma realidade variada e inconstante - alguns importantes detalhes, carregando-os de significados narrativos profundos, demonstra também com isso estar projetado para a "modernidade". (CESERANI, 2006, p.77).

6.2.4 A LINGUAGEM COMO ESPAÇO DE INTERAÇÃO DO REAL COM O FANTÁSTICO

Assim como vimos na análise do conto anterior, Lovecraft consegue, a partir de uma narrativa que desafia o lugar de segurança do real empírico do narrador-personagem, causar um desconforto nas noções de realidade do leitor implícito. Baseado em eventos estético-narrativos que continuamente incitam formulações miméticas do leitor implícito em direção ao insólito, a narrativa *Nas montanhas da loucura* constitui um dos exemplos mais efetivos do fantástico como desestabilização do real a partir da estética cósmica.

Como trabalhamos no conto anterior, neste momento da análise nos ateremos a descrições linguísticas não humanas (ou não previamente concebidas pela humanidade),

formulações descritivas das criaturas cósmicas, e à percepção histórico-mnemônica das personagens em relação à história encontrada nas cavernas glaciais. Os mecanismos linguísticos que constituem o cósmico lovecraftiano atuam de forma confusa caso o leitor procure uma forma linear de sua compreensão. De Luque (2013), baseado na experiência de leitura e estudo das personagens e do leitor, aponta que a língua deixa de existir em seu caráter explicativo para ser desapropriada do valor de significado que possui. Mais do que uma característica de desapropriação das relações de verdade que a língua possui, o excesso de descrição e as constantes regressões ao passado, das criaturas encontradas nas montanhas glaciais, promovem um exercício cognitivo de assimilação entre o que é descrito e o que pode ser assimilado esteticamente pelo leitor.

Ao tentar descobrir qual é a natureza de uma criatura particular do Mythos, o que o leitor recebe é apenas uma barreira linguística. A obscuridade da linguagem usada por Lovecraft é muito mais perceptível em suas descrições de monstros. O abuso no uso de adjetivos, arcaísmos e o campo semântico relacionado a coisas que não podem ser descritas nem nomeadas, dão uma impressão geral de confusão e caos^{lxvi}. (DE LUQUE, 2013, p.53, Tradução Nossa).

A partir dessa posição, vejamos alguns exemplos narrativos que apresentam descrições dos sons e da linguagem que as criaturas deixaram nas paredes do labirinto glacial, além da representação escrita que o narrador faz do que ouviu em alguns espaços da cidade ciclópica. Já nas últimas páginas da narrativa, o narrador e Danforth referenciam, como vimos, a obra *Arthur Gordon Pym* de Poe, ao ouvirem o som emitido por traz da nuvem branca que escondia segredos do passado imemorial da terra.

Todos devem recordar que nesta narrativa fantástica existe uma palavra de significado desconhecido, embora terrível e prodigioso, ligada à Antártida e eternamente gritada pelos gigantes pássaros espectrais que habitam os recônditos dessa região maligna. “*Tekeli-li! Tekeli-li!*” Essa foi a palavra exata que imaginamos ter ouvido nas vibrações do som repentino emitido por trás da névoa branca – o insidioso assovio musical com notas em várias frequências. (LOVECRAFT, 2013, p.642).

A frase desconhecida é repetida em outras quatro oportunidades. Numa primeira vez, quando as personagens estão para entrar em contato com os seres que compartilhavam espaço com eles nos labirintos da cidade cósmica: “Poderíamos ver, enfim, um espécime vivo e completo daqueles outros? Mais uma vez escutamos o

assovio musical – “*Tekeli-li! Tekeli-li!*” (LOVECRAFT, 2013, p.642); e numa segunda passagem, as palavras são expressas representando um possível espanto ou recuo dos pinguins durante a perseguição às personagens;

Mais uma vez escutamos o sinistro assovio em várias frequências – “*Tekeli-li! Tekeli-li!*” Nós havíamos nos enganado. A coisa não estava ferida, mas havia apenas detido o passo ao encontrar os corpos dos semelhantes mortos e a demoníaca inscrição viscosa logo acima. (LOVECRAFT, 2013, p.693)

No terceiro contato com o som, em uma fuga desesperada, Danforth e o narrador lançam suas lanternas em direção à névoa que escondia as criaturas ancestrais: “Gesto desafortunado! Nem o próprio Orfeu nem a esposa de Lo pagaram mais caro ao olhar para trás. E mais uma vez aquele assovio pavoroso em várias frequências – “*Tekeli-li! Tekeli-li!*” (LOVECRAFT, 2013, p. 645). A última aparição das palavras de origem cósmica é narrada por Willian Dyer, deslocando a, até então impossível, fonte da fala para um lugar agora evidente, advindo dos profundos segredos guardados na antártica e na cidade ciclópica: “Na hora, os gritos que deu limitaram-se à repetição de uma única palavra insana de origem evidente: “*Tekeli-li! Tekeli-li!*” (LOVECRAFT, 2013, p.651).

Em outros termos, não há mais dúvida quanto à origem das palavras, a fonte de seus medos foi desnudada conforme as verdades acerca de todo o referencial de realidade de Dyer e Danforth foram sendo quebradas. O leitor implícito constrói o diálogo com o fantástico como uma intersecção entre dois planos de realidade: o extra e o intratextual. O autor articula para o leitor implícito um horizonte de expectativa, construindo uma forma de abordar o elemento insólito, sempre pela surpresa da quebra da “normalidade” reconhecida até então. Por meio da linguagem, o real e o ficcional coexistem no processo de recepção do leitor implícito.

A força da língua e da fala é primordial para a posição do homem no mundo. Como já pensamos no capítulo sobre a recepção da obra fantástica em civilizações antigas, a relutância que as personagens de *Nas montanhas da loucura* têm ao enfrentar essa situação de incompreensão e incomunicabilidade – vale ressaltar o número de intelectuais que estavam tendo contato com o insólito – problematiza as certezas seculares que o homem teve no seu domínio sobre a Natureza. Com isso em mente, posicionar o leitor implícito em uma instância simples de realidade, onde as fontes são todas fidedignas e exatas, não reflete o constante questionamento que a literatura fantástica propõe em relação à realidade que nos cerca. Roas explica esse tópico quando

fala da importância dessa problematização da ordem que vivemos, das ideias que temos do mundo e da maneira como agimos quando algo desordena os caminhos comuns e indistintos da vida “real”.

Porque o mundo da narrativa fantástica (seja no século XIX ou nestes tempos contemporâneos) sempre é o nosso mundo. Nossa ideia de realidade atua como contraponto, como contraste para fenômenos cuja presença impossível problematiza a ordem precária em que fingimos viver mais ou menos tranquilos. (ROAS, 2014, p.187).

O segundo tópico que ancora esses pensamentos sobre a desestabilização do real no leitor traz exemplos narrativos que descrevem as criaturas cósmicas a partir de conceitos humanos, para dar vida imagética a essas construções narrativas. Apesar do tema já ter sido explorado em alguns momentos do trabalho, destacamos neste tópico alguns trechos que evidenciam uma aproximação mais cautelosa das personagens, descrevendo as entidades cósmicas com menos adjetivos, abrindo espaço para que o leitor construa sua própria percepção dos elementos figurados.

Analisemos dois exemplos. No primeiro deles, o narrador se vê surpreso ao receber as pesquisas de Lake e, apesar dos dados colhidos, não chegar a uma conclusão sobre os espécimes.

A biologia existente teria de ser completamente revisada, pois aquela coisa não era resultado de nenhum crescimento celular conhecido pela ciência. Mal havia indícios de fossilização e, apesar da idade de talvez quarenta milhões de anos os órgãos internos estavam em perfeito estado de conservação. A estrutura coriácea, incorruptível e quase indestrutível, era atributo inerente à organização daquela coisa, que pertencia a algum ciclo paleogênio de evolução invertebrada muito além dos nossos poderes de especulação. [...] Em vez de oferecer respostas em relação à estranha entidade, a dissecação provisória aprofundou ainda mais o mistério. (LOVECRAFT, 2013, p.568).

Com a proposta de distanciar ainda mais as descobertas até aquele momento da obra, com a realidade científica das personagens, o narrador destaca um momento de vislumbre e agonia, ampliando ainda mais a dúvida do que eram os espécimes. Ao invés de encontrar respostas, a pesquisa apenas amplia a insensatez da realidade que os cerca. Enfatiza-se nesse trecho como o narrador é alarmado quando nenhuma de suas bases referenciais faz jus à imagem que tem a sua frente.

O medo cósmico se torna elemento de destaque por compartilhar com o leitor o lugar de origem e de formação dentro do narrador do que, posteriormente, se tornaria a

fonte de medo a partir de suas descobertas. Existe dentro da narrativa um caminho que leva o narrador à completa destruição de seu conhecimento de mundo, levando-o a questionar suas formas basilares de saber, pela percepção de algo que sequer pode descrever. Numa aproximação com a proposta teórica de Giorgio Agamben sobre a *Zona Cinzenta*, podemos pontuar a fragilidade com que o narrador coexiste a partir do momento que reflete sobre o objeto indescritível.

A zona cinzenta é o lugar ou o tempo em que determinada personagem é perturbada por uma ação próxima a elas, mas que, mesmo com a proximidade, é incapaz de fazer algo para impedir essa perturbação, a qual encontra, na narrativa lovecraftiana, um espaço fértil de existência.

Para Agambem, a “Zona Cinzenta não conhece tempo e está em todos os lugares. Dela provém a angústia e a vergonha dos sobreviventes” (AGAMBEN, 2008, p.35). Em Lovecraft, essa relação é constante ao partilhar com o leitor a possível irrupção do fantástico, do cósmico, na vida do narrador, profetizando uma ruptura na realidade e, posteriormente, retirando toda base referencial que tornava sólida a percepção sobre o real das personagens. Numa correlação com a exposição narrativa de Lovecraft podemos pontuar que as personagens que sobreviveram ao encontro com o cósmico jamais seriam os mesmos após os eventos. Suas posições se tornaram a de eternas testemunhas, suas angústias estão conectadas ao contínuo desconforto de terem entrado em contato com o cósmico e a vergonha advém da impotência para impedir que o mesmo exista. Um pouco à frente no conto, essa percepção é explicitada pelo próprio narrador, ao advertir o leitor de que teria sido melhor jamais ter olhado para trás ou sequer adentrado o espaço dessas criaturas indescritíveis.

Quem dera que, em vez de nos aproximarmos, tivéssemos corrido às pressas para longe daquele túnel blasfemo de chão polido e viscoso, repleto de esculturas degeneradas a troçar e a zombar das coisas que haviam suplantado – corrido antes de ver o que vimos, e antes que os nossos pensamentos ardessem com algo que jamais nos permitirá respirar com tranquilidade outra vez. (LOVECRAFT, 2013, p.639).

Em ambas as citações do texto, na primeira com a descrição minguada do corpo cósmico e, na segunda, com a percepção de que deveriam nunca ter pisado na cidade perdida, temos um narrador que parece deslocado frente aos eventos. O cósmico e o insólito se apresentam de forma tão inerente que a personagem se vê destituído de seu

lugar de força e “verdade” por entender que algo mais antigo e mais poderoso do que a raça humana pode estar apenas esperando para retomar sua terra de direito. Destaca-se no texto quando o narrador questiona a possibilidade de compreensão que o leitor pode ter a partir de sua escrita, explicitando que nem mesmo ele consegue entender (mesmo muito tempo após os eventos) o que havia acontecido *Nas montanhas da loucura*.

Hoje me disponho a ser franco – embora eu não consiga ser direto – em relação ao que vimos; embora na época tenhamos sentido que não poderíamos discutir o assunto sequer um com o outro. Jamais as palavras que chegam ao leitor serão capazes de sequer insinuar o horror da visão. Nossa consciência sofreu um abalo tão profundo que me admiro ao perceber que conseguimos apagar as lanternas como havíamos planejado e seguir pelo túnel correto em direção à cidade morta. (LOVECRAFT, 2013, p.645).

Os excertos textuais estabelecem uma separação entre a percepção física do narrador e seu entendimento do efeito daquele objeto em seu universo empírico, ajudando a perceber que as descrições subjetivas e inexatas de seu memorial desfazem o trajeto referencial que o leitor implícito carrega de seu mundo. Quando se afastava das montanhas da loucura, o narrador relata seu juízo de acordo com todos os eventos que passara até então. Sua relação é a de profundo agradecimento (a algo indeterminado) do afastamento daquele lugar sombrio, imemorial e absurdamente incompreensível.

Menos de duas semanas mais tarde deixamos para trás o último resquício de território polar e demos graças aos céus por estarmos longe de um reino assombrado e amaldiçoado onde a vida e a morte, o espaço e o tempo fizeram alianças negras e blasfemas nas épocas desconhecidas desde que a matéria borbulhou e efervesceu pela primeira vez na crosta recém-resfriada. (LOVECRAFT, 2013, p.579-580).

A exaltação, dando destaque ao tempo e ao espaço como possíveis entidades mitológicas, carrega a emulação de um sentimento de impotência e fragilidade que se sublinha ao conectarmos o texto ficcional à realidade empírica do leitor. Essa característica é enfatizada ao conectarmos a percepção de Roas quanto à relação conflituosa da narrativa fantástica com a realidade empírica. Nela, temos a narrativa como uma emulação do real, não em moldes de caráter unicamente miméticos, mas sim coexistindo à realidade moldada pelo diálogo com o leitor implícito.

Sabemos que um texto é fantástico por sua relação (conflituosa) com a realidade empírica. Porque o objetivo fundamental de toda narrativa fantástica é

questionar a possibilidade de um rompimento da realidade empírica. (ROAS, 2014, p.53).

Outro exemplo dessa característica acontece quando o narrador prepara o leitor para conhecer as descrições dos objetos e eventos que se seguiriam até o contato com as criaturas cósmicas.

Para se ter uma ideia rudimentar dos nossos pensamentos e sensações quando adentramos o labirinto escavando em cantaria inumana entregue ao silêncio do eons é necessário invocar um caos perturbador de disposições anímicas, memórias e impressões fugidias. A **suprema_antiguidade** e a mortífera desolação do lugar seriam o bastante para assoberbar qualquer pessoa sensível, porém a esses fatores somavam-se o horror inexplicável no acampamento e as súbitas revelações feitas pelas terríveis esculturas que nos rodeavam. (LOVECRAFT, 2013, p.603, Negrito Nosso).

O termo grifado destaca a forma adjetiva que Lovecraft escolhe para referenciar o passado, abrindo formações linguísticas que procuram alcançar o leitor a partir de um reino inócuo e desconhecido, ampliando com, ainda mais, intensidade o valor cósmico que o texto produz no leitor. *Nas montanhas da loucura* continuamente provoca o leitor implícito em direção ao cósmico e à quebra do horizonte de expectativa. O pacto ficcional provoca um constante desconforto, além de ajudar a conceber uma nova forma de olhar para o mundo empírico através da catarse com o texto fantástico. A partir do diálogo com o cósmico, o leitor implícito é potencialmente capaz de reformular conceitos e verdades de seu universo empírico a partir das concepções, pensamentos e descrições de uma narrativa fantástica, tendo em vista o seu efeito catártico.

Para o teórico da estética da recepção, Hans Robert Jauss, a *Katharsis*

como experiência estética comunicativa básica corresponde tanto à tarefa prática das artes como função social [...] quanto à determinação ideal de toda arte autônoma: libertar o expectador dos interesses práticos e das implicações do cotidiano, a fim de levá-lo, através do prazer de si no prazer no outro, para a liberdade de sua capacidade de julgar. (JAUSS, 1979, p.80-81).

Nessa percepção, torna-se imperativo associarmos a proposta da narrativa lovecraftiana à noção apresentada por Jauss. É a partir dessa aproximação com o horror cósmico que a relação de medo programada pelo autor se constrói.

6.3 A SOMBRA VINDA DO TEMPO

Tanto em *O chamado de Cthulhu* como em *Nas montanhas da loucura* observamos a fluência narrativa e o trabalho estético de Lovecraft, ao moldar o cósmico e a forma de observar o real a partir da ficção. Caso o leitor tenha respeitado essa sequência de leitura, boa parte das referências estéticas e linguísticas da obra lovecraftiana já faz parte de seu repertório de leitura.

O trabalho de ampliação do horizonte de expectativa do leitor implícito é mais uma vez colocado em destaque para, dez anos após a publicação do primeiro conto desta análise, revelar o último segredo que a raça cósmica dos *Old Ones* deixou para os homens. Bezarias aponta que esta última revelação desencadeia o maior dos temores que o homem possui: a certeza de que é ínfimo e, praticamente, inútil frente ao incomensurável cosmos que o cerca.

A Sombra fora do tempo contém a terceira revelação terrível para a humanidade: não bastasse descobrir que sua origem nada tem de sagrada e que seus criadores não lhe dedicaram sentimentos elevados, que não é a única espécie inteligente a ter habitado o planeta, sequer a mais adiantada, em termos científicos e técnicos, por fim é revelado a indivíduos desgraçados que esse sem-fim de seres que ocupou todas as eras do mundo nada compartilha com a espécie humana e que alguns serviram-se dos habitantes de outras eras para propósitos egoístas e assustadores. (BEZARIAS, 2006, p.31).

Apesar de assemelhar-se à abordagem comum das narrativas lovecraftianas sobre o homem e o que existe alheio a seu conhecimento, *A sombra vinda do tempo* figura um novo ambiente onírico-existencial que não está presente com tanta ênfase temática nos contos anteriores, a não ser nas narrativas que formam o ciclo dos sonhos, como *Celiphais* (1920) e *A busca onírica por Kadath* (1927). O trabalho do autor em continuamente mover a narrativa entre o duplo, o sonho e o real torna o mecanismo de aproximação com o leitor implícito, o diálogo entre os mecanismos narrativos e as dimensões da recepção, um exercício ininterrupto de hesitação, cautela e medo. A justaposição do narrador com o outro que coexiste em seu corpo, auxilia-o durante a percepção dos sonhos e das viagens “astrais” que realiza durante sua jornada de reconhecimento do mundo cósmico.

Para pensarmos na forma de abordagem e efeito da história que foi contada por Nathaniel Wingate Peaslee, narrador de *A sombra vinda do tempo*, precisamos recuperar a forma de contato com o cósmico a partir dos três níveis de abordagem que as

narrativas anteriormente analisadas ajudaram a construir. No primeiro deles, temos o contato meramente intelectual e especulativo que o narrador de *O chamado de Cthulhu* teve, o qual chamaremos de contato de primeiro nível. No segundo nível, podemos observar um contato físico com as criaturas cósmicas, como acontece com o narrador em *Nas montanhas da loucura*. Por fim, temos o nível de contato mais direto e efetivo no processo de assimilação e percepção do cósmico, que acontece com o narrador de *A sombra vinda do tempo*, o qual chamaremos de contato de nível cósmico.

Em todas as abordagens, Lovecraft constrói um caminho receptivo que vai expondo o leitor implícito a pequenas doses do cósmico, até o contato com o enredo de *A sombra vinda do tempo*. Ao pleitear um contato com a intelectualidade das criaturas cósmicas, o narrador deixa de pertencer unicamente à realidade humana para coexistir com uma realidade que em nenhum nível se assemelha ao real empírico do leitor.

Na narrativa em primeira pessoa, com uma breve pausa para a leitura de uma carta, somos apresentados ao professor de economia política da universidade Miskatonic, Nathaniel Wingate Peaslee, que, após sofrer um hiato de cinco anos em sua memória, acorda de seu estado de torpor existencial com conhecimentos, técnicas e lembranças que pareciam surgir de um lugar estranho e desconhecido. Atordoado com esse evento e tentando retornar à sua vida normal, após esse quinquênio, o professor percebe que esse período de “sono” perceptivo e existencial na verdade foi muito prolífero para seu intelecto, tendo viajado para vários lugares do mundo, obtido itens e conhecimentos escondidos, inclusive o contato mais vulgar com o *Necronomicon*.

A fim de investigar esses eventos, Nathaniel vai em busca de respostas na Austrália Ocidental, onde, aparentemente, esteve por um longo período durante o apagão de cinco anos. Lá, ele acaba entrando em contato com a Grande Raça de Yith. Suas memórias, antes perdidas ou guardadas contra sua vontade, começam a ser reveladas e, junto a elas, terrores incompreensíveis e a certeza de que alguém habitou seu corpo durante os sessenta meses de “sono”. O conto continua descrevendo os passos que o professor Nathaniel e seu filho realizam para descobrir o que aconteceu nesse período de sono.

As lembranças de outras vidas, as descobertas fantásticas e o grande segredo que o narrador parece ter guardado conduzem o leitor implícito para a descoberta final, uma última frase que causa o medo cósmico pela implicação de não ter sido a raça humana o primeiro povo inteligente a pisar na terra. A partir de viagens psíquico-temporais, o

narrador do conto tece uma narrativa que acumula grande parte estética de Lovecraft, em uma obra que extrapola os reinos da suposição e da loucura para entrar nos espaços de incerteza e fragilidade que o homem enfrenta ao tentar compreender a realidade que o cerca e a história que o forma.

A narrativa percorre diversos mitos das criações fantásticas de Lovecraft e faz inúmeras referências e citações diretas a outras obras do autor, o que pode provocar um desejo no leitor de conhecer cada vez mais seu universo cósmico. Alicerçado nesse breve resumo, e nas formas variadas de análise em que embasamos este trabalho, até aqui, assentamos o labor crítico seguinte em quatro subdivisões que ajudam a desenvolver o percurso analítico-descritivo da obra. O primeiro momento aborda as relações do duplo e do sonho como centro do diálogo com o ficcional. O segundo momento discute o fortalecimento dessas relações dialógicas a partir dos avisos sensatos, do afastamento social do narrador, do contato com saberes ocultistas, dos objetos mediadores e da rejeição do próprio corpo que o narrador descreve conforme retoma saberes de seu período de sono. O terceiro momento aborda as referências ficcionais e empíricas que a obra invoca para promover seus eventos, a partir das relações meta-referenciais com o leitor implícito.

E, por fim, o trabalho analisa o envolvimento do leitor com a narrativa e a desestabilização do real provocada durante a leitura, características que aparecem conforme a obra aprofunda a relação psicológica e física do homem com o fantástico. Com base nessa estrutura, a relação do leitor com a obra fantástica cria uma releitura do mundo empírico, o fantástico coexiste com o repertório do leitor implícito e com isso reestrutura sua percepção do real e das reverberações do ficcional.

6.3.1 O DUPLO E O SONHO NA RELAÇÃO COM O CÓSMICO

O trabalho inicial deste subcapítulo parte da discussão de duas relações usuais do universo da literatura fantástica: o duplo e o sonho. Apoiado nesses temas, analisa-se momentos da narrativa que, não apenas exemplificam e evidenciam sua importância na tessitura do texto, mas também servem de ponte entre o real e o ficcional na percepção do leitor implícito. Talvez o exemplo mais citado do duplo na literatura fantástica esteja presente em “O Homem da Areia” (1816) de E. T. A. Hoffmann. Na narrativa, o protagonista Nathaniel (que curiosamente compartilha o nome do narrador de *A sombra*

vinda do tempo) precisa constantemente lutar com a lembrança de um evento traumático de sua infância e o possível retorno, muito anos depois, do homem que provocou esse trauma.

As constantes digressões, dúvidas e descobertas do narrador são relatadas como uma hesitação frente ao fantástico. O homem de areia (que no título original do conto, “Unheimlich”, pode significar tanto algo próximo e familiar como algo estranho) é algo novo, uma sombra de outro homem que sempre existiu nos pesadelos do narrador. O duplo é tema recorrente na narrativa fantástica, podendo aparecer de diferentes formas e suscitar múltiplas interpretações. Nas palavras de Ceserani;

No fantástico, o tema é fortemente interiorizado, e ligado à vida da consciência, das suas fixações e projeções. O tema, nos textos fantásticos, se torna mais complexo e se enriquece, por meio de uma profunda aplicação dos motivos do retrato, do espelho, das muitas refrações da imagem humana, da duplicação obscura que cada indivíduo joga para trás de si, na sua sombra. Os textos fantásticos agridem a unidade da subjetividade e da personalidade humana, procuram colocá-la em crise; eles rompem a relação orgânica (psicossomática) entre espírito e corpo. (2006, p.83).

Em Lovecraft, o duplo é elemento constante, principalmente quando o discurso narrativo precisa ser efetivado a partir da relação de semelhança e afastamento do real que a obra provoca de forma premeditada no leitor implícito. Alguns exemplos do texto de Lovecraft elucidam com mais clareza a percepção de Ceserani sobre o mecanismo do duplo. O primeiro colapso do narrador, o momento em que sua consciência deixa o corpo físico para retornar apenas cinco anos depois, pode ser pensado como a entrada do duplo na narrativa. É a esse evento que o narrador atribui o início dos episódios extracorporais e sensoriais que dominaram sua vida.

O colapso ocorreu às 10h20, enquanto eu dava uma aula de Economia Política IV – sobre a história e as tendências da economia – para alunos do segundo e do terceiro anos. Comecei a ver formas estranhas diante dos meus olhos e a sentir que eu estava em um recinto grotesco sem nenhuma relação com a sala de aula. Meus pensamentos e minha fala distanciaram-se da matéria e os alunos perceberam que algo estava muito errado. Em seguida caí inconsciente em minha cadeira, em um estupor do qual ninguém conseguiu me despertar. Minhas faculdades só tornaram a ver a luz de um mundo normal cinco anos, quatro meses e treze dias mais tarde. (LOVECRAFT, 2013, p.678).

Apesar das memórias narradas posteriormente formarem o enlace central da presença do duplo na vida do narrador, é a partir do primeiro evento traumático que

podemos perceber um horizonte argumentativo capaz de articular, tanto a relação do narrador com o leitor intradieético com quem dialoga dentro do texto, como a interação entre o leitor (implícito ou não) e o narrador ficcional do conto. O trabalho de construção dessa primeira aparição remete a um Lovecraft mais consciente da recepção de sua obra, sendo que apenas dois anos após a publicação desse conto o escritor acabaria falecendo. O autor almeja que conheçamos o fantástico desde o princípio como um mecanismo de ancoragem receptiva, e não apenas como uma ferramenta para causar o medo. Mais à frente, o narrador descreve como seus colegas e sua família o retrataram nos dias após o colapso, dando margem para um outro Nathaniel, diferente do professor, do marido e do pai que conheciam.

Até minha forma de falar parecia estranha e de origem estrangeira. Eu usava meus órgãos vocais de maneira desajeitada e experimental, e minha dicção tinha uma qualidade um tanto empolada, como se eu houvesse aprendido a língua inglesa à base de muito estudo nos livros. Minha pronúncia era estrangeira e bárbara, ao passo que a maneira da expressão parecia incluir a um só tempo resquícios de arcaísmos curiosos e expressões de cunho absolutamente incompreensível. (LOVECRAFT, 2013, p.679).

Essa percepção de um outro no corpo de Nathaniel é reapresentada no decorrer do conto, deixando transparecer o intento do narrador em se defender de situações que podiam ter acontecido com ele durante o período de hiato de consciência.

Sua própria esposa não suporta esse período “longe” de Nathaniel e consegue o divórcio por considerar insalubre a convivência com o estranho que ocupava o corpo de seu marido. “Desde o meu estranho despertar, minha esposa passou a me tratar com horror e repulsa, jurando que uma criatura **alienígena** havia usurpado o corpo do homem com quem se havia casado” (LOVECRAFT, 2013, p.680, Negrito Nosso). O termo alienígena que começava a ganhar corpo quase místico durante as últimas décadas, e culminaria no incidente radiofônico de George Wells durante sua leitura da narrativa *Guerra dos mundos*¹⁷, é citado na obra como algo estranho e indefinido, ganhando espaço como temática usual da narrativa lovecraftiana. Para Burleson,

¹⁷ No dia 30 de outubro de 1938, George Wells narrou, em forma de noticiário radiofônico, a invasão da terra por seres do espaço, provocando terror e suicídios em parte dos Estados Unidos. A transmissão precisou ser cortada e os noticiários acalmaram a população revelando que na verdade tudo aquilo era apenas a narrativa da nova obra de Wells. O incidente acabou tornando-se parte da história radiofônica estadunidense pelo grande impacto e pela crença devota que seus ouvintes possuíam de suas transmissões.

Lovecraft trabalha a nova personalidade de Nathaniel como uma possessão a partir de um corpo alien, um tipo de caracterização que, apesar de explorado com mais intensidade em “O caso de Charles Dexter Ward”, tem em *A sombra vinda do tempo* um espaço de destaque ao apresentar o corpo do protagonista como um simples objeto animado por uma inteligência alienígena.

Durante essa amnésia, Peaslee parece ser animado por outra personalidade alienígena. Essa personalidade usurpadora está ávida de conhecimento sobre "história, arte, ciência, linguagem e folclore"; o alterado Peaslee se engaja em "estranhas viagens", realiza cursos especiais e consulta livros obscuros e malditos, incluindo, é claro, o *Necronomicon*. Finalmente, a personalidade ordinária de Peaslee retorna, e ele não se lembra de nada do período em questão.^{lxvii} (BURLESON, 2016, p.524, Tradução Nossa).

O outro que toma o corpo do narrador se mostra ávido em adquirir conhecimentos humanos, entrando em contato com diversos livros, linguagens e folclores das mais variadas localidades da Terra. Tudo isso sem causar um estranhamento capaz da família ou dos amigos viessem pará-lo. Todas as pessoas que tiveram contato com o protagonista aceitam a estranheza de suas ações. Ninguém além de sua esposa questiona uma possível possessão. Os relatos permeiam sempre a dúvida a partir de um afastamento, tanto físico como social, do narrador com seu meio social. Ceserani (2006) contribui para essa discussão ao afirmar que os protagonistas da experiência do duplo recorrentemente conhecem lugares, possuem conhecimentos e recordam histórias que não fazem parte das suas experiências.

Frequentemente o protagonista da experiência do duplo e da aventura cognoscitiva, quase sempre pertencente, pela formação mental ou pela profissão, à cultura dominante; os protagonistas são muitas vezes médicos ou cientistas, dotados de uma dedicação oitocentista pela sua ciência e os seus paradigmas de juízo, os quais vêm postos em confronto com personagens de outra natureza, artistas, visionários, viajantes fantásticos, e são levados pelo contato e pela experiência perturbadora a redescobrir dentro de si e através dos eventos vividos ou narrados, formas de conhecimento ou sensações pertencentes a modelos culturais até então abandonados. (CESERANI, 2006, p.104).

Aliado a esse aspecto de inserção de alguém (ou algo) externo no ambiente do protagonista, o teórico italiano, constantemente, cita os espaços marginais das grandes cidades e do mundo para ambientar a efetivação do fantástico na narrativa.

O próprio Lovecraft já sofreu diversas críticas ao espaço em que se efetiva o horror em suas narrativas, os quais geralmente remetem a lugares recém urbanizados e com grande quantidade de pessoas de baixa classe social. Porém, na narrativa em destaque, efetiva-se o contrário, parte-se de um narrador aparentemente abastado socialmente que acaba encontrando no mundo externo, durante a existência do duplo, seu lugar de dominação; ele é um expatriado, um estrangeiro no próprio país que nasceu e viveu. Nessa passagem ele deixa de existir como ser socialmente aceito por seu próximo e se torna o outro, alguém que não é aceito em lugar algum, um homem que vive constantemente em uma zona cinzenta, mas que não se importa com isso por saber que forças maiores existem e que elas controlam o universo.

O narrador parece compreender esse efeito de afastamento e de marginalização do seu eu ao destacar a repulsa e o medo que sentia de si mesmo, bem como, ao observar sua imagem e relembrar o que fizera no período de sono.

Meus primeiros sintomas não foram visuais, mas diziam respeito às impressões abstratas que tive ocasião de mencionar. Havia também um profundo e inexplicável sentimento de horror em relação a mim mesmo. Comecei a sentir um medo inexplicável de ver a minha própria forma, como se os meus olhos pudessem descobrir algo completamente alienígena e inconcebivelmente abominável. Ao olhar para baixo e descobrir a forma humana de sempre, trajando roupas azuis ou cinza, eu era sempre tomado por uma curiosa sensação de alívio, mesmo que para obtê-lo eu precisasse vencer um terror infinito. Eu evitava os espelhos tanto quanto possível e sempre fazia a barba no salão do barbeiro. (LOVECRAFT, 2013, p.687).

O estranhamento do próprio corpo ou da própria existência torna-se um dos principais efeitos das personagens que sofrem com o duplo e, recorrentemente, precisam enfrentar para alcançar o âmago do fantástico. Há uma hesitação constante da personagem entre acreditar ou não nos eventos vividos, uma vez que nada daquilo é claro em sua memória.

Paulo Bezerra, ao trabalhar o conceito em *O Duplo* de Dostoievski, conceitua a duplicidade como um estado de consciência no qual coexistem o narrador e aquele que é seu duplo em um constante e aterrorizante processo de possessão e resistência.

A duplicidade é aquele estado de uma consciência na qual se alojam, convivem e dialogam coisas às vezes até diametralmente opostas ou antagônicas, pondo a consciência do protagonista no movimento pendular entre aceitação e/ou recusa à consciência e ao julgamento do outro, numa atitude às vezes desesperada para afirmar a sua própria consciência. (BEZERRA, 2011, p.240).

Apesar do narrador de *A sombra vinda do tempo* não dar conta da perda de seu corpo durante os cinco anos de possessão, sua investida posterior de adentramento ao reino onírico e cósmico promove uma percepção ainda mais avançada do mecanismo pelo leitor implícito, que observa nas descobertas de Nathaniel uma possível expansão dos caminhos considerados reais até então. O leitor implícito reage a essa expansão do horizonte de expectativa, assim como o autor modelo leva o narrador a questionar a expansão da realidade que a ação cósmica-onírica provoca. O narrador tenta olhar para seu corpo, mas não sabe qual é sua verdadeira forma.

Apenas em agosto de 1915 as sugestões de existência corpórea começaram a me trazer inquietações. Digo “inquietações” porque a primeira fase consistiu apenas em uma associação puramente abstrata e no entanto infinitamente terrível da repulsa que eu sentia em relação ao meu próprio corpo às cenas das minhas visões. Por algum tempo a minha grande preocupação durante os sonhos foi evitar qualquer relance em direção ao meu corpo, e ainda me lembro de como me senti grato pela total ausência de grandes espelhos naqueles estranhos aposentos. [...] A tentação mórbida de olhar em direção ao meu próprio corpo tornou-se cada vez maior, e em uma noite fatídica não pude mais resistir, a princípio o olhar que dirigi para baixo não revelou absolutamente nada. No instante seguinte, associei esse resultado ao fato de que a minha cabeça encontrava-se na extremidade de um pescoço flexível de enorme comprimento. Ao retraindo o pescoço e olhar para baixo, percebi o vulto escamoso, rugoso e iridescente de um cone com três metros de altura e três metros de largura na base. Foi nesse instante que acordei metade dos habitantes de Arkham com os meus gritos ao emergir do abismo do sono. (LOVECRAFT, 2013, p.701).

Os dois momentos citados abrem caminhos possíveis para compreender a escolha do narrador em buscar a entidade que tomou conta de seu corpo. O autor modelo recorre à curiosidade do leitor para que o efeito cósmico tenha efeito em sua recepção. A escolha em deixar seu corpo humano para coexistir com seres remete à possibilidade que o autor modelo de Lovecraft propõe a seus narradores intelectuais: a busca por conhecimento e ensinamentos escondidos no tempo. Confirmada essa escolha do narrador, a obra apresenta indícios constantes do desnivelamento numérico entre suas lembranças antes do evento fantástico e as lembranças que permaneciam trancadas em sua memória. Em determinado momento, Nathaniel descreve uma espécie de disputa entre essas lembranças, citando uma estranha força que tentava manter escondido algo que sua memória buscava, com muito esforço, trazer à consciência.

Lembrei-me dos possíveis contornos de algumas fileiras de pedras avistadas do ar pelo meu filho e indaguei por que me pareciam a um só tempo tão agourentas e familiares. Algo forçava o trinco da minha lembrança enquanto outra força desconhecida tentava manter o portal inviolado. (LOVECRAFT, 2013, p.719).

O narrador, repetidamente, batalha para arrancar de suas memórias eventos que foram vividos por seu duplo. A dimensão onírica de suas memórias está vinculada ao espaço que o duplo percorreu enquanto possuía seu corpo. Suas lembranças apresentam um lugar comum, recuperável pela vivência de si, mesmo que essa tenha acontecido unicamente pela influência do duplo. O conhecimento do lugar remete a uma situação estranha, incomum e memorável apenas pela influência do duplo; um tempo que não partilha de uma lembrança clara, mas sim de uma memória retraída, acessível apenas pela influência do duplo.

Tive um violento sobressalto quando esses pensamentos me ocorreram, pois sugeriam mais do que os meros blocos haviam insinuado. Como eu sabia que aquele nível ficava no subterrâneo? Como eu sabia que o plano em aclive estaria atrás de mim? Como eu sabia que a longa passagem subterrânea até a Esplanada dos pilares estaria à esquerda no nível imediatamente superior? Como eu sabia que a sala das máquinas e o túnel à direita que levava até o arquivo central estariam dois níveis abaixo de mim? Como eu sabia que haveria um daqueles horrendos alçapões trancados com barras de aço no fundo da construção, quatro níveis abaixo? Perplexo ante essa intrusão do mundo onírico, notei que eu estava tremendo e banhado em suor frio. (LOVECRAFT, 2013, p.721).

A automatização do movimento só pode existir graças ao cansativo e contínuo processo de repetição de determinada ação. Logo, o narrador percebe que seu corpo reagia ao ambiente de forma autômata, revelando a sutileza com que o duplo se inseriu em seu subconsciente. É apenas graças a esse evento perceptivo, que Nathaniel constitui a relação entre suas ações e as do duplo, formulando uma espécie de valor de verossimilhança para a compreensão do ambiente cósmico. Esse evento de percepção autômata é repetido logo em seguida como se fosse uma familiaridade subconsciente do narrador: “estremeci diante da fatídica e absoluta familiaridade sugerida pelas grandes pedras octogonais cuja superfície abaulada mantinha-se quase na configuração original” (LOVECRAFT, 2013, p.723).

Os questionamentos do narrador, quanto ao duplo que “viveu” em seu corpo por cinco anos, apenas se ampliam conforme a narrativa caminha para seu final, oscilando entre a aceitação do evento fantástico e a dúvida se algo poderia ter acontecido a seu

corpo, o que o faz questionar se tudo o que vivera fora apenas um sonho. Essa hesitação fomenta a construção da atmosfera do fantástico. O cósmico auxilia o processo de aproximação do leitor com o horror que se esconde no tempo e no espaço. Logo, o duplo é o meio que o autor utiliza para reiterar que nem mesmo nossa consciência é controlada completamente por nossos intelectos e que eventos nunca totalmente elucidados podem estar escondidos nos recônditos de nossa memória.

Tendo refletido sobre o duplo nas páginas anteriores, analisemos agora como o outro elemento, o sonho, contribui para a efetivação do diálogo entre a obra e o leitor, para o fortalecimento da hesitação e para as formulações estético-narrativas que são pensadas no horizonte de recepção do conto. Em *Nas montanhas da loucura*, o narrador, continuamente, utiliza a ciência para tentar encontrar respostas para os eventos cósmicos com que tem contato durante a narrativa. Em *A sombra vinda do tempo*, o sonho assume esse papel de possibilidade explicativa. Nathaniel continuamente traz para o leitor de seu relato uma possível evasiva para a aceitação do elemento sobrenatural, logo após narrar o que se passou com ele. Esse recurso permite que o leitor permaneça em uma espécie de zona cinzenta, ou seja, um espaço de atuação do cósmico na formulação do real pelo leitor.

Seja qual for a escolha do leitor, o mecanismo motiva o processo dinâmico de interação entre os elementos da tríplice formulação da narrativa: o processo de negação-dúvida-aceitação do fantástico em relação ao ambiente “real” do leitor implícito. Exemplos dessa possível “explicação” dos eventos fantásticos, a partir do sonho, são constantes e englobam reflexões do narrador sobre as interpretações sob o viés da dupla personalidade e do sonho:

Porém nem todos os meus problemas eram de natureza semiabstrata. Havia os sonhos – e estes pareciam tornar-se cada vez mais vívidos e concretos. Sabendo como a maioria das pessoas haveria de encará-los, eu raramente fazia qualquer menção ao assunto, a não ser para o meu filho e para alguns psicólogos de confiança; (...) Meus resultados obtidos mediante consultas a psicólogos, historiadores, antropólogos e especialistas em saúde mental de comprovada experiência, bem como a um estudo que incluía todos os relatos de personalidade dupla, a princípio trouxeram-me mais preocupações do que alívio. (LOVECRAFT, 2013, p.684-685).

Nesse exemplo, temos Nathaniel estudando a influência desses sonhos em sua forma de entender os eventos fantásticos que aconteceram durante seu salto temporal de existência e na maneira com que suas memórias dialogam com as memórias do duplo.

As formulações construídas pelo narrador formam um quadro de argumentos científicos e clínicos para tentar explicar os eventos, buscando, de forma profunda em sua memória, o que aqueles sonhos revelam e quão verossímeis eles podem ser. A percepção de que algo consciente impede Nathaniel de compreender as reverberações desses sonhos (ou viagens lúcidas) em reinos cósmicos fortalece a proposta de que os sonhos não são meros eventos oníricos, sem reflexos físicos, mas sim mecanismos que podem conectar o narrador a um tempo e a um espaço desconhecido.

Eu sentia que meus vislumbres tinham um significado profundo e terrível, bem como uma pavorosa ligação com a minha pessoa, mas alguma influência consciente me impedia de compreender esse significado e essa ligação. Logo veio a estranheza em relação ao elemento do *tempo*, acompanhada por esforços desesperados para encaixar os vislumbres oníricos fragmentários no padrão cronológico e espacial conhecido. (LOVECRAFT, 2013, p.687).

Mesmo após essa pontuação de Nathaniel sobre uma força estranha que controlava suas memórias e a descrição minuciosa (aos moldes de *Nas montanhas da loucura*) de alguns desses sonhos, o narrador busca uma explicação que reconcilie suas experiências com a realidade empírica.

Como eu disse, a princípio essas visões não apresentaram nenhuma qualidade aterrorizante. Sem dúvida, muitos já tiveram sonhos mais estranhos – compostos por fragmentos avulsos da vida cotidiana, figuras e leituras arranjados em padrões inéditos e fantásticos pelos incontroláveis caprichos do sono. Por algum tempo aceitei as visões como algo natural, embora eu não costumasse ter sonhos extravagantes. Muitas das anomalias vagas, pensei eu, deviam se originar em fontes triviais demasiado numerosas para qualquer tipo de identificação. (LOVECRAFT, 2013, p.690).

A busca por explicações e o constante questionamento da realidade empírica de Nathaniel pode provocar no leitor implícito uma procura por referências que auxiliem no processo de recepção. O autor modelo provoca um desgaste das referências do leitor e com isso faz com que esse receptor recorra a outras fontes para permanecer atento às ações do protagonista. Lovecraft desnuda, a partir dessa faceta perceptiva do onírico, o semblante do real, colidindo com as percepções, crenças e intelectualidades de uma personagem que não reage ao fantástico com medo irracional, mas sim como um narrador que reflete seu lugar na sociedade. É claro que com o decorrer da narrativa e com a constante ampliação da crença do narrador nos sonhos, Lovecraft acaba tornando a leitura do conto um jogo entre o narrador e o leitor implícito.

Nesse jogo, ambos estão constantemente buscando uma solução lógica para os eventos. Conforme a intensidade dos sonhos aumenta, torna-se também intensa a compreensão de que algo além da natureza e da ciência humana está convivendo com a personagem. Burleson cria uma interessante formulação sobre essa evolução do sonho e da quebra do horizonte de expectativa do leitor na obra. Em sua fala, o crítico pontua que o narrador acaba aceitando os eventos como realidade, mas o seu processo até chegar à aceitação é o que acaba impactando de forma mais incisiva o leitor.

Peaslee é assombrado pela noção de que "algum tipo de troca impura" ocorreu durante sua amnésia, e ele começa a ter sonhos que reforçam essa ideia; os sonhos assumem cada vez mais foco, e a tensão de Peaslee entre fantasia e realidade, crença e descrença, é algo que Lovecraft magistralmente permite crescer ao longo da história até que ele cresça em magnífica resolução na última linha da narrativa. Como Walter Gilman em "Os sonhos na casa das bruxas", mas mais significativamente, Peaslee deve lutar com a relação insanamente ambígua entre sonho e realidade, temendo o tempo todo descobrir que o que ele tomou como sonho é uma realidade impensável.^{lxviii} (BURLESON, 2016, p.524-525, Tradução Nossa).

O conto ainda utiliza do onírico para moldar no leitor uma perspectiva maleável e duvidosa do real. Em determinado momento da carta, o narrador cita que o lugar de descoberta das ruínas cósmicas, quando empenhou sua viagem em direção ao deserto em que aparentemente passara algum tempo durante os cinco anos de hiato, parecia se fundir com os sonhos. Aqui o real é colocado em xeque junto à memória de Nathaniel, provocando um possível desconforto no leitor implícito, o qual deixa de possuir uma base referencial mais sólida para acreditar no relato e nas explicações da personagem, uma vez que o próprio narrador não tem certeza sobre diferentes eventos registrados em sua memória. A verdade e a imaginação misturam-se ocasionando uma quebra do horizonte de expectativa do leitor que esperava poder confiar no narrador, mas se vê preso às descrições que caminham cada vez mais para o insólito, mesmo que o narrador continue a defender explicações racionais.

Meus sonhos transbordaram para o mundo real, de modo que cada megálito absconso na areia parecia fazer parte dos intermináveis cômodos e corredores de cantaria inumana, entalhados e decorados com hieróglifos e símbolos que eu conhecia muito bem dos anos passados como cativo da Grande Raça. [...] Eu estava desperto e sonhando ao mesmo tempo. (LOVECRAFT, 2013, p.719-720).

Esse espaço que mistura a realidade e o sonho não pode ser descrito de forma a dar segurança ao leitor implícito, e corresponde à formulação estética que Lovecraft empenha com tanta intensidade em suas narrativas: a noção de que nada é fixo e completamente descritível, pois vivemos em uma realidade circunstancial, na qual a mera percepção de algo deve ser questionada, pois sua relação com o real não é tão estável quanto o leitor pode imaginar. Exemplos dessa percepção do onírico invadindo a realidade se repetem na obra, possibilitando que o leitor perceba de forma intencional que o insólito está invadindo o mundo real da mesma forma que o sonho de Nathaniel invade sua realidade.

Em um trecho quase no final da narrativa, o narrador chega a temer que o mundo arcaico de seus sonhos esteja à sua frente e que logo descobriria segredos guardados no tempo que, talvez, ele mesmo tenha colocado durante suas viagens como o duplo. Quando tenta descrever as paredes que havia encontrado no deserto, o narrador se impressiona com a semelhança do lugar com seus sonhos, e descreve da seguinte forma sua percepção: “Apresentavam uma identidade tão perfeita com o que eu tinha visto em incontáveis sonhos com o mundo arcaico que comecei a tremer vigorosamente pela primeira vez” (LOVECRAFT, 2013, p.723).

A emulsão do sonho na realidade, da mesma forma que líquidos se misturam, tornando impossível posicionar o lugar de um e de outro pela forma fluída com que se entrelaçam, arquiteta formulações estético-narrativas que consideram tanto o real em relação ao ficcional, assim como vice-versa, sem dar-lhes uma posição de destaque em relação ao outro.

O texto deixa de dialogar unicamente com seu universo ficcional para dialogar e construir junto do leitor o que é o real socialmente constituído. Conforme adentra os corredores cósmicos, Nathaniel defende uma forma de compreender os eventos como sonhos, acontecimentos que podem ter existido unicamente em sua mente e que foram formados através de leituras e ações de sua vida como pesquisador. Contudo, a própria forma do narrador em apresentar essa tese é refutada quando deseja que todos aqueles eventos não tivessem passado de sonhos muito lúcidos, mas deixando implícito que ele mesmo não acreditava em sua afirmação. Há três momentos da narrativa que podem ser trazidos com a proposta de explicar este tópico. Em todos eles podemos destacar o sonho como um mecanismo de fuga de Nathaniel do insólito, uma forma de manter a

sanidade quando percebe o quão ínfimo ele é em relação às criaturas de suas viagens cósmicas.

Se a coisa estivesse lá – e se eu não estivesse sonhando – as implicações estariam muito além do que o espírito humano pode suportar. [...] O que eu temia e esperava estava lá. Ou eu estava sonhando, ou o tempo e o espaço haviam se transformado em uma zombaria. **Eu devia estar sonhando.** [...] Se aquele abismo e os horrores que encerrava forem reais, não resta esperança. Neste caso, seria uma verdade incontestável que sobre o mundo da humanidade para uma incrível e zombeteiro A sombra vinda do tempo. Graças ao destino misericordioso, não existe nenhuma prova de que essas coisas sejam mais do que novas fases em **meus sonhos nascidos de mitos.** (LOVECRAFT, 2013, p.734; 740, Negrito Nosso).

Os três momentos destacados na citação demonstram esse autoaviso do narrador, um aviso sensato que ele constrói para tentar se manter são quando uma das características mais recorrentes do mito cósmico de Lovecraft se revela: a certeza do homem em perceber sua fragilidade e o quão ignorante é perto das raças que geraram tudo o que existe na terra e em diversos outros planetas e galáxias, ou seja, o medo cósmico. Em decorrência dessa característica, encerramos este subcapítulo trazendo a percepção de Burlison sobre esse aspecto:

Aqui está a grande ironia Lovecraftiana, não a simples ironia do "Velho Terrível", mas uma ironia sutil e cósmica: o homem, representado por Peaslee, é uma criatura apenas suficientemente desenvolvida para perceber sua própria posição essencialmente sem sentido no universo; a descoberta de Peaslee derruba todos os pensamentos de supremacia humana mesmo na história local da Terra.^{lxix} (BURLESON, 2016, p.535-536, Tradução Nossa).

Para o crítico, o sonho serve como um espelho para o leitor compreender o ínfimo espaço que possui em relação ao universo, destacando que Nathaniel Peaslee consegue compreender a distância que a raça humana possui em paralelo aos *Old Ones*. No Mito de Cthulhu, não passamos de um estágio físico e intelectual com que uma raça extremamente avançada brinca, exatamente como brincamos, ao considerarmos algo de relevância entre outros pares de nossa própria raça.

6.3.2 OS AVISOS SENSATOS E O DIÁLOGO COM O MEDO CÓSMICO

Como vimos, o sonho e o duplo compõem a base de referência para as concatenações entre o ficcional e o real neste texto. A partir dessa posição, e procurando

ampliá-la, elencamos alguns tópicos a fim de auxiliar a aproximação do universo ficcional cósmico da narrativa com o processo de recepção e catarse do leitor. A primeira característica que se destaca e, que também, já foi abordada no capítulo sobre o conto *Nas montanhas da loucura*, são os avisos sensatos, isto é, momentos da narrativa nos quais o narrador prepara o leitor implícito para eventos que podem perturbar a visão de realidade do receptor, ou seja, estabelece o pacto ficcional.

Lovecraft se utiliza desse mecanismo para fortalecer a conexão do leitor com o ficcional. Nessa narrativa, Nathaniel, constantemente, lembra o leitor do perigo que pode enfrentar conforme a memória da personagem entra cada vez mais profundamente em lembranças que remetem ao horror cósmico. Logo no primeiro parágrafo do texto, o narrador faz uma longa preleção, precavendo o leitor das perturbações que os eventos relatados a seguir poderiam causar naqueles mais incautos.

Após vinte e cinco anos de pesadelos e terror, dos quais fui salvo apenas por uma convicção desesperada na origem mítica de certas impressões, reluto em afirmar a verdade do que julgo ter encontrado na Austrália Ocidental na noite do dia 17-18 de 1935. Tenho motivos para crer que minha experiência tenha sido, no todo ou em parte, produto de uma alucinação – para a qual, a bem dizer, havia razões de sobra. Mesmo assim confesso que o realismo dessas impressões foi a tal ponto horripilante que às vezes perco a esperança. Se aquilo de fato aconteceu, então a humanidade deve estar pronta para aceitar noções a respeito do cosmo e do próprio lugar que ocupa no turbulento redemoinho do tempo cuja simples menção tem um efeito paralisante. Deve também, ficar de guarda contra um certo perigo à espreita que, embora não seja capaz de engolir toda a raça dos homens, pode trazer horrores monstruosos e inimagináveis para certos indivíduos mais audazes. É por isso eu peço, com todas as minhas formas, que abandonem de vez todas as tentativas de encontrar os fragmentos de cantaria desconhecida e primordial que a minha expedição tinha por objetivo investigar. (LOVECRAFT, 2013, p.676).

A percepção do horror faz do narrador uma importante ferramenta no processo de recepção do leitor, o qual se torna capaz de dialogar com o texto como se fizesse parte do universo ficcional. Os diversos avisos que o narrador emite durante a obra ajudam a formular uma exortação para afastamento do leitor daquilo que será posteriormente narrado. Tal mecanismo, que aparentemente pode desviar a atenção do leitor, acaba criando uma reação de proximidade e interesse, capaz de auxiliar esse leitor implícito no pacto ficcional.

Baseado nesse interesse pelo insólito, Nathaniel se aproxima um passo de cada vez, de forma ininterrupta, dos lugares, objetos e seres que desafiam a realidade.

Chego enfim a parte crucial e mais difícil da minha narrativa – ainda mais difícil porque não consigo ter nenhuma certeza quanto à realidade do que ocorreu. Às vezes sou invadido por um desconfortável sentimento de que não foi sonho nem alucinação; e é esse sentimento – em vez das implicações devastadoras que a realidade objetiva da minha experiência haveria de suscitar – que me impele a fazer esse registro. (LOVECRAFT, 2013, p.716-717).

Todas essas características reveladas pelo interesse no insólito do narrador destacam a posição de insegurança de Nathaniel durante a narrativa. Sua base referencial está abalada e pronta para ruir quando resolve avisar seus leitores dos horrores que vem à frente. E é justamente esse sentimento de perda e de horror que o faz escrever o texto. O desejo pelo cósmico reflete a magnitude do comprometimento que Lovecraft cria entre a narrativa cósmica e o leitor. O escritor utiliza o autor modelo para desprender o leitor do seu processo de segurança durante a leitura, dialogando diretamente com ele sobre os terrores cósmicos da narrativa. Como Roas apresenta, na literatura fantástica “os esforços do narrador se destinam a vencer a esperada incredulidade do leitor conseguindo fazer com que a ocorrência impossível seja aceita, que sua presença se imponha como algo factível, ainda que não possa ser explicada” (2014, p. 165). O narrador falha em advertir o leitor e, ao contrário do programado, o atrai para o fantástico. Essa aproximação ocorre porque o autor modelo é bem-sucedido em sua programação textual, evidenciando a força discursiva e o domínio de Lovecraft sobre o tema.

A segunda característica que destacamos neste subcapítulo tem relação com o afastamento social do narrador antes de receber o duplo em seu corpo (nesse caso, de forma indesejada), e após iniciar suas viagens em buscas de respostas para seu período dormente (agora a partir de sua própria vontade). Num primeiro momento, a repulsa de sua esposa, que afirma que Nathaniel possuía um “alienígena” em seu corpo e que consegue o divórcio logo em seguida, destaca o desinteresse do duplo em manter laços com a família de Nathaniel. Nesse mesmo trecho, é possível perceber que o narrador em nenhum momento denota preocupação ou desejo que a separação não acontecesse. Ao contrário, ele entende a mudança e comenta que assim foi melhor para todos, ao menos até seu retorno ao estado psicológico anterior.

Desde o meu estranho despertar, minha esposa passou a me tratar com horror e repulsa, jurando que uma criatura alienígena havia usurpado o corpo do homem

com quem se havia casado. Em 1910 ela obteve o divórcio legal, e não consentiu em me ver sequer após o meu retorno à normalidade, em 1913. Esses sentimentos foram compartilhados pelo meu filho mais velho e pela minha filha pequena – desde então eu nunca mais os vi. (LOVECRAFT, 2013, p.680).

Realça-se nesse ponto da narrativa como o narrador defende seu duplo nas escolhas de distanciamento familiar e social em busca do conhecimento perdido. Seu comportamento relembra o gênero fantástico gótico, no qual o homem usualmente precisava se autoconhecer e se isolar em busca de um projeto pessoal maior, desvencilhando-se da decadência física, social e psicológica em que passava seus dias. Nathaniel (ou o outro) escolhe o caminho do isolamento e nele elabora um ciclo de viagens, conversas e descobertas que o retiravam do convívio social comum e o levavam para novas fronteiras de conhecimentos. Após o retorno de Nathaniel à sua vida pregressa, temos um narrador inquieto, que mesmo dando passos em direção a um suposto estado de “normalidade” deixava dicas de que algo o incomodava constantemente. Suas maiores dúvidas se relacionavam com os eventos insólitos que vivenciara. Contudo, outros elementos pareciam também incomodá-lo, como o desejo de entender certas memórias e a forma com que era recebido pela academia, pela família e por seus amigos.

A partir dessa constante inquietação, Nathaniel escolhe o mesmo destino de seu duplo e parte em busca de respostas, dessa vez com o auxílio de seu filho e de alguns poucos amigos de confiança. Essa jornada de autoconhecimento retoma várias características da narrativa fantástica, como a narração em primeira pessoa, a passagem de limite ou de fronteira e a figuratividade, como apresenta Ceserani (2006), ou seja, um auxílio no processo de reconhecimento do fantástico pelo leitor implícito e a partir de seu repertório.

Nesse processo de reconhecimento passamos pela repulsa de si mesmo, que progride no narrador numa intensidade parecida com as descobertas do cósmico, variando desde uma percepção inicial, enquanto as primeiras memórias do duplo invadem sua consciência, até alcançar níveis assustadores onde até mesmo a imagem mental de seu corpo físico causa repulsa.

Senti-me oprimido por uma sensação inédita de pequenez, como se a visão daquelas paredes sobranceiras a partir de um corpo humano normal fosse radicalmente nova e anômala. De tempos em tempos eu lançava olhares

nervosos em direção ao meu corpo, perturbado como estava pela minha forma humana. (LOVECRAFT, 2013, p.726).

Esse caminho escolhido pelo narrador cria um desnorteamento dos horizontes do leitor implícito, possibilitando que as escolhas de Nathaniel sejam vistas como caminhos inseguros, mas inalteráveis graças à infinidade do poder que controla o narrador. Após passar alguns dias no acampamento onde ele e seus homens escavavam as areias da Austrália, Nathaniel passa uma noite perversa e inquieta, em que descreve sua ida, sozinho, aos calabouços esquecidos da cidade cósmica de seus “sonhos”.

Com os nervos à flor da pele e levado a uma espécie de avidez perversa por aquele ímpeto apavorante, inexplicável e pseudomnemônico em direção ao nordeste, continuei arrastando os pés sob o brilho intenso da **lua maligna e agourenta**. Aqui e acolá eu percebia, absconsos pela areia, os primordiais blocos ciclóticos deixados para trás por **éons inominados e esquecidos**. A **antiguidade incalculável e o horror à espreita** naquela desolação monstruosa começaram a me oprimir como nunca dantes, e não pude deixar de pensar em meus sonhos enlouquecedores, nas terríveis lendas por trás dessas fantasias e nos temores demonstrados pelos nativos e mineiros em relação ao deserto e às pedras entalhadas. (LOVECRAFT, 2013, p.719, Negrito Nosso).

Alguns parágrafos à frente, a narrativa mostra o narrador entrando nos labirintos perdidos da cidade cósmica, descrevendo detalhes ornamentais e geométricos que desafiam a realidade empírica em que o leitor implícito se referencia para compreender e criar imagens da narrativa de Nathaniel. Essas construções imagéticas e a forma de diálogo com o leitor implícito auxiliam na significação que esse leitor atribui para a obra e para os seus eventos.

Além delas, duas outras características auxiliam o processo de diálogo da ficção com o “real”. A primeira delas recorre aos objetos mediadores como uma das principais fontes de diálogo entre a obra e o leitor.

No conto há uma máquina capaz de levar o homem para a dimensão das criaturas cósmicas através de uma espécie de viagem astral. Contudo, ela é também capaz de fazer as criaturas intervirem no mundo dos homens por meio da posse de seus corpos. As aparições desse objeto formam um enlace entre as dimensões do fantástico e da realidade mimética da obra.

Em determinado trecho, Nathaniel lembra momentos em que estivera em contato com a máquina. Dentre as falas coletadas pelo narrador, a conexão entre ele e a máquina parecia carregada de um poderoso efeito de proteção ~~de~~ sobre o objeto, o que o levou a

acreditar que o duplo precisava do mecanismo para continuar influenciando em sua vida. Mais que impressões, o próprio Nathaniel parecia receber influências do objeto em sua memória, mesmo após acordar do transe cósmico.

Um ou dois casos revestiam-se de uma aura ainda mais intensa de familiaridade vaga e blasfema, como se me houvessem sido comunicados através de algum canal sônico do cosmo demasiado mórbido e horripilante para a contemplação. Em três instâncias havia menções explícitas à máquina desconhecida que permanecia na minha casa antes da segunda troca. (LOVECRAFT, 2013, p.685).

O trecho relata a concomitante descoberta desse possível *link* entre seu universo físico e o mundo dos sonhos que, incansavelmente, preenchia seu dia com memórias que não conseguia explicar, mas que vinha elucidando paulatinamente. É narrado posteriormente como essas máquinas influenciaram a humanidade a partir de pequenos crimes que alguns de seus usuários cometeram ao entrar em contato com a humanidade de forma contrária à programada pelos seres cósmicos.

Os poucos casos de transmissão direta haviam causado – e em tempos futuros haveriam de causar ainda outros – grandes desastres. Foi em consequência de dois casos assim que (segundo os antigos mitos) a humanidade aprendeu o que sabia sobre a Grande Raça. Dentre todas as coisas que haviam *sobrevivido fisicamente* desde aquele mundo a éons de distância, restavam apenas certas ruínas de grandes pedras em lugares desertos e nas profundezas oceânicas, bem como partes do texto presente nos temíveis Manuscritos Pnakóticos. (LOVECRAFT, 2013, p.696).

A intertextualidade ficcional utilizada por Lovecraft auxilia o processo de reflexão sobre a obra. Como discorremos no capítulo sobre a metalinguagem no conto *Nas montanhas da loucura*, a força narrativa da obra lovecraftiana é ampliada conforme mecanismos de referência intertextual são repetidos. Sua proposta tem a ver com a conexão entre os universos de suas narrativas e a influências dessa metalinguagem no processo de recepção do leitor implícito.

O narrador constantemente apresenta desafios para que o leitor implícito conecte relatos da vida de Nathaniel com os saberes ocultistas de suas viagens como o duplo, elemento que se destaca em suas incursões nas universidades exteriores e sua obtenção quase sobrenatural de conhecimento. Pode parecer simplista observar esse aspecto em uma narrativa fantástica, mas nesse texto, em específico, se destacam essas visitas não como um meio de obtenção sobrenatural dos conhecimentos a partir de um deus *ex-*

*machina*¹⁸, mas sim como um elaborado mecanismo de enganação, capaz de levar o leitor a acreditar que seu intelecto evoluído tenha vindo de cultos criados pelos humanos e não pelas criaturas ancestrais dos mitos de Cthulhu.

Às vezes apareciam relatos quase téticos sobre o meu poder de influenciar os pensamentos e as ações de outras pessoas, embora eu pareça ter evitado quaisquer demonstrações desta faculdade. Outros relatos téticos diziam respeito à minha intimidade com os líderes de grupos ocultistas, e certos eruditos suspeitavam de um envolvimento com bandos nefando de abomináveis hierofantes ancestrais. (LOVECRAFT, 2013, p.681).

A busca pelo conhecimento prevê as escolhas do leitor implícito. O poder do horror cósmico e da representação apontada pelo autor, ao utilizar dessa característica no diálogo com o leitor, está diretamente conectada ao processo de recepção do texto, prontificando a leitura do texto lovecraftiano como uma incessante problematização da realidade.

6.3.3 INTERTEXTOS COMO FERRAMENTA DE APROXIMAÇÃO DO CÓSMICO COM O LEITOR

Assim como trabalhamos nos dois capítulos anteriores, dividimos a análise dos intertextos em duas fases, a primeira fazendo referência a textos e metalinguagens provenientes de fontes externas à narrativa e ao universo ficcional de Lovecraft, e abordando, em um segundo momento, trechos que evidenciam o trabalho metareferencial que o escritor empenha em *A sombra vinda do tempo*. A escolha em referenciar elementos estéticos e históricos do mundo empírico do leitor tem conexão direta com a influência que Lovecraft provoca em seu leitor implícito.

Complementar à temática do horror cósmico, o escritor tende a criar condições para concretizações, segundo a teoria de Iser, programadas do texto, capazes de guiar o leitor a caminhos não só marcados pelo medo, como também capazes de influenciar a percepção do real que o leitor constrói previamente e durante a leitura. Dessa forma, a narrativa lovecraftiana manipula a possível escolha dessas concretizações pelo leitor,

¹⁸ Tem relação com um objeto, personagem ou mecanismo que surge na narrativa ficcional de forma inesperada e resolve um conflito ou uma situação que o enredo não conseguiu desemaranhar por si próprio. Geralmente relacionado com falta de criatividade e inverossimilhança

levando em consideração o conhecimento de mundo e o repertório dele. Para tanto, o narrador constrói diversas referências a elementos da história, da geografia e de outras áreas do conhecimento que demandam o reconhecimento do leitor implícito.

Para evidenciar esses aspectos e o reflexo deles na recepção do leitor, trazemos alguns exemplos do conto em questão. Ainda nas primeiras páginas do conto, Nathaniel relata o contato de seu duplo com livros considerados raros, dentre eles o “*Cultes des Goules do Comte d’erlette, o De Vermis Mysteriis de Ludvig Prinn, o Unaussprechlichen Kulten de Von Junzt*” (LOVECRAFT, 2013, p. 681). *Cultes des Goules do Comte d’erlette* é um romance escrito pelo amigo de Lovecraft, Robert Bloch, que faz referência à história de um tomo de magia negra com que poucos tiveram contato no começo do século 1700, enquanto *De Vermis Mysteriis* é um grimório mágico também criado por Robert Bloch e incorporado na narrativa lovecraftiana. Por fim, *o Unaussprechlichen Kulten*, que pertence ao universo narrativo de Robert Bloch, e que foi incorporado pela estética histórica de Lovecraft.

A incorporação desses registros narrativos menos conhecidos pelo público de leitores constitui uma escolha narrativa que Lovecraft faz ao enfatizar a presença de textos arcaicos, proibidos e perdidos em contato com suas personagens. A aproximação dessas personagens com a mitologia dos respectivos textos ancora certas indeterminações criadas pelo texto, fomentando a busca pelo equilíbrio entre os pontos de ancoragem, o preenchimento dos vazios e as projeções realizadas pelo leitor para a concretização da obra em que o leitor dialoga com o texto durante a leitura. Como Iser aponta:

O equilíbrio só pode ser alcançado pelo preenchimento do vazio, por isso o vazio constitutivo é constantemente ocupado por projeções. A interação fracassa quando as projeções mútuas dos participantes não sofrem mudança alguma ou quando as projeções do leitor se impõem independentemente do texto. (ISER, 1979, p.88).

A citação de Iser auxilia no processo de reconhecimento do leitor implícito sobre as influências que o texto impõe durante a leitura. Esse reconhecimento acaba sendo alterado conforme o diálogo com o texto sofre alterações de sentido. O reflexo do cósmico, do medo que ele provoca nesse leitor, acontece graças não apenas ao equilíbrio provocado por esses vazios, mas também às variações de sentido que eles podem provocar conforme vão sendo reestruturados por novos olhares.

Logo, a aparição de referências pertencentes ao universo empírico desse leitor implícito concilia o eixo fantástico de sua narrativa e a perspectiva histórica que o leitor possui de determinados eventos, o que resulta em um amálgama referencial, que pode dar a impressão de que os eventos da narrativa ficcional tiveram influência na história “real”. Um exemplo que pode ser destacado dessa influência da história nos eventos ficcionais da obra acontece quando o narrador, ao ler a carta de Robert Mackenzie sobre a expedição à Austrália. Na carta, Mackenzie cita uma viagem que aconteceu na realidade empírica do leitor, a viagem de Warburton, da *Australian Overland Telegraph Line*, até a maior cidade da Austrália ocidental, *Perth*, em 1873.

A expedição sairia de Pilbarra e chegaria ao local após quatro dias viajando de trator – um equipamento necessário. O local fica a sudoeste do caminho seguido por Warburton em 1873, 160 quilômetros a sudeste de Joanna Spring. Outra alternativa seria transportar o material pelas águas do Rio De Grey – mas todos esses detalhes podem ser discutidos mais tarde. (LOVECRAFT, 2013, p.712).

Conhecendo a influência desse evento na história, Lovecraft torna plausível que o leitor cogite uma base histórica para a ficção. Não contente com a simples apresentação do evento, o escritor articula trechos da jornada de Warburton para explicar os passos que Nathaniel e seu grupo precisariam fazer para alcançar o lugar dos sonhos dele, ou seja, o contato com o cósmico a partir das lembranças do duplo.

Ainda não satisfeito com a referência a esse evento no enredo, o escritor discursa sobre lendas e mitologias que se misturavam às descobertas, ao mesmo tempo em que ostenta a semelhança entre os fragmentos encontrados na escavação com “lendas de antiguidade infinita oriundas de Papua e da Polinésia” (LOVECRAFT, 2013, p.714). Posicionar esses episódios, concomitantemente, a eventos do horizonte referencial do leitor implícito provoca a desestabilização de sua suposta zona de segurança. O poder que a linguagem impõe quando trabalha com o fantástico, em conjunto à mescla do real com o ficcional, é representado na fluidez com que o texto consegue, como pontua Roas, afirmar a verdade do mundo representado como uma construção mimética.

O leitor reconhece e se reconhece no espaço representado no texto. Afirar a “verdade” do mundo representado é, além disso, um recurso fundamental para conseguir convencer o leitor da “verdade” do fenômeno fantástico. Por isso o narrador deve apresentar o mundo da narrativa da maneira mais realista possível. A construção do texto fantástico seria guiada – paradoxalmente – por uma “motivação realista”. (ROAS, 2014, p.164).

Edificar o pacto ficcional a partir de mecanismos narrativos que, continuamente constroem um ambiente de hesitação, quanto ao evento descrito, ajuda a entender a tentativa de aproximação mimética que Lovecraft faz ao sobrepor os eventos que aconteceram na realidade empírica com as ações vividas pelas personagens. Tzvetan Todorov, ao tratar sobre o processo de *encaixe* em seu texto sobre os homens-narrativa, explica que a sobreposição de uma narrativa sobre a outra, criando várias camadas de referência e aproximação, provoca a fusão de ambas em um aspecto de autoreferenciação, principalmente se pensarmos que cada leitor terá contato com esses eventos de forma diversa, alguns conhecendo a história antes da ficção e outros da forma inversa.

O encaixe é uma explicitação da propriedade mais profunda de toda narrativa. Pois a narrativa encaixante é a *narrativa de uma narrativa*. Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente. Ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe. (TODOROV, 2006, p.125).

O leitor, ao conhecer ambas as histórias, reconhece a partir de seu repertório um labirinto de referências, tornando a percepção do evento mimético um complemento das ações ficcionais. Esse complemento da figuração mimética se dá, principalmente, pelo teor da quebra da zona de segurança que a narrativa fantástica provoca, quando a articulação do pacto ficcional pelo leitor implícito é bem consolidada.

Concretizar os espaços de incerteza, quanto ao lugar de destaque em que essas narrativas apresentam eventos ficcionais, aponta para o leitor implícito a responsabilidade de dialogar com o texto, ambos construindo um ambiente capaz de problematizar a realidade com a mesma intensidade, evidenciando a importância cada vez mais iminente da literatura fantástica. Apoiados no que foi apresentado até aqui, um último exemplo de intrusão de elementos “reais” no corpo ficcional imprime uma apropriação e reformulação do valor do que é narrado e da forma como é recebida pelo leitor. Nas primeiras páginas do texto, enquanto o leitor ainda está sendo avisado dos eventos que serão narrados, o autor modelo conversa com um narratário interpelado, responsabilizando-o pela procura dos lugares em que esteve durante os cinco anos em

que foi dominado pelo duplo. “Não tentarei fazer um relato extenso da minha vida entre 1908 e 1913, uma vez que os leitores podem encontrar todos os fatos essenciais – tal como eu mesmo fiz – nos arquivos públicos e em periódicos científicos” (LOVECRAFT, 2013, p. 681).

Logo em seguida, ele faz um resumo das viagens, criando caminhos e mecanismos que podem facilitar essa procura da verossimilhança dos eventos no mundo empírico, ampliando o repertório e o conhecimento de mundo desse leitor.

Minhas viagens, no entanto, eram singulares ao extremo, e envolviam longas estadias em lugares ermos e desolados. Em 1909 passei um mês no Himalaia, e em 1911 chamou muita atenção por conta de uma viagem a camelo pelos desertos ignotos da Arábia. Nunca fui capaz de descobrir o que aconteceu durante essas viagens. No verão de 1912, afretei um navio e naveguei pelo norte gelado nos arredores de Spitsberger, demonstrando sinais de decepção mais tarde. Mais tarde, no mesmo ano, passei semanas sozinho além de todos os limites explorados em caráter prévio ou subsequentemente no enorme sistema de cavernas calcárias no oeste da Virgínia – labirintos negros tão complexos que nenhuma tentativa de refazer meus passos foi sequer cogitada. (LOVECRAFT, 2013, p.691).

As menções a lugares reais para a organização de um roteiro ficcional propõem uma problematização recorrente e de imprescindível importância para a narrativa fantástica: a narração de eventos ficcionais que se misturam com tamanha aderência ao universo empírico que, em determinadas situações, o leitor deve se questionar se o que aconteceu pode ter ocorrido em seu mundo. Assim como trabalhamos nos dois contos anteriores, pensemos agora os intertextos na narrativa de Lovecraft, assim como a influência direta do enredo e de elementos de outros contos em *A sombra vinda do tempo*. A recorrente aparição de termos como, por exemplo, *Arkhan*, *Miskatonic*, *Nyarlatoteph* e *Necronomicon*, evidencia a estruturação narrativa de Lovecraft na escritura de *A sombra vinda do tempo*. A recorrente universidade Miskatonic, por exemplo, é figurada como um espaço de intelectuais e se caracteriza como um refúgio seguro para o envio da carta de Nathaniel.

Escrevo estas páginas – que nas primeiras partes trarão informações familiares aos leitores atentos de jornais e periódicos científicos – na cabine do navio que está me levando para casa. Pretendo entregá-la ao meu filho, o prof. Wingate Peaslee, da Universidade do Miskatonic – o único membro da minha família que se manteve ao meu lado após a estranha amnésia de anos atrás, e também a pessoa mais bem-informada a respeito dos detalhes pertinentes ao meu caso. (LOVECRAFT, 2013, p.677).

A forma de apresentação da universidade, como é recorrente no universo literário de Lovecraft, remete a um pequeno grupo de intelectuais em suas respectivas áreas, enfatizando a importância na forma de abordagem dos eventos insólitos a partir do conhecimento acadêmico. Admitindo que o mundo externo deve ser preparado para conhecer verdades irresolutas do tempo e do espaço, além de proteger a população do tratamento sensacionalista com que alguns jornais e revistas poderiam interpretar os eventos, Nathaniel e o grupo de intelectuais da Universidade Miskatonic escolhem as notícias que seriam repassadas, criando uma lacuna informacional entre o grupo seleto de seus integrantes e o resto do público.

Consegui obter subsídio da Universidade do Miskatonic para realizar a expedição, e tanto o Sr. Mackenzie como o Dr. Boyle prestaram-me um auxílio inestimável no que dizia respeito aos acertos na Austrália. Não oferecemos muitos detalhes ao grande público, uma vez que o assunto poderia receber um indesejável tratamento sensacionalista ou jocoso por parte do jornalismo barato. Assim, os relatos impressos eram raros; mas a divulgação na imprensa foi necessária para dar conta da nossa busca por ruínas australianas e noticiar os diversos preparativos antes da viagem. (LOVECRAFT, 2013, p.13).

Fica clara a forma de escolha quando o narrador detalha quem tomaria ciência dos acontecimentos, escolha que estabelece uma conexão com o conto *Nas montanhas da loucura*, por meio da nomeação de uma de suas personagens.

Os professores Willian Dyer, do departamento de geologia da universidade (Líder da Expedição Antártica da Miskatonic em 1930-1931), Ferdinand C. Ashley, do departamento de história antiga, e Tyler M. Freeborn, do departamento de antropologia – ao lado de Wingate, o meu filho – foram os meus companheiros. (LOVECRAFT, 2013, p.713).

A interconexão dos contos, por meio da referência à universidade, provoca a constante resignificação do que é narrado. Essa perspectiva destaca a importância da Miskatonic como tema que concentra em si o lugar de notoriedade intelectual das personagens que lá trabalham e estudam. Esse mundo é complementado pela própria cidade de Arkham, onde se situa a Universidade Miskatonic, lugar onde não só se passam diversos contos do ciclo de Cthulhu e do ciclo dos sonhos de Lovecraft. Arkham é trazida, na maior parte das vezes, a partir de um passado sombrio, referenciando os horrores e eventos insólitos das histórias pregressas do escritor.

Em destaque nesse conto, Nathaniel deixa claro que, apesar dos avisos e das lendas, nada de incomum existe em sua linhagem. Mesmo assim, não deixa de ser categórico em relação à possível influência externa que Arkham pode exercer na história que estava sendo narrada. Enquanto prepara o leitor implícito para o que estava para ser descoberto a partir de seu relato, o autor modelo cria uma conexão entre o passado insólito de Arkham e a história narrada.

Eu gostaria de deixar claro que não há nada de sinistro ou de anormal na minha linhagem e na minha vida pregressa. Trata-se de um detalhe importante em vista da sombra que se projetou sobre mim de maneira tão súbita, Vinda de fontes externas. Pode ser que séculos de maus augúrios tenham conferido a decrépita Arkham assombrada por sussurros uma vulnerabilidade familiar no que diz respeito a tais sombras [...] o que veio, veio de algum lugar – de onde, no entanto, ainda hoje eu hesito em afirmar de maneira categórica. (LOVECRAFT, 2013, p.677).

Dependendo da escolha feita pelo leitor, Arkham pode ser mais ou menos influente nos eventos que levaram Nathaniel a comparar, por exemplo, a cidade dos sonhos com Arkham, o que em alguns momentos deixa o leitor em dúvida se as descrições se referem à cidade marcada pelo insólito ou à sua cidade natal. O trecho abaixo destaca essa possível dúvida programada pelo autor modelo, instigando uma hesitação que é compartilhada pelo narrador e pelo leitor implícito.

Não se tratava de mera coincidência ou de uma semelhança remota. Em termos absolutos e definitivos, o primevo corredor milenar e oculto pelo éons que eu desbravava era o original de algo que em sonhos me era tão familiar quanto a minha própria casa da Crane Street, em Arkham. É verdade que em meus sonhos o lugar se revelava no esplendor que havia antecedido a decadência, porém a constatação em nada prejudicava a premissa de identidade. Eu tinha um senso de orientação absoluto e atroz. A estrutura por onde eu andava me era familiar. Familiar também era o lugar que ocupava naquela terrível cidade onírica ancestral. Percebi, com instintiva e pavorosa certeza, que eu poderia visitar sem me perder qualquer ponto no interior da estrutura ou da cidade que havia escapado às devastações de incontáveis eras. Por Deus, qual seria o significado de tudo aquilo? Como eu haveria aprendido tudo o que sabia? E que terrível realidade poderia estar por trás das antigas histórias a respeito de seres que tinham habitado aquele labirinto de pedra ancestral? (LOVECRAFT, 2013, p.724).

O narrador destaca a familiaridade dos corredores oníricos com aqueles de sua cidade natal e a plenitude dos corredores dessa cidade em relação àquela apresentada anteriormente. Nathaniel inclusive se pergunta de onde todos esses eventos vieram, e

como fazem tanto sentido para sua memória. Mesmo que o leitor tenha terminado o conto e aceitado o horror cósmico como uma viagem a reinos ancestrais, o sonho sempre terá seu papel na hesitação que ele pode compartilhar com o narrador, quando compara esses eventos e dúvidas a uma possível alucinação ou simples loucura do narrador. Arkham se destaca como ponto central entre uma leitura influenciada por um repertório prévio das obras do escritor de Providence e outra com menor teor de conhecimento da narrativa cósmica.

É possível perceber circunstância semelhante quando se trata da apresentação e da influência do *Necronomicon* nessa narrativa. Sua função, além de situar historicamente as criaturas cósmicas, é o de mobilizar o repertório de determinados leitores.

Em determinado trecho da narrativa, Nathaniel menciona o livro dos nomes dos mortos, sugerindo a presença de cultos cósmicos na terra, além da forma de influência que essas culturas provocaram na relação do homem com suas crenças. “O *Necronomicon* sugeria a presença de um culto nesses moldes entre os humanos – um culto que por vezes auxiliava as mentes que viajavam através dos éons desde a época da Grande Raça” (LOVECRAFT, 2013, p. 696). Citando David Deutsch no texto de David Roas, não é a versão unilateral de determinado evento que ocasiona a multifacetada forma da modernidade, mas sim a constante engrenagem holística que leva o homem a acreditar que existe um entendimento inalterado dos fenômenos, quando na verdade, tudo permanece em mutação, alterando a realidade num processo cíclico e irrefreável.

Nosso juízo sobre o que é real ou não sempre depende das diversas explicações disponíveis em casa momento, e às vezes vai mudando à medida que elas melhoram. [...] Não mudam apenas as explicações; também mudam (e melhoram) gradualmente nossos critérios e ideias sobre o que deve ser considerado explicação. Em consequência, a lista dos odos de explicação admissíveis permanecerá sempre em aberto, assim como a lista dos critérios de realidade aceitáveis. (ROAS, 2014, p.86-87).

Enquanto tenta explicar a forma de viagem e as existências que conheceu enquanto estava no mundo cósmico, o narrador elabora um imenso parágrafo recheado de referências que se misturam entre elementos externos, pertencentes ao mundo “real”, e objetos estéticos da narrativa lovecraftiana. O convencimento de que todo o seu horizonte empírico não passa de uma parcela de conhecimento para aquelas criaturas faz

com que o próprio narrador deixe de entender a realidade da forma que aprendeu durante a vida, para aceitar uma concepção inédita. Vejamos o trecho:

Conversei com a mente de Yiang-li, um filósofo do império de Tsan-Chan, que deve ascender no ano 5.000 d.C.; com a mente de um general dos negros macrocéfalos que dominavam a África do Sul no ano 50.000 a.C.; com a mente de um monge florentino do século XII chamado Bartolomeo Corsi; com a mente de um rei de Lomar que havia reinado nesse terrível domínio polar 100 mil anos antes que os amarelos e atarracados Inurus atacassem do Norte. Com a mente de Nug-Soth, um feiticeiro no exército dos conquistadores sombrios do ano 16.000 d.C.; com a mente de um romano chamado Titus Sempronius Blaesus, que tinha sido questor na época de Sula; com a mente de Khephnes, um egípcio da 14ª dinastia que me revelou o horripilante segredo de **Nyarlathotep**; com a mente de um sacerdote do reino de Atlântida; com a mente de James Woodville, um gentil homem de Suffolk que vivia na época de Cromwell; com a mente de um astrônomo da corte no Peru pré-Inca; com a mente do físico australiano Nevil Kingston-Brown, que há de falecer em 2518 d.C.; com a mente de um arquimago da Yhe que desapareceu no Pacífico; com a mente de Teodotides, oficial greco-báctrio do ano 200 a.C.; com a mente de um francês provecto da época de Luís XIII chamado Pierre-Louis Montmagny; com a mente de Crom-Ya; um líder crimério de 15.000 a.C.; e com tantos outros que meu cérebro não foi capaz de armazenar os segredos chocantes e prodígios vertiginosos que me revelaram. (LOVECRAFT, 2013, p.702-703, *Negrinho Nosso*).

A mistura de personagens históricos com criações ficcionais de Lovecraft ajuda a sustentar o que Campra, no texto de Roas, apresenta como a ruptura na organização dos conteúdos que formam o fantástico. Esse processo viabiliza uma percepção ímpar em relação ao representado como real, e amplia o fantástico para uma conexão entre a realidade prévia do leitor implícito e a provocada pela narrativa fantástica.

[...] a literatura fantástica atual deslocou seu eixo para outro nível: esgotada ou pelo menos desgastada a capacidade de escândalo dos temas fantásticos, a infração se expressa por certo tipo de rupturas na organização dos conteúdos – não necessariamente fantásticos –; isto é, no nível sintático. Já não é tanto a aparição do fantasma o que conta para definir o texto como fantástico, mas sim a falta irresolúvel de nexos entre os elementos distantes do real. (ROAS, 2014, p.181).

Todas essas formas de olhar, intertextualmente, para a obra delineiam a silhueta dos objetos e mecanismos insólitos presentes nas narrativas fantásticas de Lovecraft. A partir dessa afirmação, vejamos algumas referências que contemplam narrativas completas na obra lovecraftiana que dialogam com o cósmico. Um primeiro momento a ser citado ocorre quando o narrador descreve a “cirurgia” que os seres cósmicos

realizam para entrar no corpo do hospedeiro, o que tornaria furtiva sua passagem pela terra.

Nesse último caso o curso era mais simples e mais material. Com o auxílio mecânico necessário, as criaturas projetavam as consciências adiante no tempo e sondavam o nebuloso caminho extrassensorial até se aproximar do período desejado. Então, depois dos testes preliminares, aferravam-se aos melhores espécimes da forma de vida mais evoluída do período, entrando no cérebro do organismo e em seguida instalando as próprias vibrações enquanto a mente deslocada voltava até o período do usurpador e permanecia no corpo deste último até que o processo se invertesse. (LOVECRAFT, 2013, p.693).

A máquina que Nathaniel, teria construído enquanto estava possuído pelo duplo, os detalhes dela e sua função são negligenciados pelo narrador, impossibilitando o leitor de entender seu efeito na narrativa. Apesar dessa característica, ao detalharmos um trecho de *Um sussurro nas trevas*, outra narrativa que utiliza um objeto mediador para criar um portal entre criaturas cósmicas e a humanidade, podemos estabelecer uma relação entre o objeto e os efeitos descritos na citação anterior:

Os três objetos apresentavam uma construção deveras engenhosa, e vinham equipados com presilhas metálicas para ligá-los a formas orgânicas sobre as quais não me atrevo a fazer nenhuma conjectura. Espero – espero com todo o meu coração – que fossem obra de algum gênio artístico, a despeito do que os mais íntimos temores me dizem. Meu Deus! Aqueles sussurros nas trevas, acompanhados de um odor mórbido e de vibrações! Feiticeiro, emissário, criatura mítica, alienígena... Aquele horrendo zumbido abafado... e o tempo todo aquele novo cilindro reluzente na estante... pobre coitado... “espantosas habilidades cirúrgicas, biológicas, químicas e mecânicas”. (LOVECRAFT, 2013, p.480).

O narrador de *Um sussurro nas trevas* é também um intelectual que, a partir da troca de cartas com um excêntrico milionário, descobre a existência e a permanência de criaturas atemporais capazes de levar a mente humana para planos e realidades indescritíveis. A partir desse contato, o narrador adentra uma imensidão cósmica, um lugar onde todos os conhecimentos e eventos da humanidade estiveram sendo observados e muitas vezes controlados.

Ao aproximarmos a obra do conto *A sombra vinda do tempo*, percebemos que a máquina construída por Nathaniel possui descrição e forma de atuação semelhantes às da máquina de *Um sussurro nas trevas*, possibilitando uma conexão direta entre os contos que, se aceita pelo leitor implícito, passam a fazer parte do mesmo universo, na

qual personagens partilham dos mesmos horrores e das mesmas descobertas. Para o leitor com maior repertório da narrativa lovecraftiana, outros exemplos se tornam claros na percepção da interconexão entre as obras. Assim acontece com o ídolo de barro representado no conto *O chamado de Cthulhu*, que em *A sombra vinda do tempo* é guardado nos arcabouços de uma entidade pertencente aos *Old Ones* da mitologia de Cthulhu.

Nesse salão, a mente cativa de uma entidade impressionante – uma criatura semiplástica que habitava o interior oco de um planeta transplutoniano desconhecido dezoito milhões de anos no futuro – guardava um objeto que havia modelado em barro. (LOVECRAFT, 2013, p.725).

Em *O chamado de Cthulhu*, o jovem Wilcox molda o barro para dar forma a um objeto horrendo que, na visão do narrador, deteria os males impronunciáveis e indescritíveis que apenas os maiores e mais loucos artistas poderiam criar.

Acredito que um dia ele venha a ser considerado um dos grandes decadentistas; pois cristalizou no barro e um dia ainda há de espelhar no mármore os pesadelos e fantasias que Arthur Machen evoca em prosa e que Clark Ashton Smith materializa em versos e pinturas. (LOVECRAFT, 2013, p.81).

Em ambos os exemplos temos a apresentação desse objeto, com o qual o narrador não entra em contato direto, mantendo o suspense e a atmosfera cósmica de desolação e ignorância tão presente na estética lovecraftiana.

Apesar dessas aparições diretas, nenhuma narrativa se conecta tanto com *A sombra vinda do tempo* do que *Nas montanhas da loucura*. Desde a apresentação e efetiva participação de Dyer na investida de Nathaniel, até o corpo referencial da investida antártica, o conto é permeado por diversos pontos de intersecção entre as obras. Analisemos dois desses momentos: quando Nathaniel apresenta quem o acompanharia na expedição australiana, a aparição de um nome, e de um evento relacionado a esse nome, instantaneamente, chama a atenção do leitor implícito, que conhece o universo do autor: “O professor Willian Dyer, do departamento de geologia da universidade (líder da Expedição Antártica da Miskatonic em 1930-1931)” (LOVECRAFT, 2013, p.713); a personagem Willian Dyer havia entrado em contato com o cósmico poucos anos antes da expedição de Nathaniel. Sua investida se tornou

bastante conhecida e permaneceu como uma referência para o narrador empenhar esforços no deserto em que seus sonhos revelavam se situar o objeto ignoto.

O leitor que reconhece o nome Dyer na fortuna literária de Lovecraft pode automaticamente relacionar as obras e, com isso, ser capaz de criar uma conexão entre os textos e os eventos narrados por essas personagens. Faz-se necessário observar a obra como um complemento dentro do universo de leitura do escritor de Providence, um objeto narrativo capaz de criar mais contornos para o medo cósmico presente em sua fortuna narrativa. A percepção desse medo cósmico se amplia quando o narrador descreve algumas das criaturas que tinham vindo à terra como “Grandes Anciões alados e com cabeça em forma de estrela-do-mar vindos da Antártida” (LOVECRAFT, 2013, p.707), criando uma conexão com as descrições dos monstros vistos por Danforth e pelo narrador de *Nas montanhas da loucura*, como uma “cabeça tentaculada em forma de estrela-do-mar” (LOVECRAFT, 2013, p.639).

Por ter sido uma das últimas narrativas do escritor, *A sombra vinda do tempo* possui a maior carga referencial entre as obras de Lovecraft. O escritor aproveitou vários de seus temas, além de um amplo universo ficcional, para produzir uma obra que apresentasse aos leitores diversos elementos de sua fortuna literária.

Ao compor a obra dessa forma, torna-se claro o esforço metanarrativo no texto. As diversas inserções de elementos de outras narrativas possibilitam que olhemos para sua obra, não como uma simples apropriação de diversas referências reais e ficcionais, mas como um texto provocador das verdades construídas pela sociedade.

6.3.4 PROBLEMATIZAÇÕES DA REALIDADE DO LEITOR DIANTE DO CÓSMICO

Lovecraft produz um autor modelo que, continuamente, problematiza a realidade do leitor diante do cósmico. Durante a leitura desse conto, o escritor recorre a esse mecanismo para modelar a posição que esse leitor reage e dialoga com a obra, enfatizando o lugar e a zona cinzenta em que é inserido. Alguns trechos demonstram essa manipulação de objetos do universo empírico e do conhecimento de mundo do leitor para a realidade cósmica representada na obra.

A lua, que começava a ir de cheia para minguante, brilhava no céu limpo e derramava sobre as areias ancestrais uma radiância branca e **leprosa** que por

algum motivo pareceu-me dotada de **malignidade infinita**. [...] O céu estava limpo, e o deserto, ainda blasonado pelo brilho **leproso**. [...] Eram pouco mais de cinco horas e a **túmida lua fungoide** afundava no oeste quando cheguei cambaleando de volta ao acampamento. (LOVECRAFT, 2013, p.717, negrito Nosso).

A citação demonstra os valores de adjetivação das palavras em negrito e o lugar em que estão inseridos, aspectos que relativizam o reconhecimento do objeto no universo empírico, para dar uma nova significação em sua representação mimética. Exemplos como esses são recorrentes na narrativa e aparecem em momentos favoráveis à provocação de um desconforto quanto à realidade da narrativa.

Como Burleson aponta, é na repetição do objeto real em relação a seu novo espaço adjetivado que se constrói a reformulação da importância do objeto para o leitor.

Lovecraft também mantém o humor spectral da história por repetição de imagens descritivas. O efeito narrativo é quase hipnótico e, em conjunto, a história é um exemplo impressionante da capacidade de Lovecraft de construir e sustentar uma atmosfera ficcional escura. O próprio autor, geralmente um severo autocrítico, pensava muito na história.^{lxv} (BURLESON, 2016, p.670, Tradução Nossa).

Esse efeito destacado na fala de Burleson recorre a forte influência simbólica dos objetos descaracterizados pelos novos adjetivos. Tomando como exemplo a **Lua**, da citação anterior, e a maneira como é citada misticamente durante a história, revela-se uma tentativa de desestabilização dos paradigmas carregados pelo conhecimento de mundo desse leitor, ampliando a percepção do objeto para espaços cósmicos de significação que não faziam parte de seu horizonte de expectativa. A partir dessas ressignificações, o autor constrói uma atmosfera indefinida graças ao caráter indistinto do cósmico, fazendo com que o leitor transite pelo espaço da obra e dialogue com ela a partir dos novos horizontes que ela apresenta.

Burleson aponta que Lovecraft encaminha a recepção do leitor por meio de algumas linhas temáticas que acabam culminando no cósmico e na relação paradoxal entre o universo empírico do leitor implícito e o universo ficcional.

Lovecraft começa a construir na mente do leitor sua tensão habitual, a tensão entre crença e descrença; É oferecido ao leitor uma saída racional mundana, mas toda a elaboração do conto é projetado para fazê-lo não querer aproveitar-se dele. As implicações da história são cósmicas. O verdadeiro horror não são os seres em forma de cone da Grande Raça, mas sim as implicações para a

humanidade e para o abatido narrador.^{lxxvi} (BURLESON, 2016, p.171, Tradução Nossa).

Questionado sobre a aceitação ou não do evento fantástico, o leitor se vê embrenhado nas dúvidas propostas pelo narrador, entre espaços fantásticos e referências empíricas, esse leitor precisa relativizar a realidade a partir das novas funções apresentadas. Para entrar ainda mais nessa relação, em determinado trecho da obra, o narrador se depara com uma cena que remete diretamente às suas viagens oníricas.

O que mais me impressionou foi a abóbada em si. O facho da minha lanterna não alcançava o teto, mas as partes menos elevadas dos arcos monstruosos eram bem distintas. Apresentavam uma identidade tão perfeita com o que eu tinha visto em incontáveis sonhos com o mundo arcaico que comecei a tremer vigorosamente pela primeira vez. [...] A certa altura empurrei alguns blocos e chutei os detritos para examinar o aspecto do calçamento – e estremei diante da fatídica e absoluta familiaridade sugerida pelas grandes pedras octogonais cuja superfície abaulada mantinha-se quase na configuração original. (LOVECRAFT, 2013, p.723).

Logo que o narrador reconhece as pedras octogonais, a partir de suas memórias como o duplo, o autor modelo aproveita para dinamizar o contato entre o ambiente ficcional e o reconhecimento de mundo do leitor implícito. Auxiliado pelo diálogo entre o evento narrado e a recepção desse leitor, o autor constrói um paradoxo na interação do objeto com o narrador. É pontuado que o narrador está familiarizado com as memórias, mas que, ao mesmo tempo, não reconhece completamente o lugar da escavação, ajudando a romper a linha entre o real desse narrador e a intromissão que o onírico realiza a partir de suas memórias.

Toda a pesquisa que Nathaniel empenhou até as areias da Austrália, por fim, rendem os frutos de sua investigação: suas memórias ainda estão confusas, mas a consciência de que o duplo esconde as verdades dos eventos pelos quais passou, enquanto estava em seu corpo, ganha cada vez mais força. Esse exercício de redescoberta do fantástico logra uma posição de destaque quanto à recepção da obra. O leitor implícito reconhece a ficcionalidade do texto ao mesmo tempo em que compartilha das dúvidas e hesitações das personagens.

O repertório e o conhecimento de mundo desse leitor complementam a narrativa. Talvez por esse aspecto, Lovecraft apresenta várias formas de referência a uma entidade superior, um Deus como representação religiosa, para que o

compartilhamento de crenças e a proximidade de representação dos deuses de sua narrativa estabeleça contato com o conhecimento de mundo do leitor.

Seja pelos Old Ones como entidades mitológicas, pela própria figura do Deus católico romano, ou pela representação da natureza como divindade, Lovecraft recorre constantemente a essa imagem divina para apresentar o horror cósmico.

Por **Deus**, qual seria o significado de tudo aquilo? Como eu haveria aprendido tudo o que sabia? E que terrível realidade poderia estar por trás das antigas histórias a respeito de seres que tinham habitado aquele labirinto de pedra ancestral? (LOVECRAFT, 2013, p.724, Negrito Nosso).

Nos jardins mais extensos, no térreo, parecia haver alguma tentativa de preservar as irregularidades da **Natureza**. (2013, p.689, Negrito Nosso).

O horror cósmico, que aparece diretamente ligado à existência dessas entidades divinas, é reconhecido por enfatizar a indiferença dos seres cósmicos frente à raça humana, o que difere em certa escala da forma com que o homem reconhece essas criaturas como fontes de um poder e um propósito maior, muitas vezes relacionado ao próprio homem. Deixando de ser reconhecido como algo que possui relevância para o universo, ele compreende sua fragilidade e, com isso, é lançado para os abismos do insólito e do ficcional.

Todo esse caminho provoca o que Roas apresenta como a inevitável constatação do leitor de que o universo empírico pode ser desestabilizado (física ou psicologicamente) pelo fantástico a qualquer instante durante e após a leitura. Em sua fala:

O efeito produzido pela irrupção do fenômeno sobrenatural na realidade cotidiana, o choque entre o real e o inexplicável, nos obriga, como antes dito, a questionar se o que acreditamos ser pura imaginação pode chegar a ser verdade, o que nos leva a duvidar da nossa realidade e do nosso eu, e diante disso não resta nenhuma outra reação a não ser o medo. (ROAS, 2014, p.60-61).

A proposta de Roas sobre o fantástico encontra em Lovecraft uma relação bem delineada, quando utilizamos o próprio narrador dessa narrativa como exemplo. A deliberada escolha do narrador em entrar em contato com os seres fantásticos\cósmicos, e assim aceitar os eventos como reais em seu universo de conhecimento, reflete a aproximação que o autor modelo empenhou no diálogo entre o fantástico e o real compreendidos pelo leitor. Na narrativa em destaque, Nathaniel escolhe o contato mais

direto e profundo com o insólito em detrimento do afastamento e exclusão das memórias sobre os eventos.

O narrador do conto, certo de investir seu conhecimento para inéditas formas de percepção do mundo e do cosmos, deixa a curiosidade prevalecer sobre a sensatez humana, entrando em contato com objetos, conhecimentos e formas de percepção da história que não deveriam ser apreendidos pela raça humana.

Essas escolhas refletem a aproximação do fantástico com o leitor implícito, permitindo uma abordagem aventureira para o contato com o cósmico e evidenciando a desestabilização do real, permitido pelo diálogo com a obra. Tal desestabilização alcança seu ponto crucial quando Nathaniel questiona a concretude da sua própria existência e se os sonhos que teve foram reais, isto é, se não eram meras concepções implantadas por aquelas criaturas cósmicas.

Então, com dedos trêmulos, no escuro, fechei o livro, guardei-o no estojo e fechei a tampa e o curioso gancho no fecho. Era aquilo o que eu precisava levar de volta para o mundo exterior, se realmente existisse – se o abismo realmente existisse – se eu e o mundo inteiro realmente existíssemos. (LOVECRAFT, 2013, p.735).

Com base na fala do narrador, podemos pensar que a desestabilização provocada pela recepção da narrativa fantástica não é, ao contrário do que pode ser pensado, uma releitura de toda a noção do real com a inclusão da possibilidade de existência de monstros, fantasmas e demais entidades pertencentes ao universo ficcional da narrativa, mas sim, uma expansão subjetiva, ou até mesmo lúdica, dos horizontes possíveis desse real figurado na narrativa.

Como foi observado na análise dos contos, a presença desses seres abissais forma a maior parte das referências cósmicas que Lovecraft imprime em seus textos, para provocar o desconforto e a quebra das expectativas desse leitor.

Basta pensarmos nas três narrativas que foram analisadas e, claramente, denotamos a presença do irrestrito cósmico como ambiente de deturpação do empirismo na narrativa lida pelo leitor implícito. Em *O Chamado de Cthulhu*, essa característica está presente como uma jornada. Somos apresentados a um narrador cético que, com o passar do tempo e das descobertas, vai evidenciando um universo que permite outras aterrorizantes visões senão as trazidas previamente pelo repertório do leitor.

Já nas últimas linhas do texto, quando o narrador questiona a existência do fantástico e divaga sobre sua posição no universo, deixando o leitor implícito em dúvida sobre a derrota da criatura e o fim do pesadelo, ou a reminiscência de um horror cósmico que logo irromperá no universo isolado dos homens: “Que fim terá essa história? O que emergiu pode afundar, e o que afundou pode emergir. A repulsa aguarda e sonha nas profundezas, e a decadência espalha-se pelas frágeis cidades dos homens” (LOVECRAFT, 2013, p. 93).

As concretizações provocadas pelo texto entram em embate com o universo prévio do horizonte de expectativa do leitor. O autor modelo apresenta a estrutura narrativa como um processo comunicativo com o leitor, provocando um descompasso entre seu horizonte de expectativa e o que é ficcionalizado na obra.

Como estrutura de comunicação, não é idêntica nem com a realidade a que se refere, nem com o repertório de disposições de seu possível receptor, pois virtualiza tanto a forma de interpretação dominante da realidade, com que cria seu repertório, quanto o repertório das normas e valores de seu possível receptor. (ISER, 1996, p. 105).

Em *Nas montanhas da loucura*, o narrador é levado a construir um percurso teórico\científico das descobertas a partir de um ponto de vista cético, tendo como primeiro levantamento intelectual das descobertas cósmicas uma perspectiva que leva em consideração os processos acadêmicos de estudo. Apesar do leitor implícito construir um desenlace para essa abordagem, conforme seu repertório sobre a obra lovecraftiana se expande, a ação de destituir a verdade da ciência e a realocar para o fantástico aparece usualmente como uma surpresa para o narrador.

Esse elemento fica claro, e pontuo aqui que este é o momento da narrativa que mais me causa desconforto, quando o narrador compreende a proximidade dos seres cósmicos com os seres humanos, tanto no quesito social e intelectual, como na devastação que algo superior pode causar. “Eram apenas homens de uma outra época e de uma outra esfera do ser. A Natureza pregou-lhes uma peça infernal [...] e esse foi o retorno trágico que os aguardou” (LOVECRAFT, 2013, p. 640). O horror cósmico interage com o leitor como estrutura de comunicação, e com ela torna o “real” previamente concebido em algo que, como recorrentemente apresentamos no decorrer do trabalho, não faz parte de nenhum dos universos conhecidos.

A dúvida sobre a existência do todo que a obra lovecraftiana, a partir do cósmico, consegue articular entre o texto, o autor modelo e o leitor implícito um contato que transcende o imaginário referencial.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Julio França (2010) aponta que, para Lovecraft, o teste supremo capaz de denotar uma narrativa como cósmica advém do “saber se ela provoca ou não, no leitor, uma sensação profunda de pavor diante do contato com aquilo que é desconhecido” (FRANÇA, 2010, p. 80). Essa sensação de pavor deve permear o conto, provocando um desconforto no leitor, sem que esse efeito rompa o pacto ficcional programado pelo autor modelo. Para alcançar esse efeito, a obra precisa, entre demais características, romper o horizonte de expectativa desse leitor, que, possuindo ou não um repertório da estética do escritor, precisa construir um pacto ficcional capaz de alcançar o medo cósmico.

O leitor implícito dessa obra é aquele que consegue, apesar das demonstrações do fantástico e do indescritível, criar uma conexão entre a narrativa e sua percepção de mundo, a fim de reagir frente a ela a partir de seu repertório. O horror cósmico é, para demais efeitos, a fluidez dos limites entre o real e o ficcional, que se complementam nos rompimentos do horizonte de expectativa do leitor. São reações que ajudam a provocar o medo cósmico ao delimitar novos lugares para as reverberações do ficcional no real.

As programações do texto cósmico são tão aderentes para o imaginário do leitor que França chega a afirmar que seus efeitos não ficam estagnados na narrativa de horror: “A efetividade desse tema poderia mesmo ser medida, pensa ele [Lovecraft], ao se observar como autores que não se dedicam à literatura de horror produzem narrativas plenamente integradas ao gênero – um exemplo expressivo seria *The Turn of the Crew*, de Henry James” (FRANÇA, 2010, p. 79). A partir dessa colocação de França e Lovecraft, os resultados da pesquisa desta dissertação partem de dois eixos para analisar o efeito do cósmico no leitor. O primeiro deles trata das semelhanças do texto e da forma com que eles se conectam, justificando a escolha e a importância desses contos para o trabalho. O segundo delimita os espaços de ação desse cósmico sobre o leitor implícito, apresentando de quais formas as narrativas constroem caminhos para o pacto ficcional.

Os textos analisados, *O chamado de Cthulhu* (1926), *Nas montanhas da loucura* (1931) e *A sombra vinda do tempo* (1935) dialogam entre si desde a metalinguagem e intertextualidade empregadas, até a maneira com que os temas e os enredos são

representados. As três obras partem de um narrador protagonista que tem consciência dos eventos fantásticos. A validade de suas falas é atestada inicialmente como verdadeira, por possuírem decoro acadêmico e por eles serem reconhecidos como intelectuais na sociedade em que vivem. No entanto, nos três exemplos, esse decoro é questionado pela incompreensibilidade dos eventos, por parte daqueles que não entraram em contato com o cósmico. Seus avisos do futuro calamitoso que espera a humanidade, graças às descobertas cósmicas, são vistos com desdém e, muitas vezes, desconsiderados graças à força discursiva da normalidade que rege o homem dos contos de Lovecraft. Em “O chamado de Cthulhu”, o narrador abre o conto expondo essa enlouquecedora verdade que não pode ser revelada ao público pela imprevisibilidade do que ela pode causar no mundo.

A coisa mais misericordiosa do mundo é, segundo penso, a incapacidade da mente humana em correlacionar tudo o que sabe. Vivemos em uma plácida ilha de ignorância em meio a mares negros de infinitude, e não fomos feitos para ir longe. (LOVECRAFT, 2013, p.64).

A divagação do narrador revela um homem frágil e incapaz de reagir aos eventos que circundam seu mundo empírico. Essa característica é reapresentada em *Nas montanhas da loucura* quando o narrador afirma que, mesmo após revelar a verdade para o mundo, com fotos, desenhos e descrições do cósmico, a humanidade será incapaz de compreender e inventará outras “verdades” para suas provas, demonstrando a reação da sociedade diante de algo que não pode ser explicado.

As fotografias terrestres e aéreas, mantidas em segredo até agora contarão a meu favor; pois são particularmente vívidas e detalhadas. Mesmo assim, podem ter a veracidade posta em xeque devido aos grandes requintes concebíveis em farsas bem tramadas. Os desenhos a tinta, é claro, serão descartados como simples embustes, não obstante a estranheza da técnica que há de suscitar comentários e perplexidade entre os especialistas em arte. (LOVECRAFT, 2013, p.546).

Esse questionamento dos eventos, frente a uma base intelectual, é pensado e reconfigurado por um narrador que inicia a última narrativa *A sombra vinda do tempo*, questionando a própria sanidade e a veracidade dos eventos que narra.

Tenho motivos para crer que minha experiência tenha sido, no todo ou em parte, produto de uma alucinação – para a qual, a bem dizer, havia

razões de sobra. Mesmo assim, confesso que o realismo dessas impressões foi a tal ponto horripilante que às vezes perco a esperança. (LOVECRAFT, 2013, p.676).

O narrador se permite duvidar da própria experiência ao denotar uma possível alucinação, ao invés de enfrentar as consequências que a veracidade das ações poderia causar em seu intelecto. O autor modelo apresenta um narrador ciente dos eventos, certo de ter coexistido com criaturas cósmicas detentoras de saberes inimagináveis, mas que prefere, para manter sua sanidade, escolher a alucinação como verdade.

No primeiro conto, o narrador é aparentemente mais ingênuo e parece não compreender a forma do olhar cético que o homem lança ao inexplicável. Na segunda narrativa, temos um narrador ciente dessa visão, que entende a forma do homem ao olhar para o indescritível e ignorá-lo. No terceiro conto, o narrador não só é capaz de observar esse movimento do fantástico, como tenta provar ao mundo, e talvez a si mesmo, o que existe escondido de em seus horizontes. Os três narradores podem ser vistos como metáforas da saída da caverna platônica pelo homem moderno, representa desde aquele que permanece nas sombras (*O chamado de Cthulhu*), seguro do que vem de fora, passando por aquele que observa o que está além da caverna (*Nas montanhas da loucura*), mas não acredita que possa ser revelado para todos, até aquele que não só sai da caverna, como vai desbravar o novo universo que encontrou (*A sombra vinda do tempo*), mesmo que no fim acabe preferindo voltar à caverna e nunca ter saído de lá.

A comunicação entre as três narrativas é tão significativa que elas acabam formando o que, para Bezarias (2006), é a origem da descoberta das criaturas cósmicas pelas personagens de Lovecraft.

Os segredos que seus narradores revelam consistem em uma série de provas materiais terríveis sobre o passado do planeta, desde sua origem até o surgimento da espécie humana, segredos que reunidos revelam uma origem e condição da humanidade e de toda vida biológica da Terra apavorantes aos homens representados pela figura dos narradores. (BEZARIAS, 2006, p.23).

Lidos em sequência, os três contos revelam o centro da mitologia cósmica de Lovecraft: Em “O chamado de Cthulhu” é narrada a descoberta de um objeto cósmico vindo da dimensão particular dos seres lovecraftianos. O conhecimento de mundo do

narrador é desafiado a partir desta descoberta, revelando que o universo possui saberes e planos de existência desconhecidos.

Já em “Nas Montanhas da Loucura” este contato é mais intelectualizado, apresentando a história da raça cósmica e até mesmo um primeiro contato entre descendentes desta raça e os personagens. Percebe-se a importância das provas colhidas pelo narrador para a evolução de percepção sobre o cósmico em relação ao primeiro conto.

Em “A Sombra Vinda do Tempo” este diálogo entre o cósmico e o real do narrador é transformado em uma nova forma de contato, que culmina em uma interação tanto física como intelectual entre as raças, ampliando a importância da linguagem no processo de recepção do cósmico no leitor implícito.

O fortalecimento dessa ligação entre os contos se amplia nas intertextualidades e nas formas de referência que fazem uma com a outra, criando conexões entre os enredos e as personagens.

Como foi explorado em cada um dos subcapítulos que discorreram sobre a intertextualidade das narrativas, os três contos reapresentam personagens, objetos e eventos, como a personagem Dyer, que aparece tanto em *Nas montanhas da loucura* como em *A sombra vinda do tempo*, ou como o objeto de barro encontrado pelo protagonista de *O chamado de Cthulhu* que reaparece nas outras duas narrativas. Essa intertextualidade entre as narrativas fortalece a importância dada ao estudá-las como objeto de pesquisa do cósmico e de seu efeito no leitor. Como aponta Nestarez, essas narrativas não só alimentaram a imagem do escritor como formas exemplares do horror cósmico, mas também, foram capazes de influenciar escritores que revisitariam suas temáticas mais tarde.

De volta à cidade de seu nascimento e agora sem grandes laços com o mundo além dela, Lovecraft passa então a viver a década final de sua vida, que também foi a mais prolífica. É quando ele se estabelece como o autor de “estranhos contos” da Nova Inglaterra, é quando produz suas obras mais conhecidas, como *O chamado de Cthulhu*, *A sombra fora do tempo* e *Nas montanhas da loucura*, é quando ele encorpa sua já robusta comunicação epistolar e, enfim, é quando ele inspira a carreira de jovens escritores da região, como August Derleth e Fritz Leiber. (NESTAREZ, 2012, p.73).

Dessa forma, a influência e os efeitos que a narrativa cósmica provoca no leitor durante a interação textual acabam sendo o deste trabalho de pesquisa. Os três contos foram publicados em um intervalo de nove anos, de 1926 a 1935. Nesse período, Lovecraft já estava no final de sua carreira, publicando e criando pouco material até sua morte em 1937. Contudo, a forma de perceber o leitor nessas três narrativas denota que o horror cósmico é capaz de, com o estabelecimento do devido pacto ficcional, provocar no leitor a desestabilização da realidade a partir do medo e do nível emocional que alcança durante o processo de leitura.

Essa desestabilização parece não se encerrar no processo de leitura, pois, como vimos nas influências e nas formas de adaptação da obra lovecraftiana, o leitor de sua obra tornou-se, com o tempo, um coprodutor do universo cósmico de suas obras. Construiu-se, dessa forma, uma maneira de romper o horizonte de expectativa do leitor implícito a partir do medo cósmico. A narrativa cósmica se empenha em desafiar o leitor na busca por uma explicação que pode não existir devido ao caráter desconhecido de sua origem.

Para Lovecraft, este medo é a intenção suprema da narrativa de horror. Para Roas (2014) é o resultado desse efeito que obriga o leitor a questionar a realidade diante da irrupção do fenômeno na sua realidade frágil. Para mim é a forma com que olhamos para o desconhecido, e a partir desta imagem indescritível, refletimos sobre nossa existência e sobre a importância dela para o universo.

A desestabilização ocasionada pelo desnivelamento da realidade pela narrativa fantástica provoca o leitor implícito a reagir como se o efeito do medo programado pelo cósmico fosse capaz de causar um mal “real” durante a leitura.

Esta característica é muito presente entre leitores que firmam o pacto ficcional com as obras, cruzando referências entre as obras e seu conhecimento de mundo.

A partir dessa dinâmica, o horror cósmico confere ao leitor a habilidade de olhar para além do horizonte empírico, que carregava até então consigo, reverberando suas sensações, principalmente o medo, para outras vertentes da realidade. As três narrativas estudadas neste trabalho formam um ciclo de leitura empenhado em atingir o leitor com o horror cósmico. Concatenado às reações que ele pode provocar, o ciclo cósmico sugere um universo desconhecido pelos personagens e pelo leitor, um lugar irreconhecível e indistinguível segundo seu conhecimento de mundo e seu repertório, capaz de causar o medo a partir do impensável.

David Roas vai falar que a “inquietude” provocada pela narrativa fantástica trata-se da “reação, experimentada tanto pelas personagens (incluo aqui o narrador extradiegético-homodiegético) quanto pelo leitor diante da possibilidade efetiva do sobrenatural diante da ideia de que o irreal pode irromper no real (e tudo o que isso significa)” (ROAS, 2014, p. 59). Essa inquietude é percebida em diversas oportunidades nos contos estudados. Podemos citar como exemplos, as descrições incompreensíveis das construções cósmicas ou a utilização de mecanismos comuns a narrativa fantástica, como o objeto mediador, o sonho e o duplo.

Mas nenhuma destas características se amplifica com mais ênfase do que a forma com que a linguagem é representada nos contos; seu efeito potencializa o medo cósmico no leitor implícito ao pressionar seu horizonte de expectativa para além das barreiras de seu conhecimento de mundo.

A partir desta colocação, foi percebido que a linguagem tematizada nas narrativas não só potencializa o horror cósmico, como também sublinha a inabilidade dos personagens em expressar suas intenções e por fazer parte, geralmente, de ritos tão antigos quanto o nascimento da raça humana.

As três narrativas se empenham em figurar a linguagem como um aporte para a criação do medo cósmico. Em “O Chamado de Cthulhu” esse aspecto se manifesta por meio de ritos religiosos, apenas repetidos como um mantra ou uma oração. Seu contexto está implicitamente conectado a vivência destes grupos tribais e não faz sentido para qualquer pessoa que tente atribuir significação às palavras a partir de seu vocabulário, principalmente por não fazer parte da linguagem como a humanidade compreende.

O que tanto os feiticeiros esquimós quanto os sacerdotes do pântano de Louisiana cantavam a seus ídolos era algo como o que segue, sendo as divisões entre as palavras meras suposições baseadas nas pausas feitas durante a entoação das frases: “Ph’nglui mglw’nafh Cthulhu R’lyeh wgah’nagl fhtagn”. (LOVECRAFT, 2013, p.74).

A expressão é traduzida como “Na casa de R’lyeh, Cthulhu, morto, aguarda sonhando”, apresentando a entidade cósmica como um suposto Deus adorado por uma civilização isolada e evoluída apenas a partir dos preceitos dessa linguagem cósmica. Enquanto isso, em “Nas Montanhas da Loucura”, a linguagem é representada a partir de uma visão científica, servindo de material para contar uma história da criação e evolução das raças cósmicas. Ela é entendida como objeto de pesquisa, como parte do

processo científico que levaria a um entendimento do que é contado por meio daquelas palavras.

O último parágrafo do conto fortifica essa visão do horror cósmico, ao utilizar a repetição de uma frase para lembrar as personagens de tudo o que descobriram dentro da cidade cósmica. “Na hora, os gritos que deu limitaram-se à repetição de uma única palavra insana de origem evidente: “Tekeli-li! Tekeli-li! ” (LOVECRAFT, 2013, p.651). O grito de Danforth, já em plena perda de consciência graças ao que descobrira nas ruínas da cidade cósmica, deixa aparente que o medo cósmico é instaurado a partir da linguagem, pontuando para o leitor que esse medo parte da imensidão do universo ininteligível, diretamente para o conhecimento de mundo desse leitor, representando a total fragilidade do homem frente ao cósmico.

Já no último conto, a linguagem é recorrente no contato dos seres cósmicos com o narrador, servindo, tanto como meio de comunicação, como ferramenta de aplicação do horror cósmico. Em determinado trecho, o narrador chega a agradecer por não compreender totalmente o que é descrito nos hieróglifos mostrados em seus sonhos, sentindo que o não conhecimento dos eventos é melhor para sua sanidade: “Senti que os hieróglifos curvilíneos nas paredes arrasariam a minha alma com a mensagem que encerravam se seu não estivesse sob a proteção de uma ignorância piedosa” (LOVECRAFT, 2013, p.688).

Percebe-se que a forma de interagir com a linguagem cresce intelectualmente no decorrer dos contos, partindo da representação unicamente simbólica no primeiro conto para uma percepção e representação científica e histórica no segundo, até alcançar uma forma de diálogo e desejo pelo seu não reconhecimento na terceira narrativa. A linguagem como mecanismo de inclusão do cósmico na realidade do leitor transforma o código linguístico em uma configuração do horror cósmico, demonstrando a importância que Lovecraft deu à interação entre o leitor e suas obras.

Esse reconhecimento linguístico contrapõe a importância da linguagem com a vulnerabilidade que ela pode causar ao não ser compreendida ou ao ser entendida o que revelaria verdades que não deveriam alcançar o homem.

Após permanecerem em segredo por anos, estas verdades são reveladas pelos narradores graças a fragilidade do homem representada nas narrativas pelo autor modelo. O ato de revelar a humanidade os segredos guardados por todo este período, retira o fardo que estes narradores vinham carregando desde a descoberta do fantástico.

Mesmo sabendo que tais eventos poderiam romper as perspectivas empíricas dos homens, o peso da verdade é fatigante demais para a manterem unicamente em suas memórias.

Para Julio França (2010), Lovecraft admitia que o medo está inserido no leitor como uma herança biológica, como uma ferramenta inerente à sua evolução como espécie.

O poder de atração da literatura de horror dependeria, pois, de um certo grau de imaginação de seu leitor, bem como de uma capacidade dele para se afastar das demandas da vida cotidiana. Ainda que admitisse serem poucos os que possuiriam tais qualidades, uma vez que os temas corriqueiros do dia-a-dia dominavam a maior parte da experiência humana, Lovecraft acreditava que mesmo nos indivíduos mais racionais residiria uma herança biológica capaz de ser ativada pelas narrativas que inspiram medo. Em outras palavras, todos teríamos, em potencial, uma predisposição para tais emoções. (FRANÇA, 2010, p.75).

A posição de França ajuda a pensarmos porque a predisposição do leitor em encontrar na linguagem um caminho para que o medo cósmico o alcance aparece com tanta intensidade na narrativa Lovecraftian. Pois bem, a resposta pode não ser conclusiva, mas, a partir do que foi estudado neste trabalho, o medo cósmico não atinge e dialoga com o leitor unicamente por construir uma possibilidade de reformulação do real, mas também é capaz, a partir de um dos conceitos sociais do homem, de produzir o medo com base no contexto social e interacional, graças à particularidade que a leitura provoca na interpretação de cada leitor.

Lovecraft foi um mestre em criar essa interação e conseguiu, a partir de ferramentas linguísticas, mecanismos de linguagem e reformulações dos temas clássicos do fantástico, provocar o medo mais primitivo do homem: o medo do infinito e do incompreensível. Por fim, aponto que os três contos estudados conseguem transmitir grande parte do que é o horror cósmico e da forma com que o leitor interage com ele. A provocação do medo cósmico e a realização de seu efeito possuem diversas nuances durante os últimos oitenta anos de sua recepção, mas um tópico permanece no imaginário dos leitores e na forma que a crítica aborda seus contos. Tem a ver com o modo que o homem olha para seu tempo, com a maneira que a obra fantástica problematiza esse olhar e, também, com a forma que a interação entre a obra e o leitor se realiza no processo de leitura.

O homem olha para seu tempo sempre em relação a uma imagem construída socialmente. Tem a ver com suas interações e relações com o mundo e com o período em que vive. O leitor que entrou em contato com a obra lovecraftiana durante sua criação não é o mesmo leitor contemporâneo, uma vez que as formas de olhar para a obra se alteraram de tal modo durante estes últimos oitenta anos que podemos dizer, que o único aspecto permanente é a percepção do horror a partir do cósmico.

A obra fantástica e seus aspectos definidores também se transformaram na diacronia da evolução literária, como estudamos no capítulo sobre as teorias do fantástico, tendo em vista a valorização do horror cósmico no gênero.

Não diferente é a forma multifacetada que o leitor e a obra interagem, construindo processos dialógicos que são sendo ressignificados conforme os horizontes de expectativa e os repertórios são alterados com leituras de todos os gêneros, sejam estes literários ou não.

A partir destas constantes mudanças, o horror cósmico possibilita a representação de universos ficcionais que questionam as interpretações racionalistas da realidade, o que forma um movimento dialético entre as inovações científicas e as ficções fantásticas que as abordam, processo que reverbera fortemente no leitor.

Por fim, o horror cósmico lovecraftiano é apontado nos três contos estudados como a principal ferramenta que o autor empregou para causar o medo, utilizando esta mecânica narrativa tanto nos momentos de monólogo do narrador, em suas divagações e dúvidas, como nas interações diretas descritas em suas cartas.

O que permanece no horizonte do leitor é este espaço inseguro e indescritível criado construído pelo cósmico, um espaço onde não se compreende como as alterações da realidade foram efetivadas, provocando o medo exatamente pela incapacidade de explicação mais do que o efeito que ela provoca na realidade. O medo cósmico é, em uma descrição simplista, o receio do homem em permanecer na ignorância das alterações de seu cotidiano.

8. REFERENCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo, Boitempo, 2008.

AIRAKSINEN, Timo. *The philosophy of H.P.Lovecraft: The route to horror*. New Studies in aesthetics 29. New York: Peter Lang Publishing, Inc., 1999.

ALMEIDA, Leandro Antonio de. *Reflexões sobre aspectos da obra de H.P.Lovecraft*. Organon. Instituto de Letras. UFRS. Porto Alegre. Rio Grande do Sul. V.19, n. 38-39. 2005.

ANDERSON, James. “‘Pickman’s Model’: H.P. Lovecraft’s Model of Terror.” *A Century Less a Dream: Selected Criticism on H.P. Lovecraft*. Ed. Scott Connors. Holicong: Wildside Press, 2002. 195-205.

BESSIERE, Irene. *O relato fantástico: Uma forma mista do caso e da adivinha*. Tradução de Biagio D’Angelo. Colaboração de Maria Rosa Duarte de Oliveira. Revista Fronteiraz. Volume 3 – nº3 – Setembro\2009. ISSN 1983-4373.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa, Portugal, Ed. Relógio D’Água. 1991.

BAUMAN, Zygmunt. *Medo Líquido*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo. Companhia das Letras. 1986.

BEZARIAS, Caio Alexandre. *Funcões do mito na obra de Howard Phillips Lovecraft*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo. Defendido em 2006, São Paulo, 2006.

Bezerra, Paulo. “*O Laboratório do Gênio*”. In: Dostoiévski, Fiódor M. *O Duplo*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2011

BLOCH, Robert. *Symposiumon H. P. Lovecraft*. In. BLOOM, Clive. *Gothic Horror: A Guide for students and reader*. New York. Palgrave Macmillan. 2007. p. 154-173.

BORGES, Jorge Luis. *Introducción a la literatura norteamericana*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

BOROWSKA, Aleksandra. *H.P. Lovecraft's style in translation: A case study of selected stories and their Polish versions*. Título original: *Styl H.P. Lovecraft awthumac zeniu Studiumwybranych utworów w ich polskich przekładów*. 2011. 97 páginas. Tese de Doutorado. Universidade Mikołaja Kopernika. Torún, Polônia. Defendida em 2011.

BURLESON, Donald R.H.P. *Lovecraft. A Critical Study*. Westport: Greenwood Press, 1983.

_____. *H. P. Lovecraft: A critical Study*. New York, Estados Unidos. Hippocampus Press. 2016.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moolin. São Paulo. Companhia das Letras. 1993.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. *Literatura fantástica: Caminhos teóricos*. São Paulo, Editora Cultura Acadêmica. 2014.

CARROLL, Noel. *The Philosophy of horror: Or, Paradoxes of the heart*. Great Britain. Routledge, Chapman and Hall, Inc. 1990.

CASADO, Rodolfo Muñoz. *Los Mitos de Cthulhu como movimiento literário*. 2012. 468 páginas. Tese de Doutorado. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filología. Madrid. Espanha. Defendida em 2012.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e Mito*. Trad. J. Guinsberg e Miriam Schnaiderman, São Paulo, Editora Perspectiva, 1992.

CAUSO, Roberto de Sousa. "Os Pulps Brasileiros e o Estatuto do Escritor de Ficção de Gênero no Brasil," In: *Alambique: Revista acadêmica de ciência ficción y fantasia / Jornal acadêmico de ficção científica e fantasia*: v. 2. n. 1, 2014.

CESERANI, Remo. *O Fantástico*. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba, Ed.UFPR, 2006.

COLEBROOK, Martyn. "Conrades in Tentacles" H.P.Lovecraft and China Miéville. In: *New Critical Essays on H.P.Lovecraft*. New York, PALGRAVE MACMILLAN Press LLC. 2013, pgs. 209-226.

COLERIDGE, S. T. *Biographia Literaria* (Vol. 1). The Clarendon Press. 1907.

COSTA LIMA, Luis. *Mímesis e modernidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

_____. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

DE LUQUE, J. L. P. *Comunal Decay: Narratological and Ideological Analysis of H.P. Lovecraft's Fiction*. 2013. 394 páginas. Tese de Doutorado. Facultad de filosofía y letras, departamento de filologías inglesa y alemana. Universidade d Córdoba. Defendida em 26 de Setembro de 2013.

DUTRA, Daniel Iturvides. *O horror sobrenatural de H.P.Lovecraft: Teoria e praxe estética do horror cósmico*. Tese de Doutorado. 2015. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2015.

ECO, Umberto. *Lector in Fábula*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

ECO, Umberto. *Seis Passeios Pelos Bosques da Ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo, Companhia das Letras. 1994.

FASCINA, Diego Luiz Miller. SILVA, Marisa Corrêa. *Lima Barreto e SlavojZizek. Leitura materialista lacaniana de triste fim de Policarpo Quaresma*. VII EPCC - Encontro Internacional de Produção Científica CESUMAR. Maringa. Anais eletrônicos. ISBN 978-85-8084-055-1. 2011.

FISCHER, Steven R. *História da Leitura*. Trad. Claudia Freire. São Paulo, Editora UNESP, 2006.

FRANÇA, Julio. *Fundamentos estéticos da literatura de horror: A influência de Edmund Burke em H. P. Lovecraft*. Rio de Janeiro. Caderno Seminal Digital Ano 16, nº 14, V. 14 (Jun.- Dez/2010) – ISSN 1806-9142.

GIL, José Carlos. *Poe and Lovecraft: Interior and Cosmic Terror*. Revista Anglo Saxonica. Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa. Ser. III, Nº1. 2010.

GOULEMOT, Jean-Marie. Da leitura como produção de sentidos. In: CHARTIER, Roger (org) *Práticas de leitura*. Trad. Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

HALLDÓRSSON, Kristjón Rúnar. *H.P. Lovecraft The Enlightenment & connection to the world of cosmicism*. Tese de Doutorado. Universidade da Islandia. Reykjavík, Islandia. Set. 2010.

HAMILKO, Anderson V. *Caracterização de Personagens Críveis em Jogos Eletrônicos*. Dissertação de Mestrado, UFPR, Curitiba, 2014.

HEYE, Kézia L'Engle de Figueiredo. *Weird Fiction and the unholy glee of H.P.Lovecraft*. Dissertação de Mestrado. Mestrado em Letras, Universidade Federal de Santa Catarina. 2003.

HITE, Kenneth. *Tour de Lovecraft - The Tales -*. Alexandria, Virginia, Estados Unidos. AtomicOvermindPress. 2008.

HOUELLEBECQ, Michel. *H.P. Lovecraft: Against the World, Against Life*. 1991. Trans. DornaKhazeni. London: Gollancz, 2008.

ISER,Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: Lima, Luiz Costa (org). *A Literatura e o Leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra,1979.p 83 – 132.

JAUSS, Hans Robert. *O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e Katharsis* In: Lima, Luiz Costa (Trad. E Org.) *A Literatura e o Leitor – Textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

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

JOSHI, S.T. *H.P. Lovecraft: The Decline of the West*. New Jersey: Wildside Press, 1990a.

_____. *The Weird Tale: Arthur Machen, Lord Dunsany, Algernon Blackwood, M.R. James, Ambrose Bierce, H.P. Lovecraft*. Austin: University of Texas Press. 1990b.

_____. *A dreamer and a visionary H.P. Lovecraft in his time*. Liverpool. Liverpool University Press. 2001.

_____. *Time, Space and Natural Law: Science and Pseudo-Science in Lovecraft*. "Lovecraft Annual 4 (2010): 171-201.

_____. *A Subtler Magick: The Writings and Philosophy of H. P. Lovecraft*. Hippocampus Press. First Electronic Edition. 2016.

JOUVE, Vincent. *A leitura*. Tradução Brigitte Hervor. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Tradução de J. Guinsburg. 1ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2009.

KING, Stephen. *Dança Macabra: O fenômeno do horror no cinema, na literatura e na televisão dissecado pelo mestre do gênero*. Rio de Janeiro, Objetiva, 2007.

KNEALE, James: *From beyond: H. P. Lovecraft and the place of horror*. In: Cultural Geographies 13 (2006), 1, pp. 106-126. DOI: <http://dx.doi.org/10.1191/1474474005eu353oa>

LÉVY, Maurice. *Lovecraft: A Study in the Fantastic*. 1985. Trans. S.T. Joshi. Detroit: Wayne State UP, 1988.

LIEN, Fontaine. *The Intrusion Story and Lessons From the Fantastic: A Cross-Cultural Study*. Tese de Doutorado. University of California Riverside. California, Estados Unidos da América. 2014.

LIPPERT, Conny. *Lovecraft's Grimoires: Intertextuality and the Necronomicon*. Working With English: Medieval and Modern Language, Literature and Drama 8, Gothic Histories. Unisersity of Bristol, Reino Unido (2012-13): 41-50. Acesso em Jun. 2016, Disponível em: https://www.nottingham.ac.uk/~aezweb/working_with_english/8/index.htm

LORD, Bruce. *The Genetics of Horror: Sex and racismo in H.P. Lovecraft's Fiction*. 2004, Acesso em Abr. 2017, disponível em: <http://www.thephora.net/forum/archive/index.php/t-41907.html>

LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural na literatura*. Trad. João Guilherme Linke. Francisco Alves Editora S.A. Rio de Janeiro. 1987.

_____. *A Tumba e outras histórias*. Trad. Jorge Ritter. Porto Alegre, L&PM, 2007.

_____. *Os melhores contos de H. P. Lovecraft*. Trad. Guilherme da Silva Braga. São Paulo. Hadra. 2013.

_____. *O medo à espreita*. Trad. Rodrigo Breunig. Porto Alegre, L&PM, 2016.

LUCKHURST, Roger. *H.P.Lovecraft: The Classic Horror Stories*. Oxford, Reino Unido, Oxford University Press. 2013.

MÄNNIKKÖ, Saijamari. *H.P.Lovecraft and the creation of horror*. Tese de Doutorado. University of Tempere, Department of English. Defendidoem 2002. Finlândia. 2002.

MEDEIROS, Rosangela Fachel. *Borges Leitor de Lovecraft*. Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas Artigos da seção livre PPG-LET-UFRGS – Porto Alegre – Vol. 04 N. 01 – jan/jun 2008.

NESTAREZ, Oscar. *Poe e Lovecraft: Um Ensaio Sobre o Medo na Literatura*. São Paulo. Livrus Negócios Editoriais. 2012.

OAKES, David A. *Science and Destabilization in the Modern American Gothic: Lovecraft, Matheson, and King*. Westport: Greenwood Press, 2000.

PAES, José Paulo. *Gregos e Baianos*. São Paulo. Editora Brasiliense. 1985.

PAIVA, Aparecida. *Literatura e leitura literária na formação escolar: caderno do professor*. Belo Horizonte. Ceale, 2006.

PUNTER, David. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the present day*. 2a ed. NY: Longman, 1996, v. 2.

RABKIN, R. *The Fantastic in Literature*. New Jersey: Princeton Univ. Press, 1977.

RENAUX, Sigrid. *Os mundos fantásticos de “Rip Van Winkle”*. Itinerários, Araraquara, 19: 91-114, 2002.

ROAS, David. *A Ameaça do Fantástico: Aproximações teóricas*. Trad. Julián Fuks. São Paulo. Editora Unesp, 2014.

RODRIGUEZ, M. A. A. *El Horror Cósmico de H.P.Lovecraft: Uma corriente estética em la literatura de horror contemporânea*. Tese de Doutorado. Pontificia universidad Javeriana Facultad de ciencias sociales. Carrera de Literatura, 2009, Bogotá. Colombia, 2009.

SANTAELLA, Lúcia. *Estudo Crítico in: Os Melhores Contos de Edgar Allan Poe*. São Paulo. Círculo do Livro, 1987.

Teoria literária: *abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Org. BONNICI, Thomas, ZOLIN, Lucia Osana. 3. Ed. rev. e ampl. Maringa. Eduem, 2009.

TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *Introdução a literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello, São Paulo, Perspectiva, 2014.

TYSON, Donald. *The Dream World of H.P. Lovecraft: His Life, His Demons, His Universe*. United States of America. E-Book. Llewellyn Publications Llewellyn Worldwide Ltd. 2010.

VOLOBUEF, Karin. *Uma leitura do fantástico: A invenção de Morel (A.B. Casares) e O Processo (F. Kafka)*. Revista Letras, Curitiba, nº53, p.109-123. Jan/Jun. 2000.

WAUGH, Robert. *Lovecraft Mirages*, In: *New Critical Essays on H.P. Lovecraft*. Edited by: David Simmons. New York, United States of America. PALGRAVE MACMILLAN Press. 2013.

ZIZEK, Slavoj, DALY, Glyn. *Arriscar o impossível: Conversas com Zizek*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo. Martins, 2006.

NOTAS:

ⁱ Another aspect of his nature seldom discussed in his astonishing selfishness, which may be related to his lack of real interest in other human beings. Lovecraft was not a cruel man, but he had no capacity of sacrifice for others. As a child, he was spoiled beyond all reason, and as an adult he continued to expect everything in life to be handed to him on his terms. He persisted in this irrational expectation even when events had long since disproved it. He would do things his way, and be damned to the consequences. It was the attitude of a toddler not yet forced by life to do what is tedious and unpleasant, and in many ways Lovecraft never matured emotionally beyond this level

ⁱⁱ Lovecraft's father-figure soon came to be his maternal grandfather, a kindly, intellectually inclined gentleman who gave the child free access to his enormous personal library and encouraged the boy's intellectual precocity and his early urge to write.

ⁱⁱⁱ From this ersatz-paternal influence and the inspiration of the beauty and fascination that he found in his native city, Lovecraft developed a mentality inclined to thrive on love of the past — in particular, he imbibed Colonial New England history and architecture, the appeals of eighteenth-century writers, and the lore of Graeco-Roman antiquity. Lovecraft's childhood was a time of intellectual discovery and challenge, a time of comfortable and leisurely family life, a time to which he would always look back with fondness and longing

^{iv} Lovecraft himself imitated the styles of author she admired. Lord Dunsany's influence in particular has often been cited as crucial in Lovecraft's career as one of the "great dreamers" of literary history. In a letter from 1929 Lovecraft proclaims: "There are my 'Poe' pieces & my 'Dunsany' pieces - but alas - where are my Lovecraft pieces?" He need not have worried, however, as he quickly went from being inspired by his predecessors to inspiring others

^v He was unable to live off these stories, however, relying on the remnants of his inheritance as well as income from revisions and ghostwriting. Lovecraft did not live to see his stories collected in hardcover, though his friends August Derleth and Donald Wandrei set up Arkham House to publish Lovecraft's work posthumously.

^{vi} Lo atraía la ciencia; su primer artículo trataba de astronomía. En vida publicó un solo libro; después de su muerte, sus amigos reunieron en volúmenes su obra considerable, antes dispersa en antologías y revistas. Estudiosamente imitó el patético estilo y las resonancias de Poe y escribió pesadillas cósmicas. En sus relatos hay seres de remotos planetas y de épocas antiguas o futuras que moran en cuerpos

humanos para estudiar el universo o, inversamente, almas de nuestro tiempo que, durante el sueño, exploran mundos monstruosos, lejanos en el tiempo y en el espacio.

^{vii} his (Lovecraft's) sense of structure and commitment to psychological realism, and his care with language, an aspect of his work far too often misrepresented and misunderstood

^{viii} I believe that Lovecraft indicated in that statement and in his work that he was a very practical realist. He faced what he thought was his objective view of reality and at the same time realized that in order to write a story he would have to present his own picture of the cosmos in a fashion to produce terror in his audience, and he did so.

^{ix} I don't think it is always accurate to say that a man's work is necessarily a prefiguration of his own personal attitudes and beliefs. There's a great tendency today to feel that any reader by virtue of having purchased, borrowed, or stolen a book, can use it to indulge in a parlor psychoanalysis of the author. So many people who have discussed Lovecraft think of him as an eccentric who more or less believed in the strange cosmos he created, and this is not the case

^x Donald Burleson concludes that the work of Lovecraft is, in its grounds, a mixture of several influences, with a style which borrows from Greco-Roman authors and 18th century writers. In terms of topics and themes, Lovecraft was influenced by Poe, Hawthorne, Lord Dunsany and Arthur Machen, and everything is mixed up with the talented mind of a thoughtful thinker and philosopher. But Burleson defends that what makes Lovecraft's narrative so particular is that it is much more than a mixture of different influences due to the cement he uses for joining his textual inheritances together. This concrete is what makes his fiction "Lovecraftian"

^{xi} At this point, the question arises: Is Lovecraft a Gothic writer? My personal interpretation is that he cannot be considered solely as a pure Gothic writer, in the same way we cannot consider Poe as a totally Gothic author. I share Oliver's view in the sense that I also support that Lovecraft was influenced by the Gothic tradition, but that he was also able to renew the tradition, adding certain features which were original and were never seen before in horror histories, such as all the science fiction ingredients visible in his oeuvre.

^{xii} Poe, of course, is the dominant influence on Lovecraft's early tales, and looms large over the bulk of Lovecraft's fiction up to at least 1923. And yet, even 'The Tomb' and 'The Outsider' (1921), Lovecraft's most obviously Poe-sequel tales, are far from being mere pastiches; but it is evident that Lovecraft found in Poe a model both in style and in overall short-story construction.

^{xiii} The story, in part set in Lovecraft's College Hill area of Providence, is divided into three titled sections, and in the first, "The Horror in Clay," the narrator opens with a philosophical statement embodying what may be called Lovecraft's "forbidden knowledge" or "merciful ignorance" motif: The most merciful thing in the world, I think, is the inability of the human mind to correlate all its contents. We live on a placid island of ignorance in the midst of black seas of infinity, and it was not meant that we should voyage far.

^{xiv} It is clear from Lovecraft's pronouncements that his "racism" consisted primarily of a desire for ethnic integrity; he feared intercultural mixing, referring to see each race or nationality or culture retain its own identity rather than commingle with others.

^{xv} And yet, ugly and unfortunate as Lovecraft's racial views are, they do not materially affect the validity of the rest of his philosophical thought. They may well enter into a significant proportion of his fiction, but I cannot see that they affect or even his late political views in any meaningful way. These views do not stand or fall on racialist assumptions. I certainly have no desire to brush Lovecraft's racism under the rug, but I do not think that the many compelling positions he advocated as a thinker should be dismissed because of his clearly erroneous views on race.

^{xvi} Lovecraft's racism is blunt, ugly, and unavoidable. One of the most accurate criticisms that has been made of Lovecraft is that he was far too willing to assume a position of informed authority on subjects he had some minor knowledge of via reading or second-hand learning, but no lived experience. I feel that this is how Lovecraft's racism can best be understood: as the ignorant blustering of a person who had few to no encounters with the races he claimed to despise, and was willing to inherit and emulate the prejudices of the culture he grew out of and sought to keep alive through his own affectations. As such, his fiction is decidedly marked by his racism, and readers are faced with the dilemma of being alternately disgusted by its crude and vitriolic aspects (as in the case of "The Street" and "The Horror At Red Hook"), and intrigued by the thematic depth and complexity it can achieve (as in "Arthur Jermyn," "The Lurking Fear," and "The Shadow Over Innsmouth")

^{xvii} It is, accordingly, difficult to deny a suggestion of racism running all through the story. All through the tale the narrator expresses — and expects us to share his revulsion at the physical grotesqueness of the Insmouth people, just as in his own life Lovecraft frequently comments on the ‘peculiar’ appearance of all races but his own..

^{xviii} The real focal point of *At the Mountains of Madness* is the civilization of the alien entities, which are referred to as the Old Ones. The narrator, William Dyer, studying their history as depicted on the bas-reliefs of their immense city, gradually comes to realize the profound bonds human beings share with them, and which neither share with the loathsome, primitive, virtually mindless shoggoths. The most significant way in which the Old Ones are identified with human beings is in the historical digression Dyer provides, specifically in regard to the Old Ones’ social and economic organization. In many ways they represent a utopia toward which Lovecraft clearly hopes humanity itself will one day move.

^{xix} He was eventually to write tens of thousands of letters, more than any other epistolarian in history, in fact—his output exceeded the combined outputs of Voltaire, Horace Walpole, and Samuel Johnson—and his letters not only serve to illuminate him personally but in many cases stand as astonishing displays of erudition and original thought.

^{xx} The world of Lovecraft’s letters is almost inassimilable; one can read the letters indefinitely and find new things each time. The publication of his complete correspondence may be an unrealizable dream, but it is one worth keeping in our mind. The image of hundreds of bound volumes of letters, dwarfing to insignificance the dozen or so volumes of what would be his collected fiction, poetry, and essays. Will make us comprehend the full literary and personal achievement of H. P. Lovecraft, the man who lived to write and wrote to live.

^{xxi} A very global and historical analysis of the critical reception shows that there are two periods of relevance historically speaking: from 1969-1975 an increasing interest towards the figure of Lovecraft is noticeable, and the first academic works on the writer are published. After that, with the Penguin editions of his narrative in 1999, there is an outburst of essays and monographs about H.P. Lovecraft, which lasts until.

^{xxii} *Howard Phillips Lovecraft: Dreamer on the Nightside* is perhaps the most interesting volume in this category. In this memoir, Frank Belknap Long briefly analyses some of the key concepts of Lovecraft’s life, such as the relationship with his mother and his wife, his literary and scientific influences and the cultural circles he was involved in. The text is half way between memoirs and biography, and Frank Belknap Long is quite biased by his friendship with H.P. Lovecraft. At the end, it is just a well-written report of some biographical sketches, which are connected with Long’s personal appreciations about the writer from Providence.

^{xxiii} *The Private Life of H. P. Lovecraft* is little worth in terms of academic or even biographical value. The memoir looks more like a justification and defense from the attacks and commentaries saving that Lovecraft lives almost in poverty. Davis asserts that she economically supported the writer during the marriage years, therefore Lovecraft did not have a single need which was not.

^{xxiv} As for Lovecraft’s life, perhaps it is sufficient to say that, in large part, he lived it very much as he wished. We all wish that he could have secured a greater modicum of commercial success during his own lifetime; but he was willing to make sacrifices in personal comfort so as to preserve the purity of his art, and the endurance and increasing popularity of his work show that he made the right decision. So perhaps it is time to honor a man whose devotion to his work, generosity to his friends, and sensitivity of imagination knew virtually no bounds. His life is over now, and only his work remains.

^{xxv} According to Yozan Mosig, for Lovecraft “complete awareness of reality would almost certainly result in mental disintegration and psychosis” (“Prophet” 32). From a Žižekian perspective, access to the truth beyond reality produces an encounter with “some traumatic, real kernel” (Sublime Object 45). Ignorance is a synonym of mental sanity, and following Mosig reasoning, science is the tool Lovecraft uses for accessing the Real.

^{xxvi} As he says, in the essay concerning his own work titled *Notes on Writing Weird Fiction: My reason for writing stories is to give myself the satisfaction of visualizing more clearly and detailedly and stably the vague, elusive, fragmentary impressions of wonder, beauty, and adventurous expectancy which are conveyed to me by certain sights (scenic, architectural, atmospheric, etc), ideas, occurrences, and images encountered in art and literature. I choose weird stories because they suit my inclination best—one of my strongest and most persistent wishes being to achieve, momentarily, the illusion of some strange*

suspension or violation of the galling limitations of time, space, and natural law which for ever imprison us and frustrate our curiosity about the infinite cosmic spaces beyond the radius of our sight and analysis.

^{xxvii} Lovecraft profundiza em sus próprios miedos y anhelos y a través de sí mismo llega hasta el lector. Yen esta forma de comunicación Lovecraft sí es um gênio porque la mayor parte de las veces que se utiliza esta aproximación el fracaso suele ser habitual. Cuando un escritor pretende deliberadamente convertirse en el centro egoísta de la narración acaba contando sus propias menudeces y, em consecuencia, aburriendo al lector. En el caso de Lovecraft, él desde luego no lo hizo deliberadamente, era todo un fluir natural, y además su interior fantástico era tan abrumador como sus carencias respecto al referente social.

^{xxviii} This rejection of reality coincides with my own hypothesis that Lovecraft's oeuvre is loaded with a powerful ideology, derived from a writer who was unable to understand his own civilization.

^{xxix} Apart from that, Houellebecq remarks that Lovecraftian characters are scientists and artists, meticulous observers, and also quite interchangeable one with another (probably because they are no more than autobiographic projections of the own writer.

^{xxx} The monster is revolting not only because it escapes logic and constitutes a disturbance for the reason, but also because it is propagated and, little by little, corrupts the individuals of a healthy race. In a land of fantasy no one can be certain –and the reader least of all– that he will not someday be changed into a monster.

^{xxxi} Lovecraft, however, is no merely “derivative” writer. He is much more than the sum of these parts, for in reflecting the various influences, far from merely emulating his models, he assimilates them for his own distinctive purposes, transcends and transmutes them, blends them with the fecundity of his own imagination to produce works that are highly original and characteristic of Lovecraft.

^{xxxii} 1.- Denied primacy: humans were not the first on this planet, they will not be the last, and they are not even relevant.

2.- Forbidden knowledge, or merciful ignorance: there is some kind of knowledge which provides access to certain truths that should be maintained away from us.

3.- Illusory surface appearances: things are not as they seem, and there is a reality beyond reality.

4.- Unwholesome survival: there are things and events that, coming from the past, haunt the present.

5.- Oneiric objectivism: there is a thin red line dividing dreams and reality, and both realms sometimes intermingle.

^{xxxiii} Lovecraft was one of the first writers of horror to depict his monsters in such realistic terms, and, in so doing, he established many of the conventions for those who followed him. [...] Lovecraft's monsters, rather than being “undead”, are very much alive; they are freaks of nature that describe a world where evolution has gone wrong and produced sentient, amphibious creatures of unmistakable evil.

^{xxxiv} Lovecraft's scientific horror creates evil that is not only realistic, but can be explained in Darwinian terms” (202). The Lovecraftian monsters “yet they are products of nature, not supernatural creatures.

^{xxxv} Edmund Wilson admitted that some of Lovecraft's works were indeed influenced by Poe, and Punter remarks that Lovecraft “saw terror in a very different way from Poe. Where Poe refers fear back to the 'life within'; Lovecraft is utterly devoid of psychological interest; his terrors are entirely those of the unintelligible outside..

^{xxxvi} According to Oakes, Lovecraft uses science focusing his attention in “concepts that can drastically change people's views of themselves or the world [and] provide far greater opportunities for writers to raise disturbing questions” He is able to develop classical concepts of the genre, such as witchcraft, under the perspective of mathematics and Physics.

^{xxxvii} [Lovecraft] fiction focuses on the possibility that the search for knowledge shall lead to revelations that will forever change humanity's view of the universe and its place in it. That science and technology cannot explain the mysteries of the cosmos also serve as an important source of destabilization in his work.

^{xxxviii} The use of technology, once again, provokes a process of “destabilization” in our reality, since the devices that characters use in their adventures normally put into practice the knowledge previously acquired. This results in a process of aggression against reality, since the technological artifact triggers the apparition of the monster in our world, its symbolization. When this happens, the characters of the tale have to reshape their concept of reality, since new rules of existence have been established, and the impossibility has been made possible.

^{xxxix} science provides the intellectual backbone of nearly all his short stories; but at the same time Lovecraft seems to suggest that science will itself ultimately be a source of horror and destruction .

^{xi} Lovecraft does not think that science as such, is dangerous, but that its results can produce psychological trauma in sensitive temperaments .

^{xli}This anxiety and ambivalence towards Science are also manifested throughout Lovecraft's fiction. It offers us a cold and realist view of our existence, preventing it from becoming a comfortable alternative to religion and, as with the disturbing voices in Poe's tale, opening distressing horizons in a reality we believed to know and dominate.

^{xlii} Lovecraft concibió una especie de sistema literario del cual se sirvió para establecer un principio, una génesis para el resto de su obra. Es decir, que a partir de un solo texto, conocido como el Necronomicón, el autor instaura una mitología que se convierte en el pilar que sostiene toda su obra literaria..

^{xliii} The influence of scientific discoveries is also considered by Joshi in H.P. Lovecraft: The Decline of the West. The shock of the theses of Einstein and Max Planck lead Lovecraft to think about the unpredictability of Nature: The point Lovecraft is trying to establish is that the "uncertainty" of quantum theory is not ontological, but epistemological; that it is only our inability [...] to predict the behavior of sub-atomic particles that results in uncertainty.

^{xliv} Howard Philips Lovecraft was attracted to Clark Ashton Smith's poetic style, transmudane focus, and sardonic wit. Clark Ashton Smith liked Howard Philips Lovecraft's sweeping vistas of time and space and his personal philosophy of what's been called "cosmic indifferentism", the belief that humanity is no more significant in the universe than a grain of sand, a blade of grass, or a solar flare.

^{lv} Lovecraft combines the above three elements of horror with success in the Shadow over Innistrad, that is, horror by implication, transmutation in the face of the unknown, and the past engulfing the present. The narrator is doomed to confront these in his own life on the pages of his story. It can then be asked whose horror the monsters, and the implications of their existence, are in the end, the narrator's, or the reader's. Whose horror is it, and whom does it affect? The answer could be that the narrator experiences the horrors, and the reader can share them through the text, knowing they are fictional. On the one hand, for the narrator, everything in his life grows into horror, whereas the reader can combine fear with fascination because the story is not real for him or her. The reader, on the other hand, can watch the familiar world turn into a strange and weird one, and thus explore other possible world, pulling the blanket a little closer to the ears for the horror and excitement.

^{lvi} The mere existence of a monster is more horrifying than its actions or attributes, for by manifesting itself in real world it embodies the quintessential phenomenon of the weird tale - The Shattering of our conception of the universe.

^{lvii} For all his undoubted skill, knowledge, and perception, I disagree with S.T. Joshi, who sees Lovecraft's art as ancillary to, or derivative upon, the author's philosophy. I disagree with Colin Wilson, who sees Lovecraft's art as ancillary to, or derivative upon, the author's personality, his "sickness," if you will. I disagree with attempts to understand Lovecraft's art as murkily sublimated autobiography. Obviously Lovecraft's beliefs, his mind, and his unhappy life played their role, just like any artist's do. But 1920s New England was full of autodidactic Nietzsche wannabes, many of them also neurasthenic, over-coddled, and bankrupt. It only produced one H.P. Lovecraft.

^{lviii} As HPL wrote to E. Hoffmann Price in 1934: "Art is not what one resolves to say, but what insists on saying itself through one". Lovecraft, like all artists, learned to transmit it, to shape it and tame it for our view, as best he could. The proof is in the pudding: Cthulhu (and all that he stands for) has become as Superman, or Sherlock Holmes, or Robinson Crusoe, or Hamlet, or Lancelot, or Jason and the Argonauts—a timeless icon, a myth. Like all myths it can be endlessly interpreted, set on new pedestals or loudly flung away.

^{lix} his whole Idea of cosmic terror is built up on this empty vastness of space and the obscure horror that it might contain.

El horror cósmico surge como una expresión artística evidentemente afectada por varios de los muchos tentáculos de La modernidad, incluidos los de su propia evolución; este otro-cósmico es absolutamente monstruoso, indefinible e incomparable con cualquier cosa socialmente implantada como normal, son seres vivos entrañablemente ligados a todo lo que vive y piensa sobre la Tierra; además simbolizan el inminente y temido caos que todo lo deforme e impuro encarna, ya que atenta contra La razón mental y La estabilidad social. Es, em otras palabras, una afrenta a todo lo establecido por La modernidad, y al mismo tiempo es lo que La modernidad exige. Los Primordial es son cosas vivas cuya sola presencia, físicamente indeterminable, es símbolo de miedo y maldad; y las manifestaciones de estos seres, cuya

existencia es temporalmente incalculable, están por todas partes, desde la vida misma, las enigmáticas y colosales construcciones al redor del mundo (símbolos inequívocos de inteligencia) que durante siglos han intrigado al hombre, hasta el futuro caótico que el regreso de estos dioses significa para todo lo vivo sobre el planeta. Lo que no puede desligarse de otro de los aspectos importantes que la modernidad ha adquirido en occidente: el sólido entrecruzamiento entre tradición e innovación..

^{li} To Rabkin, all literature is more or less fantastic simply by virtue of being fiction^{li}[...] “All fiction is inherently fantastic; some, such as science fiction, supernatural tales, and fairy tales, are simply more fantastic than others.

^{lii} Scenes and sequences involving the manifestations of the monster, prior to the discovery of the monster; the onset movement can become quite extended as evidence, often in the form of murders or other disturbing events pile up before anyone (living) has a glimmering of what is going on. Where an investigation into the cause of these manifestations is already underway, discovery movement in the plot emerges neatly out of the onset movement.

^{liii} “The Call of Cthulhu” marks a distinct turning-point, a turning toward the precepts of the now-developing Lovecraft Mythos, by which man is a helpless and insignificant newcomer in a cosmos too old and too vastly unplumbed to be other than indifferent at best, to his wellbeing.

^{liv} The horrifying reality too terrible to endure is not something new but has always existed, hidden just out of sight, waiting for humanity to find it in our restless explorations. We are in the position of a goat that wanders around in a minefield, browsing on the greenery, blissfully unwary of the danger that lurks on all sides. One false step brings catastrophic destruction, and the false step can occur at any moment because the goat has no way of knowing where the safe path lies.

^{lv} In “The Call of Cthulhu”, Lovecraft gives an alien shape to his criticism of a human centric vision, for even the name of the “monster,” are quite unpronounceable, consequently, men could not even relate to the naming of the creature they worshipped, for they could not be uttered perfectly by human throats. [...] Lovecraft is careful to dehumanize any characteristics pertaining to Cthulhu and his unearthly gang. Cthulhu is described as having a “pulpy, tentacled head surmounted a grotesque and scaly body with rudimentary wings” and the creatures related to him are depicted as a “formless white polypous thing with luminous eyes” and “bat-winged devils”. However, it is interesting to note that the narrator, falls into the old mistake of attempting to humanize the creature [...] The narrator is left unnamed in the story, to represent humanity as a collective in its quest to explain what defies rational explanation. He spends almost the entire story struggling between rationality and imagination.

^{lvi} Drawing on “The Call of Cthulhu” The cries of “the voice that was not a voice; a chaotic sensation which only fancy could transmute into sound” (28) lie just within audible comprehension yet remain estranged and unfamiliar to the listener, its status as “not a voice” emphasizing the monstrous or nonhuman status, the “chaotic sensation” introducing the feeling of fear, a loss of control, and a puncturing of the orderly communications and structures. Surrounding Wilcox with these creates an oppressive foreign presence within the dream, and that it carries through to Wilcox’s waking conversations with Professor Angell further emphasizes the creeping infiltration of the alien into the domain of the human.

^{lvii}The tenacity with which many otherwise intelligent people cling to be outmoded myths of religion – perhaps in fear of being “alone in the universe” – may lend more credence to Lovecraft’s view than one might otherwise have thought. Credible or not, the reaction of the narrator of “The Call of Cthulhu” to the existence of Cthulhu should help to shatter another misconception about Lovecraft’s fiction – that it is psychologically vacuous in its depiction of purely “external” horrors.

^{lviii}On 30 November 1929, just before writing the “Fungi” sequence, Lovecraft penned an ad hoc sonnet called “The Messenger.” Bertrand Hart, literary editor of the Providence Journal, had spoofingly chided Lovecraft for using Hart’s former Providence residence at 7 Thomas Street as the sculptor Wilcox’s address in “The Call of Cthulhu,” and threatened to send a monstrous visitor to see Lovecraft at 3 a.m. for revenge. Lovecraft dashed off the sonnet as an impromptu response, and it is remarkably good to be such a toss-off.

^{lix} Many of the locales in Providence are real, notably the Fleur-de Lys building at 7 Thomas Street, where the artist Wilcox (who fashioned a sculpture of Cthulhu after dreaming about him) resides. The earthquake cited in the story is also a real event. Steven J. Mariconda, who has written exhaustively on the genesis of the tale, notes: ‘In New York, lamps fell from tables and mirrors from walls; walls themselves cracked, and windows shattered; people fled into the street.’ Interestingly, the celebrated underwater city of R’lyeh, brought up by this earthquake, was first coined by Lovecraft as L’yeh.

^{lx} Dyer, the narrator of *At the Mountains of Madness*, at first accepts the mirages as enchantments, especially “a strikingly vivid mirage—the first I had ever seen—in which distant bergs became the battlements of unimaginable cosmic castles” (MM 6). He imagines this mirage as something guarded and transcendent. Resembling the familiar fate *morgana*, it is the first intimation of the alien city that shall occupy the main body of the work and perhaps an intimation of the mountains that lie beyond it.

^{lxi} In Lovecraft’s view, stability of mind, even sanity itself, may only be secured through ignorance. Knowledge invariably leads to *chãos*. Our species must comfort itself with its traditions, its customs, its mythologies, in the same way primitive man turned his back upon the cold and darkness of the night to huddle around a flickering campfire, putting behind him the fearsome creatures lurking outside the circle of warmth. These human customs and mythologies are meaningless in the larger scheme of things, but they are all we possess to give our lives order and keep ourselves sane.

^{lxii} The use of adjectives such as indescribable, unnamable, shapeless, impenetrable... permeate all the descriptions of the monsters with a clear sense of something that cannot be represented, explained or symbolized. Lovecraft’s *Mythos* are the representation of the Lacanian Real, they are something impossible to describe, which escapes language because its own frightening unknown nature.

^{lxiii} Lovecraft is a post-Darwinian writer, exploiting the extension of evolutionary time in Darwin’s theory of natural selection. The scientists in ‘*At the Mountains of Madness*’ or the dreaming narrator of ‘*The Shadow out of Time*’ count off the millions of years in geological strata and aeons of biological time when humans had no existence. Freud once suggested that Darwin’s *Origin of Species* had delivered a terrible blow to man’s narcissistic belief in an anthropocentric universe, and Lovecraft precisely uses the expanded scale of biological and astronomical time to dethrone humanity from its illusion of biological mastery.

^{lxiv} the fundamental premise of the story – that a human being can suddenly reverse the course of evolution – could only have been written by one who had accepted the Darwinian theory.

^{lxv} The central notions of the Lovecraft *Mythos* are brought devastatingly home in *At the Mountains of Madness*, whose very narration at points waxes symbolic of the *Mythos* view — as when the narrator marks the Antarctic “tendency of snowy earth and sky to merge into one mystical opalescent void,” suggesting the embedding of the earth and its relatively meagre known history in the affairs of the great Outside, affairs in which man plays only the most evanescent of roles.

^{lxvi} When trying to figure out what is the nature of a particular creature of the *Mythos*, what the reader gets is just a linguistic barrier. The obscurity of the language used by Lovecraft is much more noticeable in his descriptions of monsters. The abuse in the use of adjectives, an archaisms and the semantic field related to things which can not be described or named, give an overall impression of confusion and chaos.

^{lxvii} During this amnesia, Peaslee seems to be animated by another, alien personality. This usurping personality is avid for knowledge about “history, art, science, language, and folklore”; the altered Peaslee engages in “odd travels,” takes special courses, and consults obscure and ill-regarded books, including, of course, the *Necronomicon*. Finally, Peaslee’s ordinary personality returns, and he can remember nothing of the period in question.

^{lxviii} Peaslee is haunted by the notion that “some unholy sort of exchange” has taken place during his amnesia, and he begins to have dreams that reinforce this idea; the dreams gradually take on more and more focus, and Peaslee’s tension between fancy and reality, belief and disbelief, is one that Lovecraft masterfully allows to grow throughout the story until it swells into magnificent crescendo of resolution in the final line. Like Walter Gilman in “*The Dreams in the Witch House*,” but more significantly, Peaslee must struggle with the maddeningly ambiguous relation between dream and reality, fearing all the while to discover that what he has taken for dream is unthinkable actuality.

^{lxix} Here in lies the grand Lovecraftian irony, not the simple irony of “*The Terrible Old Man*,” but a subtle and cosmic irony: man, represented by Peaslee, is a creature just sufficiently developed to be made to perceive his own essentially meaningless position in the universe; for Peaslee’s Discovery demolishes all thoughts of human supremacy even in the local history of the Earth.

^{lxx} Lovecraft also maintains the story’s spectral mood by repetition of descriptive imagery. [...] The narrative effect is almost hypnotic, and altogether the story is an impressive example of Lovecraft’s ability to build and sustain a dark fictional atmosphere. The author himself, generally a harsh self-critic, thought highly of the story.

^{lxxi} Lovecraft begins to build in the reader’s mind his usual tension, the tension between belief and disbelief; the reader is offered a mundane and rational “out,” but the entire crafting of the tale is designed to make him not want to avail himself of it. The story’s implications are cosmic. The true horror is not the

cone-shaped Great Race beings at all, but rather the implications for mankind and for the mind shattered narrator.