


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

NATHALIA SORGON SCOTUZZI

RELANCES VERTIGINOSOS DO DESCONHECIDO:

A DESOLAÇÃO DA CIÊNCIA EM H. P. LOVECRAFT



ARARAQUARA – S.P.
2017

NATHALIA SORGON SCOTUZZI

RELANCES VERTIGINOSOS DO DESCONHECIDO:

A DESOLAÇÃO DA CIÊNCIA EM H. P. LOVECRAFT

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Aparecido Donizete Rossi

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA – S.P.
2017

Scotuzzi, Nathalia Sorgon
RELANCES VERTIGINOSOS DO DESCONHECIDO: A
DESOLAÇÃO DA CIÊNCIA EM H. P. LOVECRAFT / Nathalia
Sorgon Scotuzzi – 2017
92 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Aparecido Donizete Rossi

1. Lovecraft, H.P.. 2. Cosmicismo. 3. Ciência. 4.
Cthulhu Mythos. 5. Espaço literário. I. Título.

NATHALIA SORGON SCOTUZZI

**RELANCES VERTIGINOSOS DO DESCONHECIDO:
A DESOLAÇÃO DA CIÊNCIA EM H. P. LOVECRAFT**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Aparecido Donizete Rossi

Bolsa: CAPES

Data da defesa: 15/05/2017

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi – UNESP/FCL-Ar

Presidente e Orientador

Prof. Dr. Júlio César França Pereira - UERJ

Membro Titular

Prof. Dr. Álvaro Luiz Hattnher – UNESP/IBILCE

Membro Titular

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

Este trabalho é dedicado àqueles que encontram na arte um sentido em meio ao vazio da existência.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, primeiramente, à minha família – que sempre valorizou o estudo e não careceu em dar exemplos. Agradeço a meus pais por terem continuamente me apoiado em minhas escolhas e por não duvidarem de minha capacidade; principalmente à minha mãe, pelos grandes exemplos de persistência e esforço no mundo dos estudos.

Agradeço também a meu orientador, Cido, pelo excelente trabalho de orientação e paciência, e por me guiar nesse caminho alternativo em meio às antiquilhas e sectarismos da academia literária.

Devo agradecer, ademais, ao próprio H. P. Lovecraft por me apresentar novos pontos de vista em relação ao mundo e a vida e, devido a isso, por permitir que meu percurso de mestrado jamais se tornasse enfadonho.

Por fim, agradeço a meus companheiros de jornada e amigos que sempre se mantiveram interessados em meu trabalho e por compartilharem suas ideias e opiniões acerca do mesmo.

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

H. P. Lovecraft (2012a, p. 97)

RESUMO

Um dos elementos chave na obra de H. P. Lovecraft é a Ciência, que é representada de maneira verossímil frente à realidade empírica do momento histórico do autor. A Ciência, em diversos momentos, se torna a responsável por mover a trama, possibilitar as ações e justificar as descobertas extraordinárias dos personagens. Sua análise, portanto, permite um enriquecimento da discussão a respeito da obra do autor de modo geral. Realizando uma análise das implicações da Ciência dentro das tramas, a partir de questões espaciais e filosóficas, pretendemos contribuir para uma compreensão mais ampla do seu papel na obra de Lovecraft. Além das análises, buscamos delinear o perfil da crítica que o autor realiza à Ciência, e de que maneira ela é construída por meio de seus contos e novelas agrupados no conjunto conhecido como *Cthulhu Mythos*.

Palavras-chave: H. P. Lovecraft; Cosmicismo; *Cthulhu Mythos*; Ciência; Espaço literário; materialismo.

ABSTRACT

One of the key elements in H. P. Lovecraft's work is Science, which is represented in a verisimilar way to the empirical reality of the author's historic moment. Science is for several times the responsible for moving the plot, making the characters' actions possible and justifying their extraordinary discoveries. Therefore, its analysis allows an enrichment of the discussion regarding the author's work in a general way. Analyzing the implications of Science inside the plots as from spatial and philosophical matters, we intend to contribute with a broader comprehension of its role inside Lovecraft's work. Besides the analyses, we aim at outlining the profile of the criticisms the author makes to Science, and how they are built through his short stories and novellas in the group known as the Cthulhu Mythos.

Keywords: H. P. Lovecraft; Cosmicism; Cthulhu Mythos; Science; Literary space; materialism.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. O CASO DE H. P. LOVECRAFT	15
2.1 Um ciclo de mudanças	15
2.2 Um estranho no ninho	23
3. DO ALÉM	41
3.1 Um materialista não resoluto	41
3.2 Um artista singular	55
4. O INOMINÁVEL	71
4.1 Sobre os limites da humanidade	71
4.2 Sobre uma arte cósmica e aterradora	81
5. O MEDO À ESPREITA	98
5.1 A cidade de Arkham e os protagonistas da <i>Miskatonic University</i>	98
5.2 “Um sussurro nas trevas”	106
5.3 Nas montanhas da loucura	131
6. AR FRIO	156
6.1 Sobre revoluções	156
6.2 Conclusão	176
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	179
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	184

1. INTRODUÇÃO

Ao falarmos de H. P. Lovecraft evocamos com prontidão monstruosidades alienígenas e medos gerados pelo contato com o desconhecido. Sua obra, mundialmente reconhecida e influência de grande parte da literatura e das demais artes de horror dos séculos XX e XXI, tem como principal característica a construção de uma mitologia literária subversiva e caótica, que rebaixa a humanidade à irrelevância em meio ao universo e popula a natureza com criaturas muito mais poderosas do que nós. Junto disso, sua obra é também fruto de um contexto histórico e científico que muito dialoga com os assuntos que coloca em voga. Nascido em 1890 e tendo vivido até 1937, Lovecraft pôde observar algumas das maiores mudanças que o século XX traria, como as revoluções científicas do campo da Física e a Primeira Guerra Mundial. Ainda que vivesse afastado de grandes centros urbanos e optasse por uma vida pacata e segura, o autor esteve sempre em contato com os acontecimentos de seu mundo, analisando-os e emitindo julgamentos a seu respeito. Não é estranho, assim, que grande parte de sua produção escrita sejam cartas – e não contos – que trocou volumosamente com amigos, colegas de trabalho e outros profissionais. Esmiuçando seu ponto de vista a respeito de assuntos que variavam entre política, literatura, economia, sociedade e outros campos diversos, Lovecraft deixou para a posteridade uma imagem delineada da forma como via seu século e de como entendia o funcionamento do universo. Além dessas cartas, escreveu uma quantidade relativamente pequena de contos, novelas e poemas, e dedicou também algum tempo a ensaios não ficcionais sobre a arte, a vida e as Ciências. Todos esses paratextos ajudam a compreender a mente por detrás da arte, e auxiliam muitas das análises que podem ser feitas de sua obra. Isso porque elas estão intrinsecamente relacionadas e, ainda que de formas diferentes, são fruto das mesmas indagações.

Praticamente todas as histórias de Lovecraft expressam sua visão de mundo. Ao fazer isso, são histórias *reais*. Isso não é o mesmo que dizer que relatam eventos que de fato aconteceram, mas que expressam intimamente sua compreensão sobre seu mundo. O mesmo dificilmente pode ser dito a respeito dos milhares de escritores pulp e jornalistas amadores esquecidos dos tempos de Lovecraft. A quantidade vasta de histórias publicadas em jornais amadores e revistas pulp continuará sem ser lida nos nossos dias porque seus autores não nos deixaram nada que nos fascinasse. Entretanto, o trabalho tardio de Lovecraft nos chama a lê-lo e relê-lo porque por si só abarca a completa efetivação de sua visão cósmica¹ (SCHULTZ, 2011, p. 209, tradução nossa, grifo do autor).

¹ “Nearly all Lovecraft’s stories express his worldview. In so doing, they are *true* stories. That is not to say they relate events that actually happened; rather they express intimately Lovecraft’s understanding of his world. The same can hardly be said of the hundreds of forgotten pulp writers and amateur journalists of Lovecraft’s day. The vast bulk of stories published in amateur journals and pulp magazines will remain unread in our day because

Os temores e reflexões de Lovecraft a respeito de seu meio e de seu mundo podem ser encontrados vastamente em suas correspondências e ensaios. Esses mesmos temores e reflexões estão presentes também em sua obra, ainda que representados em um panorama de eventos insólitos. Nos dois primeiros capítulos deste trabalho mostraremos, assim, o contexto histórico em que nasceu, e um panorama de sua obra como um todo – e suas relações com esse contexto e sua vida. Para mostrarmos seu contexto histórico e social, usaremos como referência algumas considerações a respeito da história dos Estados Unidos de Leandro Karnal e também a obra de Cecelia Tichi, que pesquisa as relações entre a sociedade americana do início do século XX com a tecnologia e o progresso. A esses autores soma-se Carolina Nabuco, que vê a história dos Estados Unidos pelo viés da literatura e S. T. Joshi, principal biógrafo de Lovecraft na atualidade. A esses autores, e iniciando uma discussão a respeito do gênero do horror, adicionamos Jason Colavito, que analisa as relações entre conhecimento, Ciência e horror. Em relação à sua obra em si, buscaremos referências que permitiram que seu pensamento frente ao mundo se formasse, e entre os autores que mais influenciaram Lovecraft e sua arte estão Hugh Elliot e Ernst Haeckel, autores materialistas; nessa formação de uma visão de mundo tem também parte Nietzsche e Russell.

Seu projeto estético, conhecido como cosmicismo, se manifesta por toda sua obra, ainda que possua características melhor definidas nos contos da última década de sua vida, quando teve suas bases consolidadas no grupo de contos conhecido como *Cthulhu Mythos*. Ele é uma estética literária que se apresenta a partir de alguns princípios e define a obra de Lovecraft. Entre essas características está uma representação do mundo sob termos materialistas, ou seja, ele indica um mundo que se afasta da metafísica e se resume ao funcionamento das leis da natureza; o cosmicismo também trabalha com um tipo de horror que se afasta dos horrores tradicionais da literatura gótica – que trabalha com o medo da ameaça física e pessoal – e se consolida em um medo primitivo e universal conhecido como horror cósmico. Esse tipo de horror trabalha com a ideia de que a humanidade é completamente irrelevante em meio ao cosmos e que sua extinção é eminente e provável no horizonte de eventos da história do universo. Sendo assim tão irrestrito, esse tipo de horror tem a capacidade de amedrontar a humanidade como um todo enquanto espécie. Outra das características do cosmicismo é que ele se distancia do sobrenatural e redefine as fronteiras do medo a partir da noção do desconhecido que vem a tornar conhecido. Sendo justificados pela própria natureza, os monstros lovecraftianos são apresentados como criaturas naturais que

their authors have told us nothing to make us wonder. But Lovecraft's later work beckons us to read and reread it because it alone attained the full realization of his cosmic outlook".

vêm a ser descobertas pela humanidade – e cujo poder avassalador abandona a humanidade à loucura. Essas descobertas sempre serão fruto de investigação científica, um dos pontos-chaves da obra do autor. No terceiro capítulo do presente trabalho, apresentaremos o funcionamento e as características desse projeto estético. Invocando, junto da obra de Lovecraft, as teorias de Hugh Elliot, Yi-fu Tuan e Immanuel Kant a respeito da natureza e de sua relação com o ser humano, analisaremos também como a concepção de natureza do autor e sua relação com o ser humano é construída.

O objetivo deste trabalho é, portanto, analisar qual o papel que a Ciência exerce na obra do autor em foco. Estando presente, de uma forma ou de outra, em praticamente todos os seus contos, a prática científica é a responsável por revelar ao ser humano as “verdades” que nunca chegaríamos a conhecer sem tal prática. Seja por meio de algum experimento científico ou pelo desbravamento de alguma terra isolada, os protagonistas de Lovecraft acabam por se deparar com algum fato ou conhecimento aterrador e inesquecível e percebem – quando já é tarde demais – que abusaram do poder que a Ciência havia lhes dado. Assim, em nosso quarto capítulo, analisaremos duas obras pertencentes ao *Cthulhu Mythos*² com o intuito de tentar compreender quais são as estratégias de Lovecraft para demonstrar o quanto a Ciência é limitada e, conseqüentemente, o conhecimento humano também. Como auxílio a essas análises, utilizaremos as obras de Fritz Leiber e Michel Houellebecq, críticos de Lovecraft, e a teoria do espaço literário desenvolvida por Oziris Borges Filho.

Em nosso quinto e último capítulo, verificaremos as possíveis revoluções científicas propostas por Lovecraft com seu cosmicismo. Isso é possível a partir do momento em que o autor constrói seu universo ficcional baseando-se no funcionamento de seu próprio mundo empírico e representando a Ciência dentro de sua obra de modo a refletir a Ciência de seu momento histórico. Como consequência dessa estratégia, veremos esse contexto científico sendo debatido em seus contos, novas teorias sendo mencionadas e contestadas e poderemos observar que Lovecraft faz um jogo entre a realidade e a ficção ao escolher esse caminho. Seu mundo ficcional dialoga, a todo tempo, com seu mundo real. Uma das características fundamentais desse projeto estético é a de criar uma representação do real que seja a mais verossímil possível, e com isso prender a atenção do leitor que observa uma imagem de seu próprio mundo representada dentro da obra. Ao reconhecer esse contexto, ele estará suscetível

² O termo *Cthulhu Mythos* é utilizado para referir-se a um grupo específico de contos produzidos pelo autor na fase madura de sua escrita, e que apresentam o cosmicismo de forma definitiva. A tradução “mitos de Cthulhu” também é utilizada no português, porém preferimos manter o termo original por a recorrência de seu uso ser maior. A expressão foi cunhada pelo escritor e amigo de Lovecraft, August Derleth, após sua morte.

a ser acometido pelo horror cósmico. Como fundamentação a esses argumentos, utilizamos as obras de Thomas Kuhn e Paul Feyerabend, ambos teóricos da história da Ciência, e algumas discussões a respeito de teorias científicas, como a Teoria M e a teoria da relatividade. Esse capítulo, portanto, baseia-se em puras especulações científicas levantadas pelo texto lovecraftiano, e não possui qualquer compromisso com uma veracidade científica, ainda que os textos analisados proponham mimetizar a Ciência do século XX de maneira realista.

2. O CASO DE H. P. LOVECRAFT

2.1 Um ciclo de mudanças

O período entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX apresentou uma importância tão grande na história dos Estados Unidos (EUA) que mudou de forma revolucionária essa nação. Sendo, inicialmente, uma colônia de povoamento, os EUA sempre tiveram a prosperidade e o sucesso financeiro em mente, e o bom proveito da natureza a seu favor, como mostra Max Weber em sua obra **A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo (Die protestantische Ethik und der 'Geist' des Kapitalismus, 1904-1905)**, que articula as relações entre religiosidade e conduta econômica dentro do protestantismo. Esse caráter nacional, estabelecido pelo protestantismo com a ideia de “povo escolhido” (KARNAL, 2010, p. 27), está sempre presente e é uma das chaves para a compreensão do povo americano durante toda a sua história. De acordo com o historiador Leandro Karnal, para os protestantes “Deus ama o trabalho e a poupança: o dinheiro é sinal externo de graça divina. O ócio é pecado, o luxo também: assim falava o austero advogado Calvino, na Suíça. Protestantismo e capitalismo estão associados profundamente, conforme analisou Max Weber [...]” (2010, p. 27). Se na formação da nação esse princípio já regia a vida dos norte-americanos, no fim do século XIX veremos esse princípio de forma potencializada, com o capitalismo já enraizado e todas as condições político-econômicas a seu favor.

A Guerra de Secessão (1861-1865), que partiu da divisão do país para depois uni-lo, foi fundamental para esse processo de consolidação do capitalismo e industrialização. Com a vitória da União (representada pelos estados do norte), que defendia a modernização do país e o fim da cultura escravocrata, surgiu por fim a oportunidade de avanços antes impossíveis devido a esses impedimentos, pois a cultura escravocrata, que não mais se mostrava estar de acordo com o ritmo industrial que o resto do país queria tomar, gerava um país desunido economicamente, impedindo uma industrialização mais massiva. Luiz Estevam Fernandes e Marcus Vinícius de Moraes (2010, p. 151) indicam que “embora a indústria norte-americana fosse anterior à Guerra Civil, foi durante o conflito, com maciço apoio governamental, que ela alcançou patamares de produção que se mantiveram entre os mais altos do mundo durante o resto do século XIX”. Com o desenvolvimento da industrialização, veio conseqüentemente o *boom* tecnológico. Os autores continuam (2010, p. 151, 152):

Talvez motivados pelas dimensões continentais, os norte-americanos excederam a todos no campo das comunicações. Aperfeiçoaram uma invenção italiana, o telefone (creditando-o como invenção norte-americana). Criaram a máquina de escrever, a máquina registradora, a máquina de somar e o linotipo. [...] Se já na década de 1870 a eletricidade era usada como fonte de luz e energia, dez anos depois ela movia bondes elétricos, lâmpadas incandescentes e vitrolas nas crescentes cidades.

A nação estadunidense tomou gosto por essa cultura tecnológica, desenvolvendo a cada dia novos protótipos e artefatos para prosperarem cada vez mais. Com isso surgiu o mito dos grandes inventores, que solitários e criativos passavam seu tempo trazendo suas ideias do papel à realidade e revolucionando a cada dia a rotina de seu povo. Figuras como Thomas Edison, notório principalmente pela invenção da lâmpada elétrica, tornaram-se modelos e figuras heroicas na sociedade da época. Esse tipo de figura exemplar, ilustrado aqui pela figura de Edison, não era algo totalmente novo, uma vez que líderes de décadas muito anteriores já apresentavam esse espírito inovador. Benjamin Franklin (1706-1790), por exemplo, era conhecido tanto por sua liderança durante a Revolução Americana, quanto por suas invenções, especialmente as que envolviam a eletricidade. Franklin, de acordo com Carolina Nabuco (2000, p. 32), era “o protótipo do homem prático, do *businessman*, do *self-made man*, [e] é por esse motivo, frequentemente chamado o ‘primeiro americano’”. Desenvolveu tecnologias como o para-raios e os óculos bifocais, e criou teorias a respeito da eletricidade. Thomas Jefferson (1743-1826), terceiro presidente dos EUA, também era aclamado por sua faceta de inventor. Essa cultura de líderes e figuras grandiosas toda ligada à atividade técnica inventiva recebia grande aprovação da população, e assim esses líderes recebiam estímulo a continuar a exercer livremente sua imaginação, uma vez que a cada dia a nação tornava-se mais orgulhosa de seu progresso. Esse progresso, de fato, recebia toda essa motivação, pois era um meio direto de obtenção de lucros que, como já dito anteriormente, era um valor intrínseco àquela sociedade.

Nesse contexto, surgiram as grandes empresas, que se direcionavam ao monopólio, “engolindo” setores sedimentados, dominando a indústria do país e estendendo-se para além dos oceanos. A urbanização foi uma consequência direta de tudo isso, instaurando novas paisagens nas cidades norte-americanas que, apesar de não reunirem a maior parte da população, estavam em processo de crescimento (TICHI, 1987). Com esse êxodo rural, tornou-se favorável também o crescimento e desenvolvimento de uma classe média otimista e que tentava uniformizar-se, excluindo imigrantes e ex-escravos do usufruto dos benefícios dessa modernidade. Sean Purdy (2010, p. 176), analisando as últimas décadas do século XIX nos EUA, afirma que

pequenas firmas individuais e familiares foram superadas por grandes complexos industriais, que aproveitaram da ampla disponibilidade de matérias-primas, mão-de-obra extensiva e barata, inovação tecnológica, um crescente mercado de consumo e políticas estatais favoráveis para transformar os Estados Unidos, de longe, na maior nação industrial no mundo na virada do século XX.

Como consequência dessa industrialização, tanto os interiores das casas quanto as vistas da paisagem urbana se transformaram. Grandes indústrias, pontes, estações de trem, lugares públicos e outros locais amplos foram repaginados com um visual repleto de metal. O concreto e a madeira foram substituídos pelo ferro, que dava um visual inédito às instalações, reforçando esse novo ideal da era industrializada. Dentro das casas a mudança também ocorria devido à implantação de aparelhos facilitadores das tarefas domésticas, como balanças culinárias, ferros elétricos, máquinas de lavar roupa com motor elétrico, entre tantos outros utensílios que não só facilitavam a vida da dona-de-casa, mas também transformavam o visual doméstico. E essa mudança não se limitava aos adultos: crianças pequenas deixavam de lado seus brinquedos tradicionais para criarem construções com pequenos blocos de madeira; as crianças maiores focavam parte de seu tempo em kits de construção, com os quais criavam diferentes estruturas a partir de peças remontáveis.

Cecelia Tichi, pesquisadora norte-americana que desenvolveu estudos que relacionam literatura, cultura e história em seu país, utiliza a expressão “era de engrenagens e vigas³” para referir-se ao período aqui retratado. De acordo com a autora, não só a urbanização foi alterada, mas também a própria concepção de ser humano. Ela afirma que “a era de engrenagens e vigas, poderosa no decorrer do fim do século XIX e também durante o XX, propiciou uma concepção de ser humano como uma máquina para o consumo e produção de energia”⁴ (TICHI, 1987, p. XII, tradução nossa). Assim, não apenas a maquinaria deveria trabalhar em sua capacidade máxima, mas também o ser humano. Esse foi o início de uma mudança profunda que se desenvolveria através das décadas seguintes nos EUA. Tal mudança implica em um ritmo de vida novo, funções humanas sendo substituídas por máquinas, e a desvalorização do fazer humano em meio a essa nova sociedade mecanizada. Esse processo aconteceu, em grande parte, de forma inconsciente e gradual. Tichi mostra que a assimilação da tecnologia começou a aparecer no vocabulário da população, no sentido de que termos relacionados a máquinas e tecnologias começam a surgir na língua inglesa e são utilizados de forma metafórica. Ela trabalha com as obras de autores de literatura e jornalistas, mostrando como expressões antes utilizadas para fins apenas técnicos passaram a fazer parte do

³ “gear-and-girder era”.

⁴ “The gear-and-girder era, powerful through the late nineteenth century and well into the twentieth, fostered a conception of the human being as a machine for the consumption and production of energy”.

vocabulário rotineiro da sociedade. A autora exemplifica essa questão com a obra de vários escritores, como Edna Ferber, que utiliza expressões como “tenho uma mente de trinta cavalos”⁵, e “daquela estação sem fio localizada em sua mente subconsciente”⁶. Essa absorção de vocabulário, de acordo com Tichi, aconteceu de forma progressiva e quase imperceptível. Apesar disso, a presença da tecnologia não se deu apenas dessa forma indireta, mas também de forma direta, com o aparecimento de maneira concreta desses aparelhos dentro da literatura. Estivessem os autores contra ou a favor, as tecnologias apareciam em grande volume, e já não era mais possível escapar a elas.

Nas paisagens urbanas e rurais das cidades dos EUA, máquinas e dispositivos começaram a mesclar-se com a paisagem da natureza, de modo que esses cenários passaram a ser constituídos por um misto entre o natural e o artificial, que logo foi assimilado e tais diferenças passaram a não ser mais notadas conscientemente pela população. Temos como exemplos as florestas circundantes às cidades, que começaram a ser devastadas em larga escala por máquinas grandiosas, dando lugar a construções de grande porte, como prédios, pontes, linhas e estações de trem – todos como consequências do crescimento urbano; nas ruas podia-se perceber carruagens e bondes ocupando espaços, o que chamava a atenção e o interesse do povo. Esse tipo de introdução da mecanização em meio ao natural não aconteceu de forma a se respeitar a natureza, muito menos de preservá-la. Ela era vista como algo a ser conquistado e dominado, e tanto seu espaço quanto suas matérias-primas seriam utilizados para vários fins, fossem eles tecnológicos, econômicos ou industriais. Revistas e jornais vendiam essas ideias, sempre retratadas do modo mais otimista. Se antes o exemplo inspirador da nação era o inventor, agora esse lugar é ocupado pelo engenheiro. Era ele que domava a natureza, que lhe impunha um padrão tecnológico. Tichi afirma que

[...] o engenheiro, [...] apareceu como o herói em mais de uma centena de filmes mudos e em romances best-sellers que chegaram a quase cinco milhões de cópias vendidas entre 1897 e 1920. O engenheiro aparece como uma figura crucial na civilização americana moderna. Ele é [...] o homem que representa a era, um símbolo de eficiência, estabilidade, funcionalismo e poder (1985, p. 98, tradução nossa).⁷

A concepção de natureza, portanto, tornou-se utilitária. É claro que essa ideia de utilizá-la a seu proveito já estava presente na mentalidade norte-americana desde a fundação

⁵ “I’ve got what you might call a thirty-horse-power mind” (FERBER, 1914/1915 apud TICHU, 1984, p. 28).

⁶ “from that wireless station located in his subconscious mind” (FERBER, 1914/1915 apud TICHU, 1984, p. 28).

⁷ “[...] the engineer, [...] who appeared as the hero over one hundred silent movies and in best-selling novels approaching five million copies in sales between 1897 and 1920 [...] The engineer appears as a crucial figure in modern American civilization. He is [...] the representative man for the era, a symbol of efficiency, stability, functionalism, and power.”

do país, porém o que faltava eram os meios para essa conquista, que agora se tornava a cada dia mais profícua. Fundamentada pela ideia protestante de sucesso econômico, essa exploração desenfreada tinha apoio governamental e do povo. Quase tudo o que facilitasse a vida humana e permitisse o progresso nacional era válido e posto em prática sem grandes questionamentos; havia uma espécie de euforia entre os habitantes dos EUA, que percebiam, a cada momento, que praticamente qualquer coisa que pudessem idealizar poderia tornar-se realidade. A ânsia por se tornarem uma potência acalentava esse artifício, e os resultados quase sempre positivos completavam esse processo. Em um anúncio da empresa química *DuPont* publicado em 1922, o engenheiro químico é apresentado como o “Prometeu dos dias de hoje”, e “aquele que traz os confortos”⁸. O Prometeu da antiguidade roubara o fogo para que assim a humanidade pudesse estabelecer seu lugar em meio à natureza, para que pudesse ter condições de sobreviver. Já o Prometeu norte-americano trabalha e se arrisca para alcançar realizações de necessidades não vitais; todas as necessidades básicas da sociedade estão garantidas, portanto os heróis da vez têm como missão apenas deixar a vida mais fácil e confortável.

É importante notar que todos esses benefícios desenvolvidos não alcançavam toda a população, mas sim as classes mais abastadas, brancas e tradicionais. Imigrantes, pobres e escravos ainda tinham vidas muito precárias. Esses últimos não faziam parte da camada social que recebia esses benefícios por vários motivos. Primeiramente, muitos deles, como os escravos, eram invisíveis aos olhos da população branca em dois sentidos diferentes: devido à segregação, de forma que não podiam misturar-se em espaços públicos, meios de transporte, etc., e também no sentido de que sua presença era deliberadamente ignorada quando notada – não eram considerados seres humanos em um mesmo nível de evolução. Os imigrantes, que acreditavam que iriam prosperar nessa nova terra de oportunidades, perceberam que as oportunidades, na verdade, não viriam assim tão facilmente. Pelo contrário, tiveram de lutar para alcançar uma estabilidade em meio à segregação e diferentes tipos de preconceitos, fossem eles raciais (pois os americanos consideravam alguns imigrantes como membros de uma raça inferior, quando vindos de países como os do leste europeu), culturais ou religiosos (já que muitos desses imigrantes eram católicos).

A revolução tecnológica não poderia trazer apenas benefícios para os “escolhidos de Deus”. Com isso veio também um novo ritmo de vida. Com tantas opções e facilidades, o ócio, agora mais do que nunca, não era uma opção. Assim como as máquinas, demandava-se

⁸ “This is today’s Prometheus... Bringer os comforts... The Chemical Engineer!” (TICHI, p. 129).

produção humana. Essa aceleração de rotina foi uma das mudanças mais radicais que aconteceram nesse período:

O que, então, definiu a época? E qual foi a cadência da vida americana? Em grande parte foi a velocidade e a pressa, qualidades assumidamente impregnadas na sociedade americana. O jornalista Mark Sullivan e o médico eminente William Osler, junto de críticos sociais como Charles Merz, Stuart Chase, e outros, todos usaram frases similares sobre o “estilo de vida apressado” da América, “a era da pressa”, “a nação que vive em velocidade máxima na maior parte do dia”, “a época mais rápida da história”, e “vida [que] se move mais rápido que nunca”⁹ (TICHI, p. 231, 232, tradução nossa).

A rapidez tornou-se o parâmetro para tudo. Passar o tempo em atividades não lucrativas e dedicadas à reflexão acerca da vida e o filosofar se tornaram marginalizados e hostilizados, tanto na sociedade quanto entre a comunidade literária. O tempo deveria ser preenchido com atividades que, de alguma forma, gerassem algum ganho; a focalização arbitrária em atividades lucrativas alcança seu pico, e aqueles que não aproveitassem seu tempo de forma otimizada sofreriam algum tipo de crítica e julgamento – como já acontecia desde a fundação do país, mas agora em novas proporções. Cecelia Tichi mostra que para o escritor Willam Carlos Williams, “mundos imaginados em lugares distintos são apenas fantasias idiotas de ‘imaginações frágeis... alheias às coisas que estão sob seu nariz’”¹⁰ (1985, p. 242, tradução nossa). Para o autor, o verdadeiro desafio é desenvolver a imaginação de forma congruente à era em que se vive. É a arte moldando-se a parâmetros econômicos.

Se a industrialização e a tecnologia haviam alcançado espaço imenso dentro da sociedade norte-americana, as ciências¹¹, tão interligadas a essas áreas, não tiveram situação diferente. O século XX iniciou-se com uma onda de modificações drásticas a paradigmas científicos estabelecidos há séculos. Em relação à Física, esse período viu suas bases serem chacoalhadas. As pesquisas do início do século XX baseavam-se ainda nas teorias da mecânica clássica; esse período, entretanto, acabou por fundar a Física Moderna, com o desenvolvimento de teorias como a Mecânica Quântica, articulada a partir dos estudos de Max Planck e a Teoria da Relatividade, elaborada por Albert Einstein. Essas duas teorias

⁹ “What, then, defined the age? And what was the cadence of American life? In large part it was one of speed and hurry, qualities assumed to pervade American society. The journalist Mark Sullivan and the eminent physician William Osler, together with such social critics as Charles Merz, Stuart Chase, and others, all used similar phrases on America’s “hurried way of life”, on “the age of hurry”, on “a nation that lives at top speed most of the day”, on “this most rapid age in history” and on “life [that] moves faster than it ever did.”

¹⁰ “worlds imagined elsewhere are but idiotic fantasies of ‘frail imaginations... despoiled of the things under their nose’”.

¹¹ No presente momento deste trabalho, a Ciência será tratada de forma abrangente, como um todo de práticas empíricas, com a intenção apenas de demonstrar um panorama amplo para situar o contexto histórico aqui retratado. Também se deve salientar que as descobertas aqui relatadas não aconteceram necessariamente nos EUA, porém afetaram o país de modo semelhante aos demais.

possuem esse caráter fundador da Física moderna porque introduzem na Ciência dois campos de estudo que antes não haviam sido teorizados adequadamente. A Mecânica Quântica trabalha com o universo microscópico, que antes disso a humanidade não conseguia compreender, já que as leis existentes até então não davam conta de estudá-lo. A Teoria da Relatividade propôs novas concepções de espaço e tempo e encontrou uma forma de englobar as propriedades da gravidade em um modelo para se explicar o universo macroscópico. Assim, a Física estava em um momento de reformulação e gerava incertezas tanto em cientistas quanto em uma parte da população, uma vez que desestabilizava as bases que há tempos pareciam seguras.

Na Biologia, a comunidade científica desse novo século entendeu com mais clareza os efeitos do darwinismo, surgido na segunda metade do século XIX e que fora revolucionário em meio às teorias em voga a respeito das origens e desenvolvimento das espécies animais. A segunda metade do século XIX testemunhou o surgimento dos estudos da genética, e as Leis de Mendel, desenvolvidas por Gregor Mendel, foram o desenvolvimento direto do darwinismo. Nesse momento o cientista conseguiu explicar com aprofundamento a seleção natural, complementando a teoria proposta por Darwin – que também havia desestabilizado muitas das bases da Biologia.

A Química, por sua vez, testemunhou os estudos pioneiros de Marie Curie, que desenvolveu sua teoria a respeito da radioatividade e ganhou o Prêmio Nobel em Química em 1911. Além dela, o físico e químico Ernest Rutherford desenvolveu conhecimentos importantes, como a descoberta da meia-vida radioativa e estudos a respeito do átomo, que o autor afirmava possuir uma carga positiva concentrada em um núcleo. Essa questão, inclusive, teve grande importância dentro de seu contexto histórico, uma vez que as duas guerras mundiais demandaram uma aceleração em certas áreas da Química devido, por exemplo, à corrida nuclear, que tornou imprescindível o desenvolvimento de bombas nucleares que, como sabemos, foram criadas com êxito. Essas descobertas e desenvolvimentos científicos eram essenciais para o avanço tecnológico e industrial e vice-versa, uma vez que também a criação de novas tecnologias permitia estudos e invenções nunca antes possíveis. Era uma via de mão dupla, com o foco sempre no progresso.

Todas essas revoluções científicas tiveram resultados que não influenciaram apenas a Ciência, mas a sociedade do mundo ocidental. Esse novo mundo de incertezas, unido à aceleração trazida pelos novos moldes econômicos, fez com que o significado de individualidade fosse também alterado. Jason Colavito (2008, p. 171) comenta:

Nesse novo mundo triunfante da ciência, as verdades antigas haviam decaído em um tempo bastante curto, sendo substituídas por um conjunto de teorias coerentes e compreensíveis que delineavam um mundo relativizado, materialista e acidental. Tomadas juntas, a evolução, a psicanálise e a relatividade insistiam que humanos não eram nada mais do que objetos irracionais do puro acaso, desenvolvidos acidentalmente por um cosmos mutável e cego, sujeito apenas às leis naturais que a relatividade deixara intactas, e avançando em direção a nenhum objetivo fixo ¹².

Se as Ciências apresentaram desenvolvimentos e descobertas fundamentais nas primeiras décadas do século XX, a religião, em contrapartida, transformou-se muito pouco, pois os Estados Unidos, durante essas décadas, ainda possuíam 96,6% ¹³ de cristãos em sua totalidade. Apesar disso, a proporção entre católicos e protestantes não era mais a mesma devido, em parte, à entrada de imigrantes no país vindos de localidades como Irlanda e Itália, nações majoritariamente católicas. Mesmo que agora estivessem mais distantes da religiosidade devota da época da colonização do país, os valores ensinados pela religião continuavam os mesmos, ainda que de uma forma mais sutil do que costumava ser.

Por fim, podemos notar o quão importante e revolucionária essa virada de século foi para os EUA. Não mudou e desenvolveu fortemente apenas sua economia, mas também os vínculos sociais, as funções humanas, a questão da individualidade, a relação humanidade-natureza e até a própria noção de tempo percebida pelos habitantes daquela região. A citação a seguir demonstra um panorama desse momento, que apresenta tanto as conquistas quando as falhas que essa nação ainda possuía:

Em 1900, tendo atravessado uma devastadora Guerra Civil, o país era uma potência imperialista que se preparava para assumir o posto de maior parque industrial do planeta. O século XIX tinha assistido a uma extraordinária expansão territorial, um fluxo de imigrantes sem precedentes e a ascensão de um discurso democratizante que ainda não atingia, de fato, mulheres e negros. Dada como presente pelos franceses aos EUA em 1886, a Estátua da Liberdade guardava a entrada de Nova York e saudava as massas despossuídas do planeta (como diz a inscrição na base do monumento). A indústria tinha se expandido com o território, e o racismo e a exclusão continuavam, mas os norte-americanos haviam formado uma nação a partir de milhares de cacos. O país que nascera sem nome e adotara a forma política e o lugar como denominação (Estados Unidos da América) tinha passado de 16 estados, em 1800, para 45, em 1900. A nova potência, banhada por dois oceanos, matinha a mesma Constituição e sonhava com um futuro glorioso à frente (FERNANDES; MORAIS; 2010, p. 170, 171).

¹² “In this new world of Science triumphant, the old verities had fallen away in a remarkably short time, replaced with a coherent and comprehensive set of theories that laid out a relative, materialist, and accidental universe. Taken together, evolution, psychoanalysis, and relativity insisted that humans were nothing more than irrational objects or pure chance, evolving by accident from a mindless and changing cosmos, subject only to what natural laws relativity left intact, and progressing toward no fixed goal”.

¹³ Dado coletado na tabela criada por Victoria S. Harrison com informações retiradas da obra *World Christian Encyclopedia: A Comparative Survey of Churches and Religions in the Modern World*. Vide referências bibliográficas.

2.2 Um estranho no ninho

Foi em meio a esse contexto que nasceu, em 20 de agosto de 1890, Howard Phillips Lovecraft em Providence, capital de Rhode Island, um dos estados que fazem parte da região da Nova Inglaterra¹⁴. Compreender o contexto em que sua obra foi gerada se faz importante em questões de contextualização histórica – já que a Ciência representada em sua obra propõe representar a Ciência do início do século XX, e porque a sociedade em que essa Ciência é situada é também bastante relevante para suas implicações. A terra em que Lovecraft nasceu é um primeiro fator importante para o conhecermos e contextualizarmos seus contos. A Nova Inglaterra é uma das regiões mais tradicionais dos EUA, possuindo valor histórico muito grande e características sociais bem demarcadas, que aparecerão dessa forma representadas em seus textos. Formada pelos ianques¹⁵, no sentido mais tradicional da palavra, possui muitos estereótipos. De acordo com Carolina Nabuco:

Essa gente afeita à tradição e exercitada em bons princípios classifica-se na opinião geral como modelo de poupança, de atividade, de limpeza, de sobriedade e, sobretudo, de religião. [...] Gente religiosa, pontual, inexorável, física e espiritualmente robusta, e por isso sempre pronta ao esforço; gente estrita consigo mesma e com os outros e sempre desconfiada da fantasia, da novidade, da indisciplina (2000, p. 155, 156).

Os habitantes da Nova Inglaterra têm orgulho por se acreditarem os responsáveis pelo sucesso da colonização do território norte-americano. Suas tradições moldaram toda uma cultura nacional como, por exemplo, o feriado do dia de Ação de Graças, que comemora a chegada dos primeiros “peregrinos”¹⁶ à região. Essa terra também é conhecida por seu elitismo e várias das universidades pertencentes à Ivy League¹⁷ encontram-se em seus estados, ajudando na construção de uma caracterização dos habitantes da região como superiores – de acordo com sua visão orgulhosa de si mesmos e criticados pelo resto da população – em relação ao resto do país, seja em termos de hereditariedade incólume, de ligação com os fundadores da nação, com uma qualidade de acadêmicos ou prosperidade financeira, esta que

¹⁴ Os outros estados dessa região são: Connecticut, Maine, Massachusetts, New Hampshire e Vermont.

¹⁵ Ianque é o nome dado à população da Nova Inglaterra, e pressupõe seu estilo de vida puritano, próspero, trabalhador e moralista. Nos dias de hoje, o termo é usado de forma pejorativa e inclui, a grosso modo, qualquer cidadão do país que viva na região norte. No presente trabalho, deve-se entender o termo na forma tradicional de seu significado.

¹⁶ “Peregrinos” como eles próprios se entendem, ou seja, os primeiros imigrantes a chegarem às terras do novo mundo – o que veem com orgulho.

¹⁷ A Ivy League é um conjunto de universidades norte-americanas conhecido por sua excelência acadêmica, sendo possivelmente a mais conhecida entre elas a Universidade de Harvard, localizada no estado de Massachusetts. Entre elas encontra-se também a Brown University, localizada em Providence e maior inspiração para universidade criada por Lovecraft – a Miskatonic University.

se iniciou desde a fundação dos EUA e tomou força com a vitória da Guerra de Secessão, que permitiu o crescimento do país, como vimos anteriormente.

As famílias Phillips e Lovecraft eram exemplos de toda essa tradicionalidade. De linhagens antigas, ambas chegaram ao fim do século XIX com seus nomes bastante conhecidos e, no caso dos Phillips, abastadas. Do casamento de Winfield Scott Lovecraft e Susan Sarah Phillips nasce Howard Phillips Lovecraft, filho único do casal. Teve uma infância confortável, uma vez que seu avô materno possuía uma poupança que permitia um estilo de vida elevado. Lovecraft passou a maior parte de sua infância sozinho na biblioteca do avô, onde teve os primeiros contatos com a literatura. Sua infância e adolescência foram acompanhadas de alguns problemas que ajudaram a moldar sua personalidade, como o relacionamento complicado com a mãe e alguns problemas de saúde que o faziam se afastar da escola e enclausurar-se em seu sótão.

A família de Lovecraft era protestante e conservadora, e se encaixava no estereótipo ianque: religiosos, conservadores e prósperos financeiramente. Com esses aspectos, Lovecraft procurou romper durante toda sua vida, pois apesar desse berço, ele não se satisfez em aceitar essa maneira de viver. Tendo contato com obras como **As mil e uma noites** e de mitologia greco-romana, Lovecraft tornou-se, desde cedo, um cético, uma vez que percebeu que o mito está presente em todas as sociedades, e acreditava ser um absurdo que apenas um – ou que algum – mito seja o verdadeiro. Em seu ensaio “A confissão de um cético” (“A Confession of Unfaith”, 1922), o autor discorre a respeito de sua relação com a religiosidade, e afirma:

A primeira manifestação de minha natureza cética provavelmente ocorreu antes do meu quinto ano, quando me contaram o que eu já sabia – que o “Papai Noel” era um mito. A revelação me levou a perguntar por que “Deus” não poderia ser da mesma forma um mito. Pouco tempo depois fui colocado na “classe infantil” da catequese na vetusta First Baptist Church, [...] e lá abandonei todos os vestígios da fé cristã (2011a, p.70).

Nos anos seguintes ao abandono da fé cristã, Lovecraft foi desenvolvendo seu ceticismo até o momento em que estabeleceu seus princípios filosóficos que, de forma geral, seguiu por toda a sua vida e que fundamentam sua obra. Ele afirma que “por volta do décimo sétimo ano [de sua vida], quando escrevi em maior detalhe sobre o assunto, eu já tinha formado todas as características essenciais de minha atual visão cósmica e pessimista” (2011a, p. 75). Essa visão de mundo cósmica passará por diversas fases de desenvolvimento durante sua história, sendo, como o próprio autor disse, inicialmente muito pessimista, mas alterando-se durante sua maturidade. Um dos grandes motivos para esse abandono completo da religião foi o contato do autor com a Ciência, ainda em sua infância. De acordo com suas

próprias palavras, “a ciência havia acabado com a minha crença no sobrenatural” (2011a, p. 83). Por volta de 1902 e 1903, teve contato com a Astronomia por meio de uma coleção de livros de sua avó materna (JOSHI, 2014a, p. 57), o que transformou radicalmente sua relação com o mundo. Ele afirma que fez da “astronomia o principal objeto do meu estudo científico, adquirindo telescópios cada vez maiores, colecionando livros astronômicos que chegaram a 61 e escrevendo copiosamente a respeito do assunto [...]” (2011, p. 74). O interesse nessa área de estudo era tão grande que Lovecraft considerava transformá-la em uma carreira. Escreveu durante boa parte de sua adolescência artigos para jornais que englobavam assuntos da Astronomia e Meteorologia, e utilizava com frequência o laboratório da Brown University (JOSHI, 2014a), localizada em sua cidade. Seu interesse pela Ciência foi um dos motivos responsáveis por manter-se focado após a morte de seu avô, sua figura paterna mais próxima. Ele admite que “certas questões – mais notadamente a curiosidade científica e um senso de drama mundial – mantiveram-me nos eixos” (LOVECRAFT 1976, p. 358). Essa questão é explicada a seguir:

Muito do universo me desconcertava, mas eu sabia que poderia descobrir as respostas bisbilhotando livros se eu vivesse e estudasse por mais tempo. A Geologia, por exemplo, *como* é que essas sedimentações e estratificações milenares cristalizaram-se e emergiram em picos de granito? Geografia – *o que* poderiam Scott, Shackleton e Borchgrevink encontrar na grande e branca Antártida em suas próximas expedições... que eu poderia – se eu desejasse – viver para ver serem descritas? [...] E os vastos golfos de espaço para além de qualquer terra familiar – extensões desertas sugeridas por Sir John Mandeville e Marco Polo... A Tartária, o Tibet [...]. Eu não me ressentia por minha falta de respostas desde que eu esperasse *um dia* saber – mas agora que a ideia de *nunca saber* se apresentava, a circunstância de uma curiosidade frustrada tornou-se irritante para mim¹⁸ (LOVECRAFT 1976, p. 358, 359, tradução nossa, grifo do autor).

Lovecraft era um curioso nato, e essa ânsia por compreender os enigmas do universo era tão grande que a vontade de satisfazê-la deu um rumo à sua vida. Ainda que não tivesse pretensões de viajar e desbravar o mundo por si, o autor confiava nos livros e enciclopédias e, no texto da carta citada acima, enumera diversas questões para as quais não possui as respostas, mas que sabia onde achá-las. Seu impulso de vida foi dado exatamente por esse desejo por conhecimento – Lovecraft percebeu que a quantidade de fatos, aventuras, dados científicos e informações gerais acerca de terras distantes que poderia obter jamais acabaria

¹⁸ “Much in the universe baffled me, yet I knew I could pry the answers out of books if I lived and studied longer. Geology, for example, just *how* did these ancient sediments and stratifications get crystallized and upheaved into granite peaks? Geography – just *what* would Scott and Shackleton and Borchgrevink find in the great white Antarctic on their next expeditions... which I could – if I wished – live to see described? [...] What of the vast gulfs of space outside all familiar lands – desert reaches hinted of by Sir John Mandeville and Marco Polo... Tartary, Thibet. [...] I had not resented my lack of a solution as long as I expected to know *some day* – but now that the idea of *never knowing* presented itself, the circumstance of frustrated curiosity became galling to me.”

durante sua vida. Assim, atribuiu à sua curiosidade científica o motivo de querer continuar a viver. Cita, ademais, um senso de “drama mundial”, o qual relaciona com seu sentimento de confusão em meio a tanta informação que o mundo pode prover, e deseja clarificar essa confusão por meio de estudos intensos e um conhecimento cada vez mais abrangente sobre a natureza e tudo o que há nela. Além de dedicar intensos estudos aos temas, Lovecraft decidiu por representá-los dentro de sua obra, desenvolvendo possibilidades da realidade que a Ciência, pelo menos durante o período de sua vida, não podia responder. Assim, a partir de questões que o intrigavam, o autor deu início a um projeto estético que desenvolveu durante toda sua vida, como veremos mais adiante.

Além da Astronomia, Lovecraft interessava-se muito pela Química, o que, de acordo com Joshi, “levou sua família a dar-lhe todo e qualquer instrumento químico que precisasse” (2014a, p. 42). Além de experimentos, o autor escreveu alguns tratados sobre essa área de conhecimento. Durante sua infância e adolescência Lovecraft teve todo o apoio de sua família, principalmente no que diz respeito a finanças, para satisfazer sua sede de saber. Essa foi sua base para a apreensão de conhecimentos científicos, que mais tarde se mostraram fundamentais para sua obra literária.

Apesar da inteligência e interesses elevados, Lovecraft teve muitos problemas, principalmente de saúde, durante sua vida escolar e acabou não completando o ensino médio. Sua grande dificuldade de aprendizagem era na disciplina Matemática, em especial no campo da álgebra, e foi a partir desse obstáculo que todos os planos de se tornar um astrônomo foram frustrados. O próprio autor admite que

Nos estudos eu não ia mal. [...] [A] pedra no sapato era a *álgebra*. Em geometria não ia tão mal. Mas aquilo tudo me amargurava, pois eu pretendia seguir a carreira de *astrônomo*, e é claro que astronomia avançada não é mais do que uma massa de cálculos. Esse foi o primeiro grande golpe que recebi em minha vida – a primeira vez que fui confrontado com a consciência de minhas próprias limitações¹⁹ (LOVECRAFT, 1976, p. 172, grifo do autor, tradução de Bruno Gambarotto).

A consciência dessas limitações, as quais dificilmente poderiam ser superadas, fez com que Lovecraft se distanciasse da ideia de se tornar de fato um cientista, o que acabou por aproximá-lo mais da Literatura, onde teve a chance de desenvolver – e extrapolar – esses temas científicos, aos quais viu que não poderia se dedicar na vida real. Transferindo-os à

¹⁹ “In studies I was not bad [...] it was algebra which formed the bugbear. Geometry was not so bad. But the whole thing disappointed me bitterly, for I was then intending to pursue astronomy as a career, and of course advanced astronomy is simply a mass of mathematics. That was the first major setback I ever received—the first time I was ever brought up short against a consciousness of my own limitations”.

esfera artística, ele se viu livre para trabalhá-los a seu bel-prazer, mesclando, assim, Ciência e Literatura.

Após essa frustração e o abandono da escola, Lovecraft passou por um período de sua vida considerado por seus biógrafos como sombrio, uma vez que as informações sobre suas atividades durante esses anos são escassas, resultando na fama de recluso adquirida pelo autor. Joshi acredita que essa fase de reclusão se deu em razão de um colapso nervoso acontecido em 1908, que teve como consequência o enclausuramento, o qual terminou com a entrada do autor no mundo do jornalismo amador. Desde muito jovem, Lovecraft já escrevia pequenos contos e muitos poemas, tendo como grande inspiração Edgar Allan Poe. O jornalismo amador da época, de acordo com Joshi, “exercia a valiosa, apesar de simplória, função de abrir um primeiro passo para escritores” (2014a p. 100). Lovecraft aproveitou a oportunidade e, por muitos anos, voltou suas atividades quase exclusivamente para o trabalho nessa área. O autor tanto publicou seu trabalho, quanto chegou a ser editor e presidente de associações de jornalismo amador²⁰.

A Literatura e a Ciência possuem relações bastante interessantes e complexas. O século XIX, com seu fluxo intenso de invenções e tecnologia, havia mudado não somente a economia, mas também a sociedade e seu modo de vida. Literatura e Ciência se desenvolvem concomitantemente, sendo produtos de um mesmo meio cultural e social, o que significa que ideias, conceitos e influências passam de uma para a outra. Andrea Battistini avalia em seu artigo “Literatura e Ciência no Século XX Italiano” (2010) as relações entre esses dois campos, e discute como a Ciência era recebida pelos escritores e artistas no início desse século na Itália. Um de seus comentários merece especial atenção porque se assemelha ao pensamento e obra de Lovecraft:

A hostilidade generalizada contra a ciência agrava-se depois da Primeira Guerra Mundial, da qual fizeram parte, ainda que na condição de “conscritos relutantes”, cientistas e técnicos, empenhados em empregar no campo militar as próprias invenções. A filosofia, que no dizer de Italo Calvino (1980) forma com a ciência e a literatura um orquestrado *ménage à trois*, intervem sob a forma de existencialismo e toma consciência da crise da civilização, dissolvendo as construções sistemáticas e colocando no lugar delas, como bem notou Eugenio Garin (1978, p.106), uma sofrida problemática que tende a revelar “com crueldade, as contradições, as veleidades e os limites” do homem (BATTISTINI, 2010, p. 266).

Ainda que trabalhando com a Literatura de horror, Lovecraft desenvolveu em sua obra uma problemática que revela os limites da humanidade ao unir a Filosofia, a Ciência e a

²⁰As principais associações com as quais Lovecraft esteve envolvido foram a *United Amateur Press Association* (UAPA) e a *National Amateur Press Association* (NAPA).

Literatura. Lovecraft se distancia da citação no sentido de que não era hostil à Ciência que havia causado catástrofes durante a guerra, pois admirava que ela gradualmente estivesse compreendendo cada vez mais a natureza. Em sua obra, ela é representada como um meio para explicitar os limites humanos (limites físicos, psicológicos e culturais), e o cosmicismo do autor, como veremos adiante, denuncia não somente a crise do ser humano após uma guerra, mas o coloca em uma posição de vulnerabilidade e insignificância em meio ao cosmos.

Dirk Vanderbeke também debate as diversas relações entre Literatura e Ciência e realiza essa discussão por meio de algumas relações diferentes com as quais podemos partir ao abordá-las. Uma dessas abordagens, que acontece com bastante frequência no século XX norte-americano, é a de que os desenvolvimentos científicos passam a fazer parte do conteúdo das obras literárias, seja de forma proposital e presente, seja de forma sutil e somente consequência do momento histórico, como apontou Cecelia Tichi. A presença da Ciência dentro da Literatura, apesar disso, não possui um compromisso com a veracidade: “O fato de que autores estejam dispostos a reconhecer, ou ainda enfatizar a influência de modelos científicos em seus textos de forma alguma indica que eles de fato sigam a Ciência para onde quer que ela os guie”²¹ (VANDERBEKE, 1997, p. 247, tradução nossa). Além disso, as relações entre esses dois campos de pensamento podem ser ainda mais profundas, a ponto de emprestarem, uma à outra, sua forma de discurso. Sendo o discurso literário mais inclusivo e propenso à ambiguidade, acaba por ser utilizado com frequência pela Ciência, pois esta possuiu um discurso mais preciso que pode acabar por não ser suficiente em determinados casos de especulação. O tipo de discurso preciso utilizado pela Ciência será empregado por Lovecraft em sua fase madura de escrita por motivos estéticos, como veremos adiante. A presença da especulação científica dentro da Literatura pode, ademais, ter uma função antecipatória:

A Literatura ainda parece adicionar uma verdade maior às descobertas científicas, ou ao menos oferece modos e modelos úteis para explicar qualquer coisa que seja nova na Ciência. [...] Essa disponibilidade de imagens literárias para a explicação de novos conceitos e descobertas científicas tem conduzido com frequência à conclusão de que a Literatura antecipa ou ainda influencia os desenvolvimentos científicos (VANDERBEKE, 1997, p. 250, tradução nossa).²²

²¹ “The fact that authors are willing to concede and even emphasize the influence of scientific models on their texts by no means indicates that they actually follow Science wherever it will lead them.”

²² “Literature still seems to add some higher truth to scientific discoveries or at least to offer useful modes and models to explain whatever is new in Science. [...] This availability of literary images for the explication of new scientific concepts and discoveries has frequently led to the conclusion that literature anticipates or even influences scientific developments.”

O que o autor indica com essa afirmação é que a Literatura pode servir como uma fonte de referências a serem utilizadas pela Ciência em momentos em que aquilo que a Literatura especulou torne-se verdadeiro no mundo empírico. Dessa forma, ela possui uma função de previsão que pode ser utilizada para enriquecer a Ciência, uma vez que na Literatura tudo é possível, enquanto a Ciência deve prender-se àquilo que pode ser testado e averiguado. Como exemplo disso temos as três leis da robótica criadas pelo escritor de ficção científica Isaac Asimov. Essas leis, propostas dentro de sua ficção do início dos anos 1940, propunham regular o comportamento e ações de um robô, e são as bases para esse tipo de personagem em suas obras. Com o passar dos anos e o desenvolvimento tecnológico, que foi criando robôs cada vez mais complexos e artificialmente inteligentes, essas leis passaram a ser vistas pela comunidade científica como opções para suas experimentações, e sua aplicação é até os dias de hoje debatida. Diversos artigos a respeito dessa possível aplicabilidade podem ser encontrados, e estudos de diferentes áreas são realizados a partir desses princípios, como, por exemplo, o estudo de Dror G. Feitelson (2007), acadêmico da universidade Hebraica de Jerusalém, que estuda essas leis aplicadas a softwares. Isso mostra que o que era, inicialmente, algo puramente ficcional, extrapolou esse campo e tornou-se digno de consideração na realidade.

Jason Colavito também comenta essa questão em seu livro **Knowing Fear: Science, Knowledge and the Development of the Horror Genre** (2008). Nessa obra, o autor discorre a respeito do surgimento e evolução do gênero do horror, que para ele está diretamente ligado à questão da Ciência:

Esse livro conta a história do horror através do prisma do que eu acredito que seja a preocupação central do gênero: o papel do conhecimento, geralmente manifestado como “ciência”, “tecnologia”, ou “conhecimento”. Meu argumento é de que o horror registra a relação desconfortável da humanidade com sua própria habilidade de raciocinar, de entender e de conhecer; e que histórias de horror são um caminho para o entendimento e por fim para a transcendência dos limites da mente, do conhecimento e da ciência por meio do medo. Histórias de horror podem lidar diretamente com o conhecimento em suas tramas, por meio de personagens envolvidos com a ciência, o oculto, ou o ceticismo, ou indiretamente ao refletir desenvolvimentos externos e da vida real a respeito do conhecimento científico a respeito do corpo e mente humana ou do cosmos em geral ²³ (COLAVITO, 2008, p. 03, tradução nossa).

²³ “This book tells the story of horror through the prism of what I believe is the genre’s overarching concern: the role of knowledge, often manifested as “science,” “technology,” or “wisdom.” It is my contention that horror records humanity’s uneasy relationship with its own ability to reason, to understand, and to know; and that horror stories are a way of understanding and ultimately transcending the limits of mind, knowledge, and science through fear. Horror stories may deal directly with knowledge within their plots, through characters engaged in science, the occult, or skepticism, or indirectly by reflecting external, real-life developments in the scientific understanding of the human body, the human mind, or the cosmos at large”.

A partir desse argumento, o autor narra a história do gênero do horror a partir de suas querelas com o conhecimento. Partindo de histórias mitológicas, apresenta alguns exemplos de como, desde o começo, o conhecimento está interligado a consequências negativas ao ser humano. Ele cita, por exemplo, a história de Adão e Eva, que por comerem o fruto da árvore do conhecimento são punidos pelo resto de suas vidas: “conhecer demais é mortal; e como Deus que exilou Adão e Eva ou Zeus ferindo a Prometeu, há coisas que as divindades não querem que a humanidade saiba” ²⁴ (COLAVITO, 2008, p. 21, tradução nossa). Por fim, o autor adentra o século XVIII e as histórias de horror formalizadas sob o nome do Gótico. Para ele:

A literatura respondeu ao progresso científico de duas maneiras: a ficção científica representou nossas esperanças e aspirações, a Era de Ouro que o progresso traria. Mas se a ficção científica representava nossos sonhos, a arte do horror, em sua infinidade de formas, cristalizou nossos pesadelos, os medos obscuros que se putrefazem sob a superfície. Mesmo a ficção científica dissimulava uma discreta subcorrente do horror, geralmente disfarçada pelo nome de “literatura fantástica” ou, mais tarde, “*weird tale*” ²⁵ (COLAVITO, 2008, p. 13, tradução nossa).

Sendo uma resposta ao progresso científico, o autor afirma que as histórias de horror se dividem entre dois propósitos: “o de reforçar o papel da ciência no entendimento do aparentemente inexplicável, ou o de minar a confiança no entendimento científico do mundo” ²⁶ (COLAVITO, 2008, p. 38, tradução nossa). Como veremos nos capítulos adiante, Lovecraft faz um jogo entre esses dois propósitos em sua obra.

Partindo da literatura de horror, o projeto estético de Lovecraft se consolidou de forma bastante peculiar. Sua forma de escrita, durante toda sua vida, era considerada antiquada por alguns, carregada de adjetivos e detalhes e tratamento de temas considerados supérfluos, elementos que a então vigente crítica modernista rejeitava e rotulava de “menores”. Esses elementos, entretanto, eram um reflexo de sua escolha estética, caracterizada por seguir os estilos dos grandes mestres ingleses dos séculos anteriores, os quais o autor acreditava serem muito superiores aos expoentes de sua literatura contemporânea. Entre as críticas que eram feitas a seu estilo de escrita, temos como exemplo as famosas palavras de Ezra Pound, citado

²⁴ “[...] knowing too much is deadly; and like God exiling Adam and Eve or Zeus smiting Prometheus, there are things the divine does not wish for humanity to know.”

²⁵ “Literature responded to scientific progress in two ways: Science fiction represented our hopes and aspirations, the Golden Age that Progress was to bring. But if science fiction represented our dreams, horror art in all its myriad forms crystallized our nightmares, the dark fears that fester beneath the surface. Even science fiction concealed a quiet undercurrent of horror, often disguised under the name “fantastic literature,” or later, “the weird tale.””

²⁶ “To reinforce the role of science in understanding the seemingly inexplicable, or to undermine confidence in science’s understanding of the world’.

por Tichi (1987, p. 92, tradução nossa) de que “a incompetência se mostrará no uso excessivo de palavras”²⁷. Em contrapartida, Lovecraft criticava os modos de escrita modernistas. Apesar disso, sua relação com esse movimento é muito complexa e ambígua do que pode parecer em um primeiro momento.

Joshi afirma equivocadamente que “os assuntos da poesia moderna ofendem Lovecraft” (2014a, p. 115), e atribui ao autor uma postura bastante ríspida em relação ao movimento. Gerry Carlin e Nicola Allen também comentam que “a opinião geral de Lovecraft acerca da escrita modernista era de que era ‘bizarra, insossa, insolente e caótica’”²⁸ (CARLIN; ALEEN, 2013, p. 78). Apesar de realizar essas críticas à estética modernista, Lovecraft tinha muito em comum com ela quando se tratava de questões filosóficas e temáticas. Primeiramente, tanto Lovecraft quanto esse movimento tinham uma postura elitista e se opunham à massificação; Peter Cannon comenta que “Lovecraft pareceu nunca ter apreciado o quanto ele e o aristocrata e elitista Eliot [...] tinham em comum”²⁹ (CANNON, 1982, p. 25, tradução nossa). Além dessa postura, as origens motivadoras da arte de ambos os artistas e do movimento em geral são as mesmas:

[A arte modernista] é nitidamente uma arte de um mundo em rápida modernização, um mundo em acelerado desenvolvimento industrial, de tecnologia, urbanização e secularização avançadas, com formas de vida social de massa. É também nitidamente a arte de um mundo do qual desapareceram muitas certezas tradicionais e evaporou-se um certo tipo de confiança vitoriana não só no progresso da humanidade, mas também na própria solidez e visibilidade do real. Traz em si aquela tendência, tão patente no final do século XIX, de o conhecimento tornar-se pluralista e ambíguo, as certezas aparentes não serem mais levadas a sério, a experiência ultrapassar – como pareceu a muitos – o controle ordenado da mente (BRADBURY, MCFARLANE, 1989, p. 43).

A arte de Lovecraft reflete em muito as inseguranças que esse novo mundo trazia. Sua obra demonstra, em diversas situações, o quanto esse progresso desenfreado afetava suas resoluções. E o mesmo acontecia na arte modernista que, apesar de ser executada com uma estética diferente, compartilhava dessa incerteza. James McFarlane comenta que até o final do século XIX, apesar das diversas novas teorias científicas que surgiam, o método científico tradicional, racional e positivista continuava a exercer o controle das Ciências. Entretanto, com o fim desse século e o início do XX, isso começou a ser questionado:

²⁷ “Incompetence will show in the use of too many words”.

²⁸ “Lovecraft’s general opinion of modernist writing was that it was ‘bizarre, tasteless, defiant and chaotic’”.

²⁹ “Lovecraft never seemed to appreciate how much he and the aristocratic and elitist Eliot [...] shared in common”.

À medida que a mentalidade europeia começou a enfrentar o desafio dos anos 1890, a supremacia do método científico veio a ser progressivamente questionada. Brunetière é, provavelmente, a voz mais representativa. De uma convicção inicial de que os princípios evolucionistas certamente se aplicariam com a mesma clareza tanto na biologia quanto na literatura, ele passou para uma autêntica aversão aos critérios científicos. O *slogan* da “falência da ciência” – ideia que já fora posta em circulação por Paul Bourget – foi estritamente adotada por Brunetière, preconizando a troca de uma “demonstração puramente positivista” por uma “intuição puramente visionária” (MCFARLANE, 1989, p. 60).

A obra de Lovecraft dialoga diretamente com essa questão. Como veremos nos capítulos seguintes, durante suas tramas, a Ciência exercida e conhecida pelos personagens lovecraftianos é colocada em xeque a todo o tempo, e as descobertas que realizam questionam a validade dessa Ciência. Além da prática científica da época estar passando por todos esses questionamentos, estava também o papel do ser humano no mundo. As reflexões de Nietzsche, que contestavam o lugar da humanidade e a colocavam como único responsável por suas ações influenciaram tanto o modernismo quanto Lovecraft. Os artistas desse período tinham a consciência do papel exíguo da humanidade em meio ao cosmos, e a desumanização do mundo refletia-se em suas obras.

Norman R. Gayford afirma que “Lovecraft era perfeitamente capaz de apreciar a filosofia de um autor mesmo que visse pouco valor estilístico em determinada obra literária daquele autor”³⁰ (GAYFORD, 2011, p. 296, tradução nossa), isso porque a filosofia desses autores em muito se assemelhava à sua. Muitas das inseguranças que refletiam eram as mesmas, também sua preocupação com o destino da humanidade; seus pensamentos e manifestações artísticas eram o resultado dos conflitos gerados por esse novo mundo que se impunha às suas vidas. O que realmente era diferente entre a obra de Lovecraft e a arte modernista era o estilo que cada um desses utilizava para se expressar, e essa era sua maior crítica. Para ele, a beleza da escrita do século XVIII que seguia estava ameaçada em um contexto onde os moldes tradicionais estavam sendo quebrados. Para o modernismo, o caos sentido nessa era de incertezas deveria refletir-se também na estética. A forma de escrita dos modernistas – como a de T. S. Eliot e seu poema “The Waste Land” (1922) – que apresentava gírias, frases desconexas e fragmentos desorganizados, não era apreciada pelo autor, que, apesar de ter muito em comum com Eliot em questões filosóficas, não admirava sua estética. Carlin e Allen discutem esse assunto ao realizarem aproximações da obra de Lovecraft com as obras de grandes nomes do movimento, demonstrando que o que aquele abordava não era tão diferente assim do que estes desenvolviam. As comparações feitas são, de modo geral,

³⁰ “Lovecraft was perfectly capable of appreciating a writer’s philosophy even if he saw little of stylistic worth in a given piece of literature by that writer”.

aproximações temáticas, as quais giram em torno quase sempre da questão do tempo, que são bastante presentes na obra dos autores do modernismo e, de acordo com Carlin e Allen:

Embora o êxtase da dissolução seja utilizado para efeitos horríveis ou irônicos nos contos de Lovecraft, o horror e fascinação simultâneos do primitivismo, da alteridade, e da aniquilação histórica é também um tema determinante do modernismo³¹ (2013, p. 83, tradução nossa).

Assim, as temáticas de fim da humanidade eram trabalhadas por autores do modernismo, como Eliot em sua obra **The Hollow Men** (1925), que retrata o fim do mundo em vez de uma experiência pessoal de aniquilação. O próprio poema “The Waste Land” pode ser lido de forma similar. Carlin e Allen comentam que **The Hollow Men** possui uma significação muito similar às de Lovecraft no sentido de que o fim da humanidade não aconteceria de forma terrível, mas sim sem qualquer significância – do vazio ao vazio. Os autores também levantam a questão do materialismo cósmico de Lovecraft comparando-o a Virgínia Woolf em **As Ondas (The Waves, 1931)**. Constituído pelas vozes de variados personagens, esse texto transmite uma significação que está em consonância com a obra de Lovecraft, de maneira que tais vozes são conscientes de que estão sozinhas no universo e que esse mesmo universo independe por completo de suas existências (CARLIN, ALLEN, 2013). Os estudiosos citam a seguinte passagem para ilustrar tal questão:

–Mas – disse Louis –, escutem como o mundo se move nos abismos do espaço infinito. Ouçam-no rugir; a faixa iluminada da história deixou de existir, e com ela os nossos reis e rainhas; deixamos de ser; a nossa civilização; o Nilo; a vida. Dissolveram-se as gotas que nos conferiam individualidade; extinguiamo-nos; estamos perdidos no abismo do tempo, na escuridão (WOOLF, 1931, online).

Por meio de associações como essa, os autores chegam à conclusão de que, apesar de Lovecraft mostrar muito desdém pelas escolhas estilísticas dessa corrente literária, temática e filosoficamente ele dela se aproxima muito em suas obras. Retomando a questão da temporalidade, concluem:

Seja emanando da pena de Woolf, Lawrence, Eliot ou Lovecraft, a dissolução do tempo torna-se, em um nível fundamental, o maior dos niveladores, reduzindo a humanidade ao esquecimento imaginado ou real no virar de uma página, e tornando

³¹ “Although the ecstasy of dissolution is deployed for horrific or ironic effect in Lovecraft’s tales, the simultaneous horror and allure of primitivism, otherness, and historical annihilation is also a defining theme in modernism.”

as barreiras entre arte elevada e arte menor, literatura modernista e ficção popular, a maior de todas as inconseqüências³² (2013, P. 88, tradução nossa).

Outro dos temas utilizados por Lovecraft e pelos modernistas é o mito. Como a Ciência da época passava por revoluções e conferia insegurança a esses artistas, eles recorrem ao mito como recurso para reformular sua concepção de mundo:

Nessa situação de fluidez crescente, o “mito” [...] apresentava-se como um recurso extremamente fecundo para impor uma ordem de tipo simbólico, ou mesmo poético, ao caos dos fatos cotidianos e oferecer a oportunidade – usando uma frase de Frank Kermode – de “produzir um curto circuito no intelecto e libertar a imaginação que é reprimida pelo cientificismo do mundo moderno”. Nascido do irracional e obedecendo a uma lógica muito mais próxima às sugestões subjetivas e associativas do inconsciente de que à progressão formal do trabalho científico, o mito oferecia um novo tipo de percepção das realidades inconstantes dos fenômenos sociais, proporcionando – como viria a dizer Eliot, a respeito do mito de Joyce – “uma maneira de controlar, ordenar, dar forma e sentido ao imenso paradoxo de futilidade e anarquia que é a história contemporânea” (MCFARLANE, 1989, p. 64).

Lovecraft conhecia profundamente a Ciência de sua época, e essa proximidade permitia que enxergasse o quanto da realidade essa prática deixava de fora. Utilizando-se do recurso do mito – assim como fizeram os modernistas – ele pôde extravasar seus questionamentos filosóficos a respeito dessas questões que eram ignoradas pela Ciência restrigente. O *Cthulhu Mythos* parte da Ciência em direção ao mito, e ao fim de cada conto a certeza científica que existia no início é estraçalhada.

Podemos concluir que há uma pluralidade de relações entre Lovecraft e o modernismo. Compartilhavam dos mesmos temores frutos de um contexto histórico em mudanças; tratavam de temas similares dentro de suas obras, ainda que de maneiras diferentes. Gayford comenta que Lovecraft respeitava profundamente esses escritores como filósofos e intelectuais, porém não os considerava enquanto artistas. Independentemente dessa falta de mérito artístico que dava aos autores do modernismo, Lovecraft não deixava de conhecer e refletir acerca dessas obras. Um exemplo disso é o já citado “The Waste Land” que, apesar de ter o criticado muito, o afetou significativamente. Lovecraft escreveu uma paródia desse trabalho em forma de poema intitulado “Waste Paper”, uma forma de manifesto satírico à obra de Eliot. Além disso, o poema é citado na narrativa “O caso de Charles Dexter Ward” (“The case of Charles Dexter Ward”), escrito em 1927, de forma também pejorativa. Essas zombarias feitas por Lovecraft

³² “Whether emanating from the pen of Woolf, Lawrence, Eliot, or Lovecraft, at a fundamental level the dissolution of time becomes the greatest leveler, reducing man to imagined or actual oblivion in the turn of a page, and rendering barriers between high and low art, modernist literature and popular genre fiction, the greatest inconsequence of all.”

em relação à obra de Eliot são interessantes de serem analisadas, pois elas demonstram que o autor não tinha noção de o quanto se assemelhava a ele. Se tivesse analisado suas obras sem esses preconceitos que gostava de reafirmar, poderia ter compreendido melhor o quão próximos estavam um do outro. E a via contrária também é válida, pois o tipo de arte feito por Lovecraft não tinha visibilidade no meio literário do início do século XX. Gayford comenta que “embora despercebido por seus reconhecidos colegas, Lovecraft não deixa de ser parte desse diálogo modernista”³³ (GAYFORD, 2011, p. 294, tradução nossa).

Entre os elementos citados anteriormente, um dos que mais gerava aversão em Lovecraft era o capitalismo desenfreado da época em que viveu. Durante a maior parte de sua vida considerou a democracia uma ilusão e preferia que o modelo aristocrático de sociedade permanecesse. Não acreditava que toda a população pudesse ter acesso a um nível cultural elevado, pelo contrário, acreditava que aquele modelo econômico enfraquecia os artistas, já que esses deveriam se adaptar aos novos padrões de consumo então introduzidos. Ele acreditava que a arte deveria ser a pura expressão de um artista e não algo adaptado ao gosto do consumidor. Para ele, a transformação da arte em mercadoria a ser produzida e vendida com rapidez era um golpe fatal à qualidade. Durante as primeiras décadas de sua vida não precisou se preocupar em encontrar um meio de subsistência, já que ainda possuía certa quantia da herança de seu avô. Foi no momento em que se viu na obrigação de escrever por dinheiro que sua visão se alterou (ou teve que se alterar). Primeiramente, precisou começar a trabalhar com prazos, fosse essa sua vontade ou não. Artisticamente, o nicho encontrado por Lovecraft foi o das revistas *pulp*, material popular e vendido em bancas de jornal. Essas revistas, que eram temáticas, dedicadas principalmente às histórias de horror e mistério e ficção científica, deram espaço para o autor apresentar sua obra ao mundo. Mesmo que rispidamente oposto à padronização de escrita requerida por esse nicho, alguns elementos exigidos pelos editores acabaram por aparecer em seus textos. Joshi mostra que

O que Lovecraft tinha diante de si era como encontrar um meio-termo entre a alta cultura, que em seu radicalismo estava conscientemente sendo dirigida a um número cada vez mais reduzido de devotos, e a cultura popular – mais especificamente a das *pulps* – que aderiu a padrões falsos, superficiais e obsoletos através do inevitável conservadorismo moral que tais formas de cultura sempre expuseram. Essa pode ser a principal razão para o fracasso comercial de Lovecraft em vida: seu trabalho não era convencional o suficiente para as *pulps*, mas também não era ousado o suficiente (ou ousado o suficiente de maneira correta) para os modernos. Lovecraft compreendeu corretamente que o capitalismo e a democracia deram vazão a essa ruptura no século XIX (2014a, p. 403).

³³ “Though unnoticed by his well-known peers, Lovecraft is no less a part of this modernist dialogue”.

Joshi indica um fracasso comercial, que de fato ocorreu. Durante toda a sua vida, Lovecraft não teve um único livro publicado satisfatoriamente, e mesmo no ramo das revistas *pulp* era com dificuldade que muitos de seus trabalhos eram aceitos. Ainda que tenha alterado de certa forma sua escrita para maior aceitação pelas revistas, o autor negava-se veementemente a mudar sua essência e seu alto padrão. Também jamais adaptaria sua forma de escrita aos modelos – ou à falta de modelos – de escrita modernista, que tanto criticava. Além disso, muitas das vezes que publicava era pela necessidade de dinheiro, pois, se dependesse de sua vontade, jamais publicaria muito daquele material, ou por considerá-lo indigno de apreciação, ou ainda por não querer realizar as alterações propostas pelos editores (que por vez ou outra acabava por fazer), já que defendia a expressão artística genuína e inalterada – outro elemento que o aproximava dos modernistas. Assim, nos meses e até anos em que conseguia manter-se com outros recursos, Lovecraft não publicava, e muitas vezes nem escrevia, qualquer conto ou poema novo. Apesar de todas as pressões sociais que sofria, Lovecraft preferiu viver em uma situação próxima à pobreza do que tornar-se um escritor comercial. Ele jamais conseguiu abrir mão do projeto literário que criou e que, por fim, acabou por tornar-se uma forma inovadora de escrita a ser imitada e homenageada até os dias de hoje.

Cecelia Tichi afirma que uma das palavras-chave dos EUA modernos é “instabilidade”. Para a autora, esse termo caracteriza essa sociedade na qual tudo permanece em constante mudança. A autora comenta (1987, p. 43) que o uso do termo aparecia constantemente no vocabulário de escritores, médicos e psicólogos, sempre apresentando um tom de ansiedade. Como vimos anteriormente, uma das origens para esse sentimento foram as revoluções que aconteceram nas ciências, que influenciaram diretamente em outras esferas da vida social. A obra de Lovecraft, entretanto, louva a estabilidade e seus personagens não se encontram apenas perdidos em meio a essas mudanças constantes, mas as evitam. Isso se dá como um reflexo da resistência do autor em relação ao seu momento histórico; ele refuta esse mundo moderno construindo mundos que se parecem estruturalmente com o mundo que admirava – os séculos anteriores ao seu, em especial o XVIII.

O capitalismo mudara a cara de grande parte dos centros urbanos dos Estados Unidos, porém Providence permaneceu por bastante tempo inalterada, exercendo uma função de acolhimento a Lovecraft – e a vários de seus personagens - a ponto de que ele a considerasse parte inseparável de sua personalidade. Uma de suas mais célebres frases diz “eu sou

Providence, e Providence sou eu”³⁴ (LOVERCRAFT, 1968, p. 51, tradução nossa). Essa relação profunda do autor com o espaço em que viveu e cresceu fez com que a questão da espacialidade se tornasse muito significativa na representação de seu próprio medo materializado em sua obra – regiões distantes e centros urbanos implicam em desafios que o autor refutava, como a convivência com imigrantes e a necessidade de se adaptar ao ritmo acelerado do novo século. Os anos que viveu em Nova York, por exemplo, mostram que as piores partes dessa vivência são quase sempre consequências do espaço da cidade, seja ele físico, com seus emaranhados de ruas e construções intrincadas; ou de forma indireta, no sentido de ser uma cidade grande que permitia um elevado número de habitantes, estes que acabaram por ser bastante mistos étnica e culturalmente, consequência das oportunidades que a grande cidade trazia. Como veremos nos capítulos a seguir, o espaço é um dos elementos centrais na construção do medo em sua obra, e atua como catalizador na construção de uma atmosfera assustadora.

Lovecraft valorizava a vida intelectual, e não material. É por isso que sua obra apresenta um padrão de protagonistas intelectuais e acadêmicos, apresentados pelo autor como modelos de ser humano; são geralmente conservadores e pertencentes à elite. Em contrapartida, os personagens secundários, geralmente vilões ou pessoas degeneradas são estrangeiros ou pertencentes a camadas sociais mais baixas. Essa questão está ligada à valorização que o autor dava à tradição, pois era tão conservador quanto seus conterrâneos. Defendia os velhos costumes e rejeitava por completo a ideia da entrada de imigrantes em seu país. Lovecraft acreditava que seriam as tradições os únicos elementos que faziam sentido em uma vida. Mesmo não sendo religioso, por exemplo, acreditava na importância das religiões, uma vez que essas servem como um código de conduta e auxiliam na civilidade humana. É no sentido de pertencimento a um grupo que Lovecraft defendia as tradições, e é por isso também que repudiava as grandes cidades como Nova York, que havia se tornado um grande centro de misturas étnicas e culturais – atitude claramente xenofóbica típica de sua classe social. Ele considerava que, em um universo onde a humanidade não tem valor algum, a tradição serve como uma “barreira contra o niilismo potencial de sua metafísica” (JOSHI, 2014a, p. 338), ou seja, ela apenas permite uma vivência agradável e ilusoriamente organizada antes do esquecimento eterno. De acordo com Fritz Leiber,

Em sua vida pessoal, Lovecraft enfrentou o desafio dessa constatação terrível [que o ser humano é um elemento irrelevante para o universo] ao refugiar-se na

³⁴ “I am Providence, and Providence is myself”.

tradicionalidade, na cultivação dos costumes e mitos consagrados da humanidade, não porque eles sejam reais, mas porque a mente humana está habituada a eles, e assim encontra algum conforto e apoio³⁵ (2001, p. 9, 10, tradução nossa).

O capitalismo, para Lovecraft, arruinava essas tradições à medida que o novo passa a ter mais valor que o velho e as coisas são destruídas e refeitas considerando-se apenas benefícios práticos. Como consequência, as pessoas que Lovecraft mais respeitava eram aquelas ligadas a essas tradições, e são esses sujeitos que aparecerão em sua obra:

Ele sempre demonstrou uma reserva cordial em seus textos e retratava melhor aqueles tipos de personagens que ele entendia e respeitava, como acadêmicos, fazendeiros e cidadãos da Nova Inglaterra, e artistas sinceros e solitários; enquanto mostrava menos simpatia [...] e aprofundamento na apresentação de homens de negócios, intelectuais, trabalhadores de fábricas, “durões”, e outros admitidamente impetuosos, desinibidos e geralmente habitantes naturalizados e grosseiros de nossas cidades modernas³⁶ (LEIBER, 2001, p. 12, tradução nossa).

Lovecraft era deveras crítico ou ainda esnobe em relação àquilo que não condizia com sua opinião, e acreditava que a sociedade norte-americana de seu tempo nem ao menos poderia ser chamada de civilização, pois a considerava mais próxima de uma barbárie: “é ‘americana’ apenas no sentido geográfico, e não uma ‘civilização’ [...]. É um barbarismo completamente alienígena e completamente pueril; baseado no conforto físico em vez da excelência mental”³⁷ (LOVECRAFT, 1971, p. 58, 59, tradução nossa). Para ele, era inaceitável essa escolha nacional pelo conforto pessoal acima de uma educação de qualidade. Ele acreditava que isso deveria ser combatido, mesmo tendo consciência de que uma volta ao tradicionalismo seria impossível. Discorria a respeito desses assuntos com muita voracidade e preconceito: “hoje lutamos contra a ‘cultura’ das máquinas, enquanto ela se arrasta em nossa direção vinda dos ninhos de uma indústria fomentada artificialmente e de um gosto atrofiado”³⁸ (LOVECRAFT, 1971, p. 59, tradução nossa). Essa cultura mecanizada, de acordo com o autor, não permitiria um desenvolvimento da humanidade, uma vez que não foca no

³⁵ “In his personal life Lovecraft met the challenge of this hideous realization by taking refuge in traditionalism, in the cultivation of mankind’s time-honored manners and myths, not because they are true, but because man’s mind is habituated to them and therefore finds in them some comfort and support.”

³⁶ “He always observed a gentlemanly reserve in his writings and depicted best those types of characters which he understood and respected, such as scholars, New England farmers and townsmen, and sincere and lonely artists; while showing less sympathy [...] and penetration in the presentation of business men, intellectuals, factory workers, “toughs”, and other admittedly brash, uninhibited, and often crude denizens of our modern cities.”

³⁷ “It is ‘american’ only in geographic sense, & is not a ‘civilization’ [...]. It is a wholly alien & wholly puerile barbarism; based on physical comfort instead of mental excellence.”

³⁸ “Today we fight the machine ‘culture’ as it creeps towards us from the hives of artificially nursed industry & stunted taste”.

incremento de sua inteligência, mas apenas em suas sensações e prazeres. Em sua visão, o progresso do século XX acontecia apenas no âmbito das máquinas, enquanto a evolução humana foi deixada de lado; a velocidade dessa nova era não permitiria um desenvolvimento pessoal sólido, já que o que é levado em conta é apenas a quantidade e não mais a qualidade. O ser humano transformara-se em um número na máquina capitalista, e suas particularidades passam a ser absorvidas por esse sistema e transformadas em artigos de consumo. Para Lovecraft:

Uma cultura de máquinas rapidamente mutável de forma alguma propicia o aparecimento de muito da personalidade humana. [...] Creio que a cultura das máquinas é inferior à nossa porque ela exalta um grupo de qualidades *absolutamente insignificantes* – rapidez, quantidade, indústria *per se*, riqueza, ostentação, etc. – à posição de virtudes primárias; porque ela destrói relações de memória normais com o meio ambiente e a cultura popular, porque ela enfatiza a uniformidade no lugar na individualidade, e porque seu efeito líquido é um círculo vicioso de atividades que não levam a lugar algum e consome continuamente os ideais normais de qualidade, aventura, personalidade e a expansão completa do espírito humano em um realismo complexo e agudo remoto à simplicidade animal ³⁹ (LOVECRAFT, 1971, p. 64, 65, tradução nossa, grifo do autor).

Sendo assim, para o autor a civilização nascente da mecanização propicia um ambiente agradável àqueles que não possuem intentos de vida relacionados à melhoria intelectual, mas sim que se contentam com o ritmo desses novos tempos e desfrutam de seus confortos. Lovecraft hierarquizava tecnologias, dando valor àquelas com as quais se envolvia e que acreditava possuírem algum mérito instrutivo, como telescópios, e desprezava outras criações que não possuíam essas funções, como aparelhos domésticos. Ele tratava esses dois tipos de tecnologia de forma como se fossem completamente dissociadas, e aparentava não dar crédito ao fato de que o desenvolvimento tecnológico progride como um todo, aprimorando-se ao longo do tempo e emprestando avanços de uma área à outra. Manteve essa visão ingênua até o fim de sua vida, sempre rechaçando aparelhos inovadores e representando em sua obra, da mesma forma, a tecnologia de seus povos alienígenas sempre como algo que os apoiasse em se tornarem mais desenvolvidos intelectualmente.

Nesse contexto, Lovecraft acredita que o erudito começa a ver seu lugar cada vez mais reduzido, e não consegue se contentar com um mundo que não valoriza seu pensamento. Para

³⁹ “A rapidly mutable machine-culture is never likely to bring out so much of the human personality. [...]I think machine culture is inferior to ours because it exalts an *absolute meaningless* group of qualities – speed, quantity, industry *per se*, wealth, ostentation, etc. – to the position of primary virtues, because it destroys normal memory-relationships with environment & folkways, because it emphasizes uniformity in place of individuality, & because its net effect is a vicious circle of activity leading nowhere & sapping continuously at the normal ideals of quality, adventure, personality & the full expansion of the human spirit in poignant & complex realism remote from animal simplicity”.

ele, “a decorrente era das máquinas, uma maldição para o homem altamente desenvolvido, é sem dúvida bem-vinda ao homem impassível e insensível, de gostos funcionais e nenhuma imaginação”⁴⁰ (LOVECRAFT, 1971, p. 83, tradução nossa). Apesar de tudo isso, Lovecraft acabou por se alienar em um âmbito tão excludente quanto essa mercantilização que critica: as tradições elitistas. Suas preocupações eram, no fundo, egoístas, uma vez que seu ponto de vista defendia e valorava indivíduos semelhantes a ele próprio. Ainda que respeitasse pessoas diferentes, não as via em um mesmo patamar e não se importava com suas necessidades e prazeres. Acreditava que o mundo capitalista excluía e asfixiava suas particularidades e gostos, mas defendia um modelo econômico que executaria essas ações em uma porção ainda maior da sociedade.

A Ciência, de acordo com seu ponto de vista, deveria ser usada de forma a expandir o conhecimento do ser humano a respeito de seu mundo, a exercitar sua mente e a aumentar a esfera de sua compreensão sobre a natureza. A parte prática e instrumental da Ciência – a tecnologia do dia-a-dia – não deveria receber o foco tão excessivo que o início do século XX lhe dava, e deveria ser utilizada apenas em questões essenciais. Esses pensamentos se tornam elementos fundamentais em sua obra, sendo compartilhados por seus personagens cientistas e sendo representados de forma bastante próxima à realidade empírica, tendo o objetivo de criticar essa mesma realidade por meio da construção de possibilidades do real que colocam em xeque o conhecimento e limites humanos.

⁴⁰ “The coming machine age, a curse to the highly evolved man, is no doubt very welcome to the callous & insensitive man of practical tastes & no imagination”.

3: DO ALÉM

3.1 Um materialista não resoluto

Durante toda a sua vida, Lovecraft expressou por meio de sua obra ficcional uma visão de mundo muito específica, consolidada no projeto estético que chamou de “cosmicismo”. Apesar de sempre guiar-se por princípios constantes, esse projeto passou por alguns processos e reavaliações que permitiram desaguar em um cosmicismo mais nítido ao fim de sua vida. Esses processos partiram dos princípios do materialismo e se desenvolveram em suas próprias particularidades durante a vida do autor. Lovecraft declarava-se materialista mecanicista, e já o fazia desde sua adolescência; ele acreditava que a base universal de tudo que existe é a matéria e que toda forma de vida se resume a átomos, e assim refutava fortemente a ideia de alma e qualquer outra concepção metafísica. Entre os principais pensadores que moldaram a visão materialista do autor estão Hugh Elliot, autor de **Modern Science and Materialism** (1919), e Ernst Haeckel, que escreveu **Die Welträtsel** (1899), traduzido para o inglês como **The Riddle of the Universe** (JOSHI, 2014a, p. 157). Ambas as obras foram fundamentais para a construção do cosmicismo de Lovecraft, pois emprestam princípios teóricos que foram fundamentais para a geração desse projeto estético. Haeckel, em sua obra citada acima, evidencia em termos bem claros o lugar que a humanidade ocupa no cosmos. Ele critica o conceito de antropismo, que coloca o ser humano como contrário à natureza e superior a tudo que pertença a ela, a partir de três dogmas que considera os pilares para esse tipo de pensamento. O primeiro desses dogmas seria o antropocentrismo, que coloca o ser humano como centro predominante da vida terrestre e advém da religião. O segundo dos dogmas é o antropomórfico, que figura Deus à nossa imagem, e o terceiro é o antropolátrico, que compara as atividades de Deus às nossas a partir da ideia de que nossa alma é imortal, assim como a existência de um deus. Para refutar tais dogmas, Haeckel traça alguns “teoremas cosmológicos” (HAECKEL, 1929, p. 11, tradução nossa), que dão forma ao universo e suas particularidades. Sendo eterno e infinito, o cosmos é formado por uma substância que se divide entre dois atributos: matéria e energia. O movimento incessante dessa substância pelo espaço gera corpos celestes que se desenvolvem e morrem durante o curso de sua existência. O planeta Terra é um desses corpos, e tudo o que há nele não passa de fragmentos dessa matéria que sempre estará presente. Da vida orgânica desenvolvida nesse planeta, os mamíferos são os mais desenvolvidos e, entre eles, o ser humano é superior. Dentro de alguns

milênios sua existência terá se extinguido como resultado do processo natural pelo qual a substância que compõe o universo passa.

Consequentemente, a chamada “história do mundo” – ou seja, o curto período de alguns milhares de anos que mede a duração da civilização – é um curto episódio evanescente no longo curso da evolução orgânica, assim como esse, por sua vez, é meramente uma pequena porção na história de nosso sistema planetário; e assim como nossa Mãe Terra é uma ínfima mancha no raio solar do universo ilimitável, é também o homem apenas um pequeno grão de protoplasma no quadro perecível da natureza orgânica ⁴¹ (HAECKEL, 1929, p. 11, 12, tradução nossa).

Essa falta de importância do ser humano no plano geral do cosmos é um dos pontos fundamentais no cosmicismo de Lovecraft. Muitos de seus protagonistas chegam a essa conclusão no fim de suas narrativas, e é também uma das mensagens mais bem construídas desse projeto estético. Reflexões a esse respeito aparecem em diversos contos:

“Não se deve pensar”, dizia o texto enquanto Armitage traduzia-o mentalmente, “que o homem seja o mais antigo ou o último dos mestres da Terra nem que as formas vulgares da vida e da substância andem desacompanhadas. Os Anciões foram, os Anciões são e os Anciões serão. [...] O Homem reina hoje como Eles reinaram outrora; mas logo Eles hão de reinar tal com o Homem reina hoje (LOVECRAFT, 2012b, p. 40, 41).

A vida é uma coisa horrenda, e do plano de fundo por detrás do que conhecemos a seu respeito espiam pistas demoníacas da verdade que ocasionalmente a faz mil vezes mais horrenda. A ciência, já opressiva com suas revelações chocantes, será talvez a última exterminadora de nossa espécie humana – se é que somos uma espécie distinta – pois sua reserva de horrores inimagináveis jamais poderia ser carregada por cérebros mortais se desprendidas pelo mundo. Se soubéssemos o que somos, faríamos como Sir Jermyn fez; e Jermyn encharcou-se de óleo e ateou fogo em suas roupas uma noite ⁴² (LOVECRAFT, 2011d, p. 102, tradução nossa).

As citações acima pertencem, respectivamente, aos contos “o Horror de Dunwich” (“The Dunwich Horror”, 1928) e “Facts Concerning the Late Arthur Jermyn and His Family” (1920). Lovecraft, em muitos de seus contos, acentua esse caráter de insignificância da humanidade ao contrapô-la com seus monstros apocalípticos que, ironicamente, são tão

⁴¹ “Consequently, the so-called “history of the world” – that is, the brief period of a few thousand years which measures the duration of civilization – is an evanescently short episode in the long course of organic evolution, just as this, in turn, is merely a small portion of the history of our planetary system; and as our mother Earth is a mere speck in the sunbeam in the illimitable universe, so man himself is but a tiny grain of protoplasm in the perishable framework of organic nature”.

⁴² “Life is a hideous thing, and from the background behind what we know of it peer daemoniacal hints of truth which make it sometimes a thousandfold more hideous. Science, already oppressive with its shocking revelations, will perhaps be the ultimate exterminator of our human species—if separate species we be—for its reserve of unguessed horrors could never be borne by mortal brains if loosed upon the world. If we knew what we are, we should do as Sir Arthur Jermyn did; and Arthur Jermyn soaked himself in oil and set fire to his clothing one night”.

ínfimos quanto a nós em um panorama universal. Entretanto, quando comparados, o ser humano deixa de ser o ser vivo mais poderoso do planeta. Ele parte das ideias que apreendeu de Haeckel e potencializa essa posição da humanidade dentro de sua ficção a partir da criação de outras criaturas que a subjagam em todas as esferas possíveis. Essa é uma tendência constante em sua obra e será mais bem investigada nos capítulos a seguir. A influência de Hugh Elliot sobre a obra de Lovecraft também será comentada nos próximos capítulos.

Igualmente importantes para o desenvolvimento dessa estética foram os estudos de Charles Darwin, que influenciaram diretamente a obra de Haeckel e que, com sua teoria evolucionista, deu a Lovecraft bases para uma refutação definitiva da religião, presente em seus textos.

Quando Lovecraft descrevia sua filosofia como “materialismo mecanicista”, seu intuito era negar certos princípios centrais da filosofia idealista ou religiosa; especificamente que qualquer evento pode ocorrer no universo para além das fronteiras das leis naturais (embora todas as leis naturais não sejam conhecidas atualmente e talvez nunca venham a ser), que qualquer substância “imaterial” (como a “alma”) possa existir; e que o universo como um todo progride em direção a qualquer objetivo particular. A recusa de Deus, da alma e da vida após a morte está implícita em todas essas formulações (JOSHI, 2014a, p. 157).

Essa filosofia de vida materialista que refuta qualquer concepção metafísica e a teoria de Darwin que coloca em xeque o criacionismo refletem-se na obra de Lovecraft por meio de seus protagonistas eruditos, que são ateus e vivem suas vidas seguindo esses princípios. Essa descrença em uma realidade metafísica é um elemento importante desse projeto estético, pois ela permite que as experiências desses personagens com criaturas e eventos inimagináveis sejam mais aterradoras, uma vez que ao acreditarem que nada “além” existe, o encontro com esse além causa um choque ainda mais devastador.

Para Lovecraft, um materialista é aquele que não toma partidos no debate universal, diferentemente de religiosos, que ele considera primitivos e carentes de bons argumentos, e daqueles que chama de racionalistas, pois creem em verdades científicas sem questioná-las, tornando-se tão cegos quanto os anteriores. Ambas as correntes de pensamento são, para Lovecraft, mais governadas por emoções do que pela razão. Ambos acreditam conhecer a verdade reveladora, o que o autor afirma ser um engano sem precedentes. O materialista mecanicista, portanto, seria aquele que

Vê o cosmos com a menor das predisposições, como um espectador independente chegando de mente aberta a uma vista que garante não ter conhecimento anterior. [...] A verdade, seja agradável ou não, é o único objetivo na missão do materialista –

pois é o único objeto digno da busca de uma mente esclarecida ⁴³ (LOVECRAFT, 2006, p. 41, 42, tradução nossa).

O argumento de Lovecraft é de que a verdade procurada pelo materialista se dará também pela Ciência, mas não de forma cega como a dos racionalistas, que lhe davam crédito sem levantar questionamentos a respeito de sua confiabilidade. Necessita-se uma observação do mundo, uma reflexão e um duvidar-se daquilo que é descoberto. Lovecraft afirmava em seus textos não ficcionais que o materialista é um espectador e um avaliador neutro; ele deixa seus sentimentos de lado, pois apenas assim consegue avaliar o conteúdo que está em suas mãos. Para ele, é apenas por meio desse distanciamento que se pode iniciar uma reflexão a respeito do universo. Essa tendência tem também bastante influência do pensamento de Haeckel. Para o alemão, o verdadeiro conhecimento só pode ser alcançado por meio da junção da Ciência e da Filosofia, ao somar-se a experiência ao pensamento, único caminho capaz de alcançar uma solução para os “grandes problemas cósmicos” ⁴⁴ (HAECKEL, 1929, p. 15, tradução nossa):

Os grandes triunfos da ciência moderna – a teoria celular, a teoria dinâmica do calor, a teoria da evolução, e a lei da substância – são *conquistas filosóficas*; não são, entretanto, fruto de pura especulação, mas sim de uma experiência prévia de caráter abrangente e investigativo ⁴⁵ (HAECKEL, 1929, p. 15, tradução nossa, grifo do autor).

O cosmicismo segue essa linha de pensamento em um sentido de que as descobertas científicas feitas pelos personagens do *Cthulhu Mythos* são descobertas que possuem implicações tanto para a Ciência quanto para a Filosofia; para a primeira, aumentam a espera de conhecimento que a humanidade tem a respeito da natureza, para a segunda, comprovam que o papel da humanidade em meio a essa natureza é ínfimo. É por meio dessa combinação entre essas duas ciências que um relance da verdade é alcançado dentro dos contos.

A partir desses posicionamentos, Lovecraft construía seus protagonistas tendo em mente que eles deveriam observar as descobertas científicas que realizavam e refletir acerca das implicações que elas teriam para a vida humana. Ele tenta atribuir a eles uma posição de espectador independente, que não toma partidos, mas sim apenas absorve e reflete acerca

⁴³ “views the cosmos with a minimum of personal bias, as a detached spectator coming with open mind to a sight about which he claims no previous knowledge. [...] Truth, be it pleasant or unpleasant, is the one object of the materialist’s quest – for it is the only object worthy of the quest of an enlightened mind.”

⁴⁴ “The great cosmic problems”.

⁴⁵ “The greatest triumphs of modern Science – the cellular theory, the dynamic theory of heat, the theory of evolution, and the law of substance – are *philosophic achievements*; they are not, however, the fruit of pure speculation, but of an antecedent experience of the widest and most searching character”.

daquilo que está acontecendo. Esses personagens estão receptivos às novidades, mas a partir do momento em que se encontram com essas novas realidades essa neutralidade de seu posicionamento não pode mais ser mantida, pois o impacto do terror que os encara leva o ser humano a tomar atitudes irracionais e a ter pensamentos tão confusos quanto. Dessa forma, todo o argumento de que um posicionamento neutro frente ao cosmos é possível é destruído, e seus próprios personagens demonstram isso claramente. Em teoria, essa visão distanciada que Lovecraft gostava de expor parece justa e funcional, porém no momento em que a representa dentro de sua obra podemos constatar que o ser humano não possui a capacidade de manter-se neutro a todo o momento – ou ainda, em momento algum. Ainda que Lovecraft acreditasse ver o mundo dessa forma, o julgava incessantemente, criticava aquilo que não lhe agradava e desprezava sua realidade – ou seja, suas posições em relação ao mundo e à realidade não eram, de forma alguma, neutras e muito menos desprovidas de emoções, como afirma que a posição do materialista deve ser.

O contato com a obra de Nietzsche por volta de 1918 (JOSHI, 2014a) também impulsionou o pensamento de Lovecraft e engendrou o processo de formação de seu cosmicismo. Apesar de ainda não conhecer esse autor durante sua adolescência, Lovecraft já demonstrava evidências de um pensamento pessimista e existencialista, posicionamentos esses que encontraram respaldo nas obras de Nietzsche. Ainda que tenha chegado sozinho às suas conclusões a respeito do cristianismo e das religiões durante sua adolescência, foi na obra do alemão que encontrou maior respaldo e fundamentação para seus argumentos. Com sua afirmação de que “Deus está morto”, Nietzsche transfere toda a responsabilidade a respeito da vida humana para o próprio ser humano que, sem um deus para guiá-lo, ser responsabilizado ou dar esperanças a um indivíduo, o abandona à mercê de suas próprias decisões. O mundo se torna muito mais aterrorizante a partir dessas afirmações, gerando questionamentos existencialistas a quem as alcança. Em **Além do bem e do mal** (NIETZSCHE, 2001, p. 83) Nietzsche afirma que “não existem fenômenos morais, apenas uma interpretação moral dos fenômenos”, ou seja, tanto nossa moral quanto qualquer outro julgamento humano são frutos apenas de nosso ponto de vista e de nossas construções culturais - não existe deus algum para sancionar tais valores. A falta de uma esfera metafísica na vida humana leva ao niilismo, e na falta de sentido qualquer sentido pode ser criado para que o ser humano se sinta minimamente confortável. Como vimos anteriormente, o sentido da vida era, para Lovecraft, fundamentado no apego às tradições. Em meio ao panorama cósmico, bem e mal nada significam e são puras abstrações de nossas mentes que tentam dar sentido à nossa existência. Como veremos adiante, Lovecraft constrói suas criaturas

monstruosas desprovidas de qualquer senso de moralidade, pois não possuem relação alguma com o ser humano, e seu modo de pensar e agir é diferente em muito do nosso.

Os contos de terror escritos por Lovecraft a partir da década de 1920 indicam que seus personagens compreendem um pouco mais a respeito de sua realidade devido a suas descobertas, e essa compreensão os leva a ter pensamentos existencialistas e que questionam a soberania do ser humano na Terra. Após passarem por experiências extraordinárias e inexplicáveis, resta a esses personagens o sentimento de desolação frente ao mundo:

Quem dera eu pudesse acreditar no médico. *Seria bom para os meus nervos se eu pudesse pôr de lado o que agora tenho de pensar sobre o ar e o céu que me envolvem e que estão acima de mim. Nunca me sinto sozinho e confortável, e um senso horrível e arrepiante de perseguição às vezes me invade quando esmoreço.* O que me impede de acreditar no médico é apenas este fato: que a polícia nunca encontrou os corpos dos criados que, segundo dizem, Crawford Tillinghast assassinou (LOVECRAFT, p. 94, 2016, grifo nosso).

É verdade que disparei seis balas na cabeça de meu melhor amigo e, ainda assim, espero mostrar, com esse depoimento, que não sou o seu assassino. *No começo serei chamado de louco — mais louco do que o homem que alvejei em sua cela, no Sanatório de Arkham. Mais tarde, alguns de meus leitores vão pesar cada afirmação, relacioná-la com os fatos conhecidos e vão perguntar-se como eu poderia ter pensado diferente depois de encarar a evidencia daquele horror — daquela coisa na soleira da porta. Até enfim, eu também não via nada além de loucura nas histórias fantásticas de que tinha tomado parte. Mesmo agora, me pergunto se estava enganado — ou se não estou mesmo louco, afinal não sei — mas outras pessoas tem coisas estranhas a dizer sobre Edward e Asenath Derby e nem mesmo a estúpida polícia sabe mais o que fazer para explicar aquela última e terrível visita. Os policiais tentaram montar uma frágil teoria, envolvendo um aviso ou uma brincadeira de mau gosto por criados demitidos, embora saibam, no íntimo, que a verdade é infinitamente mais terrível e inacreditável* (LOVECRAFT, p. 159, 2007, grifo nosso).

O primeiro trecho pertence ao conto “Do Além” (“From Beyond”, 1920), história que apresenta as descobertas de um cientista e suas consequências. Narrada por seu amigo, que observa de perto essas descobertas, o conto termina com a morte do cientista e pavor do narrador frente a tudo que testemunhou. Após se dar conta de que existem entidades invisíveis ao nosso redor, resta apenas ao personagem viver sua vida em medo. O segundo recorte pertence ao conto “A coisa na soleira da porta” (“The thing on the doorstep”, 1933), escrito mais de uma década após o primeiro, mas muito similar: quem relata é também o amigo do personagem que vivenciou os terrores do conto e que, no fim da história, apesar de ter sobrevivido, não sabe muito bem como seguir sua vida após o contato com eventos aterradores. Para esses personagens não restam mais opções de uma vida normal, ou ao menos tranquila. Serão, até o fim de suas vidas, atormentados pela realidade que conheceram e que

não permite descanso. Os desfechos dos contos lovecraftianos não admitem finais felizes e nem ao menos neutros. Eles demonstram que existem coisas no universo da obra que devem ser mantidas em segredo e intocadas, e o contato da humanidade com esses elementos traz apenas desgraça. Terry Eagleton, em sua obra **Literary Theory: An Introduction** (1996), explana que narrativas clássicas possuem um padrão de uma condição inicial que durante a trama é desestabilizada e que ao fim da narrativa retoma essa estabilidade (EAGLETON, 1996). Nesse caso, a “narrativa é uma fonte de consolo: objetos perdidos são uma causa de ansiedade para nós, simbolizando certas perdas inconscientes mais profundas [...], e é sempre prazeroso encontrá-los novamente seguros em seus lugares”⁴⁶ (EAGLETON, 1996, p. 161, tradução nossa). Para que uma narrativa se desenvolva, portanto, deve haver alguma forma de conflito. Para o autor, apesar de esse conflito ser motivo de tensão, ele também instiga, uma vez que a trama segue em direção à resolução de tal desordem, atingindo uma satisfação final. Lovecraft, contrariamente a esse padrão, finaliza suas narrativas sem que solução alguma seja dada ao conflito. Pelo contrário: estes se mostram irresolúveis e sua origem se manifesta como algo devastador. Por esse motivo, seus personagens são abandonados à loucura ou à morte, e a satisfação de uma finalização e do retorno à estabilidade nunca está presente. Efeitos similares são sentidos pelo leitor, que ao término da história já simpatizara com o terror do personagem e, como consequência, toma parte em sua desolação. O cosmicismo demonstra, assim, não possuir qualquer compromisso em satisfazer o leitor. Noël Carroll, em sua obra **The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart** (1990) delinea uma teoria da ficção de horror e a relaciona a questões culturais e ideológicas:

A história de horror é sempre uma contestação entre o normal e o anormal para que o normal seja reinstaurado e, assim, confirmado. A história de horror pode ser conceitualizada como uma defesa simbólica dos padrões de normalidade de uma cultura; o gênero dispõe o anormal apenas com o propósito de mostrá-lo derrotado pelas forças do normal. O anormal é colocado no palco central apenas como um entrave à ordem cultural, que será por fim vindicado ao término da ficção ⁴⁷ (CARROLL, 1990, p. 199, tradução nossa).

Ainda que Lovecraft defendesse a ordem e a tradição em sua vida real, dentro de sua obra ele destrói essas noções. O anormal apresentado em sua obra, ao invés de ser derrotado ao final

⁴⁶ “Narrative is a source of consolation: lost objects are a cause of anxiety to us, symbolizing certain deeper unconscious losses [...], and it is always pleasurable to find them put securely back in place”.

⁴⁷ “[T]he horror story is always a contest between the normal and the abnormal such that the normal is reinstated and, therefore, affirmed. The horror story can be conceptualized as a symbolic defense of a culture’s standards of normality; the genre employs the abnormal, only for the purpose of showing it vanquished by the forces of the normal. The abnormal is allowed center stage solely as a foil to the cultural order, which will ultimately be vindicated by the end of the fiction”.

da narrativa, mostra-se muito mais forte do que o normal e prova que, em uma questão de tempo, ele tomará o lugar desse. Ainda que os monstros apresentados em cada um dos contos apenas insinuem seu poder e sua capacidade de destruição, essa possível destruição faz com que o retorno ao normal jamais aconteça – pelo menos na mente dos personagens que descobrem tais criaturas. Essas descobertas sugerem que, possivelmente, em breve o normal deixará de existir. Carroll coloca que essa possibilidade de o ser horrendo não ser eliminado ao fim da narrativa é uma variação padrão na ficção de horror, e nesse caso a segurança e harmonia nunca são recuperadas dentro da trama.

Esse período situado por volta do início da década de 1920 foi aquele em que Lovecraft sentia-se mais oprimido pela realidade da existência e afirma que “minhas expectativas em relação ao progresso da humanidade, antes positivas, começaram a diminuir” (LOVECRAFT, 2011, p. 75). Essa afirmação, entretanto, é usada para caracterizar sua visão desde sua adolescência, e assim vemos que seu pessimismo estava presente desde a geração de sua filosofia, porém não de forma tão forte e explícita quanto após o contato com Nietzsche. Nessa época, Lovecraft ainda passava por um processo de reflexões a respeito do mundo e de como lidar com ele, e sua visão tendia ao pessimismo por ainda não possuir uma resposta que lhe desse confiança em relação a como inserir-se e lidar com esse contexto. Refletindo acerca dessas questões, Lovecraft expunha em suas cartas sua desilusão frente à descoberta da vastidão cósmica:

Mais ou menos pela época em que me associei à United [umas das sociedades de jornalismo amador que participava] eu não era muito feliz com a minha existência, tinha 23 anos e percebi que minhas enfermidades não permitiriam que tivesse muito sucesso no mundo. Senti-me como um enigma, sentia que poderia ser igualmente apagado da existência. Mas depois percebi que mesmo o sucesso é vazio. Embora fracassado, devo atingir o nível do maior – e do menor – nos monturos da terra ou na pira final. E vi que nesse ínterim as trivialidades não podem ser ignoradas. O sucesso é coisa relativa – e a vitória de um garoto com as bolinhas de gude é igual à vida de um Otávio no Áccio quando medida pela escala da infinidade cósmica ⁴⁸ (LOVECRAFT, 1964, p. 111 – 112, tradução de Bruno Gambarotto).

Esse trecho demonstra duas questões: primeiramente, as decepções do jovem Lovecraft frente à sua incapacidade de adequar-se ao seu ambiente. Em segundo lugar, ele percebeu que essa falta de sucesso nada significa, uma vez que tanto vitórias quanto perdas

⁴⁸ “About the time I joined the United I was none too fond of existence. I was 23 years of age, and realised that my infirmities would withhold me from success in the world at large. Feeling like a cipher, I felt I might as well be erased. But later I realised that even success is empty. Failure though I be, I shall reach a level with the greatest—and the smallest—in the damp earth or on the final pyre. And I saw that in the interim trivialities are not to be despised. Success is a relative thing—and the victory of a boy at marbles is equal to the victory of an Octavius at Actium when measured by the scale of cosmic infinity”.

não têm valor diferente em meio ao cosmos. Essas questões, durante esse período, afetavam-no de forma negativa, atribuindo à filosofia de sua obra, conseqüentemente, essa visão pessimista, ainda que, se analisadas isoladamente, essas ideias já possuíssem um caráter bastante indiferentista, que o autor consolidou como seu ponto de vista definitivo em sua maturidade. Em um período posterior de sua vida, ele reconheceu: “[vi] outro período, de 1919 a 1925, quando elevei demasiadamente o valor dos elementos da revolta, floreios e extravagâncias ou intensidade emocional” (LOVECRAFT ⁴⁹ apud JOSHI, 2014a, p. 204). Apesar dessa consciência, os textos de Lovecraft jamais se livraram de nuances pessimistas.

Esse processo de desenvolvimento da filosofia que fundamenta o cosmicismo de Lovecraft permitiu que, nas últimas décadas de sua vida, ele se consolidasse. Nesse momento, sua estética mais original foi firmada, resolvendo questões que anteriormente ainda eram imprecisas, como sua predisposição a escrever nos moldes de seus ídolos do século XVIII ou seus textos com características bastante similares aos de Poe e Lord Dunsany, que veremos adiante. Outro de seus mentores filosóficos dessa época foi Bertrand Russel, cujas obras lera nos últimos anos da década de 1920 (JOSHI, 2014a, p.335). Russell, assim como Lovecraft, confiava na Ciência, porém possuía a compreensão de que essa confiança não poderia ser cega. Ele apresentava o mesmo tipo de distanciamento materialista que os personagens de Lovecraft procuram ter em relação à natureza e à humanidade. Esse posicionamento de expectador propunha uma análise distanciada – ainda que não neutra - da humanidade, e por isso Russell defendia uma ética ecocêntrica. Essa ética se coloca como contraposto à ética antropocêntrica, de forma que aloca a natureza como o tema central do planeta, e não o ser humano. A humanidade seria apenas um dos elementos que compõem essa totalidade. Esse pensamento ajudou Lovecraft a desenvolver seus personagens como expectadores de uma realidade desconhecida e contribuiu para o desenvolvimento da estética cosmicista.

Na narrativa “Dagon”, escrita em 1917, observamos um narrador que vivencia situações inimagináveis em meio ao oceano Pacífico durante um período de guerra; ao encontrar-se em uma planície desconhecida, o personagem se depara com um monólito que relata histórias de tempos e lugares muito distantes e alheios à humanidade:

No outro lado do pélago, pequenas ondas quebravam junto à base do monólito ciclópico, onde se viam inscrições e esculturas primitivas. A escrita usava um sistema de hieróglifos que eu ignorava, diferente de todos aqueles vistos nos livros, e consistia, na maior parte, de símbolos aquáticos estilizados, como peixes, enguias, polvos, crustáceos, moluscos, baleias e outros. Muitos hieróglifos representavam

⁴⁹ Carta para August Derleth, 1929, disponível no arquivo da Sociedade Histórica Estadual de Wisconsin (Madison, WI).

coisas marinhas desconhecidas ao mundo moderno, mas cujos corpos em decomposição eu avistara na planície que se erguera do mar. Era o estilo pictórico, no entanto, o que mais me hipnotizava. Claramente visível na água, graças a suas enormes proporções, havia um conjunto de baixos-relevos cujos temas teriam despertado a inveja de um Doré. Acho que as figuras representadas eram homens – ou pelo menos um certo tipo de homem; no entanto, as criaturas apareciam divertindo-se como peixes na água de alguma gruta marinha ou rendendo homenagens em um templo monolítico que também parecia estar sob as ondas. Os rostos e as formas eu não ousou descrever em detalhe, pois a simples lembrança faz-me fraquejar. [...] Não consigo pensar nas profundezas oceânicas sem estremecer ao imaginar as coisas inomináveis que nesse exato momento podem estar deslizando e arrastando-se pelo fundo viscoso, rendendo homenagens a antigos ídolos de pedra e esculpindo sua execranda imagem em obeliscos submarinos de granito úmido. *Sonho com o dia em que possam erguer-se acima das ondas para arrastar ao fundo, em suas garras fétidas, os resquícios dessa humanidade pífia e devastada pela guerra – com o dia em que a terra há de afundar, e o fundo escuro do oceano erguer-se em meio ao pandemônio universal* (LOVECRAFT, 2012, p. 24 – 26, grifo nosso).

O narrador do conto, após descobrir por acaso elementos de uma sociedade de criaturas desconhecidas e nefastas, percebe o quanto a humanidade tem pouco valor. O contato com essa pequena porção de uma cultura alienígena permite que compreenda o quão imensa é a porção da realidade desconhecida aos seres humanos, e devido a essa constatação, só lhe resta viver em medo. Ele tem, por fim, a consciência de que apenas o acaso livrara a humanidade de sua destruição até o presente momento. Caso tais criaturas decidam tomar o planeta, a humanidade estaria extinta. O conto “Dagon”, apesar de escrito antes do contato de Lovecraft com a obra de Russell, já demonstra essa perspectiva na qual a humanidade é apenas uma pequena porção do cosmos – influência direta do pensamento de Haeckel- a qual será levada a patamares muito mais elevados com os contos escritos durante a década de 1930, quando Lovecraft já tivera contato com todas essas influências filosóficas e já firmara seu pensamento. A narrativa **Nas Montanhas da Loucura** (*At the Mountains of Madness*, 1936), retoma as questões tratadas em “Dagon” e apresenta uma explicação mais profunda acerca das criaturas apresentadas na história. Esse pequeno conto não apresenta grandes explicações para as coisas que o narrador vivenciou, e essa noção de que a humanidade é ínfima é observada por meio dos devaneios de um narrador questionável. Já em **Nas Montanhas da Loucura** essas questões são construídas de forma que o sentimento gerado nos personagens que descobrem essas realidades é muito mais intenso e preciso, o que sugere uma ressonância dos pensamentos russellianos na obra de Lovecraft a partir da época em que o leu.

Russell explica seu ponto de vista a respeito das relações entre Filosofia e Ciência:

Penso que a filosofia tem, na realidade, dois fins totalmente distintos. Um deles é manter aceso o espírito especulativo acerca de problemas que ainda não foi [sic] possível dominar pelo estudo científico; ao fim e ao cabo, o conhecimento científico abrange apenas uma pequena parte de realidades que interessam ou deviam interessar à humanidade. Resta um grande campo de que a ciência, neste momento pelo menos, sabe pouco, e não admito que a imaginação do homem se limite e se restrinja ao que já se conhece. *Penso que uma das utilidades da filosofia é o alargamento do horizonte imaginativo do mundo no campo das hipóteses.* Mas há outra finalidade que considero igualmente importante, e que é *a demonstração de que há coisas que pensávamos saber e não sabemos.* A filosofia, por um lado, faz com que continuemos a pensar no que poderemos vir a saber, e, por outro, conservamos humildemente conscientes de que muitas coisas que parecem factos assentes o não são [sic] (RUSSELL, 1970, p. 13, 14, grifo nosso).

A influência dessa reflexão de Russell pode ser observada na obra madura de Lovecraft. Ele tem a consciência de que o conhecimento científico é muito restrito, e sabe que é a Filosofia aquela que questiona as verdades dogmáticas que nos cercam. A obra de Lovecraft apresenta essa mesma premissa, de forma que sua filosofia cosmicista sugere um campo de hipóteses consideravelmente inédito dentro da Literatura, em que a esfera especulativa que decidiu trabalhar se dá a respeito do extraterrestre. O *Cthulhu Mythos* é uma representação artística negativa de nossa existência, cujo foco é demonstrar, através da Ciência, o quão frágil é a humanidade dentro de seus contos e, possivelmente, a própria humanidade. É por meio de especulações científicas que o autor constrói possibilidades da realidade, fantasiosas mas que, dentro da argumentação de seu projeto estético possuem embasamento suficiente para a criação de tal efeito. Um dos focos desse projeto é causar uma sensação no leitor de medo cósmico por meio dessas possibilidades levantadas pela Ciência representada no texto, ou seja, aquele medo inexplicável que desola o ser humano em sua condição antropocêntrica. Isso desloca sua importância para um patamar inferior e abre as portas para as possibilidades que o cosmos pode oferecer à imaginação. Além disso, a segunda parte da citação de Russell também ressoa pela obra de Lovecraft, pois esta traz uma representação da realidade onde uma parte significativa do conhecimento científico humano está equivocada, como veremos a partir das análises da obra do autor nos próximos capítulos.

Alguns fatores que ocorreram durante a vida adulta de Lovecraft influenciaram no desenvolvimento de seu cosmicismo e o estabeleceram como o projeto estético que se tornou. Passada sua adolescência, os fatores que o deprimiram, como a impossibilidade de terminar seus estudos, seu período de depressão e sua dificuldade em encontrar seu lugar na sociedade, haviam ficado para trás. Apenas quando adulto Lovecraft começou a viajar para a casa de seus amigos e a conhecer outros estados e regiões – até os 31 anos de idade não havia viajado

há mais de cem milhas de sua casa (JOSHI, 2014). Na última década de sua vida⁵⁰, viajou o quanto pode, passando feriados em outras cidades e ampliando bastante sua visão em questões diversas, que variavam desde a política até a escrita em si. Isso se deu, entre outras coisas, devido ao contato próximo com pessoas distintas com opiniões diferentes, que o ajudaram a expandir sua visão de mundo, tornando-se menos racista e xenofóbico e apreciando situações da vida que antes não apreciava. Esse período coincide com o início da carreira de Lovecraft como ficcionista profissional. A partir de 1922, ele começou a publicar seus contos e novelas em revistas *pulp* e a receber pagamento por isso (JOSHI, 2014), apesar de que o fluxo com que enviava seus textos era bastante baixo, o que não permitia que essa fosse sua única fonte de renda. Grande parte do dinheiro que ganhava com seus contos, e também com outros trabalhos variados⁵¹, era empregada em viagens. Nesse período, Lovecraft também aceitou e começou a admirar Einstein, que ele refutara em momentos anteriores de sua vida, assim como fizera grande parte da comunidade científica⁵². Sendo a década de 1920 muito significativa na vida pessoal de Lovecraft, esses elementos que tornaram o autor uma pessoa mais bem decidida e menos depressiva acabaram por influenciar diretamente sua arte. Unindo sua nova flexibilidade em aceitar a opinião de outras pessoas à sua maturidade e aos pensamentos de mentores como Russell, Lovecraft pode alterar sua perspectiva:

Uma solução era adotar a perspectiva de uma espécie de espectador cósmico indiferente à raça humana. Mas essa não é uma medida muito útil para a vida prática, e Lovecraft teve de pensar outro sistema de conduta, pelo menos para si mesmo, que estivesse em consonância com o cosmicismo. (JOSHI, 2014a, p. 338, grifo do autor).

A essa altura, nem tudo que a era moderna trouxe poderia ser simplesmente refutado, e Lovecraft tornou-se um pouco menos avesso à sua própria época. Assim também aconteceu com a questão de seu lugar na sociedade, que teve de ser repensado, uma vez que continuar vivendo para sempre isolado em sua cidade não era mais viável, já que nem ela era mais a mesma. Além disso, Lovecraft percebeu que seu isolamento era restritivo, e que uma posição de aceitação de seu lugar no cosmos traria muito mais benefícios à sua sanidade. Joshi afirma que “ele se deu conta de que a misantropia poderia ser uma posição tanto limitante quanto

⁵⁰ Lovecraft morreu em 15 de março de 1937.

⁵¹ Lovecraft fazia com certa frequência trabalhos de revisão, preparação de texto, *ghostwriting* e edição (JOSHI, 2014a).

⁵² A relação de Lovecraft com as descobertas e o pensamento de Einstein será desenvolvida nos capítulos seguintes.

filosoficamente inválida se levada muito adiante”⁵³ (JOSHI, 2014b, p. 165). Como citamos anteriormente, nesse período o autor passou a visitar e ter contato muito mais recorrente com seus amigos, e percebeu que a misantropia que expressava limitava suas possibilidades de conhecer o mundo e, assim, limitou-a ao campo da Literatura, que jamais deixou de ser demarcada pela misantropia. Muitos dos amigos que Lovecraft visitou eram pessoas que conheceu por meio da escrita, fossem outros autores, fãs de seu trabalho ou editores; isso significa que ter encontrado pessoas que compartilhassem de seu tipo de pensamento permitiu que o autor percebesse que não estava tão sozinho no mundo quanto imaginara durante muitos anos.

A partir dessas ideias e acontecimentos, Lovecraft pôde desenvolver a forma madura de seu pensamento cosmiocista, e atesta essa reflexão em carta para um amigo:

De forma contrária ao que tu possas assumir, *não sou um pessimista, mas sim um indiferentista* – ou seja, não cometo o erro de pensar que os efeitos das forças naturais que cercam e governam a vida orgânica terão qualquer conexão com os desejos ou gostos de qualquer parte do processo dessa vida orgânica. Pessimistas são tão ilógicos quando otimistas; de tal maneira que ambos contemplam os objetivos da humanidade como unificados, e como tendo uma relação direta (tanto de frustração quanto de satisfação) com o fluxo inevitável dos impulsos e eventos terrestres⁵⁴ (LOVECRAFT, 1971, p. 39, grifo do autor, tradução nossa).

Sendo assim, Lovecraft acreditava que a humanidade teria sua presença no planeta Terra e, assim como acontecera com outras formas de vida, um dia teria seu fim. Dessa forma, não há nada de especial nessa espécie, e seu legado no planeta é efêmero. Isso é demonstrado em seus textos que, mais misantropos do que nunca, destroem a humanidade a cada conto e a deixam desolada dentro de um mundo onde a vida não tem mais sentido, como pudemos observar nos trechos de contos citados anteriormente. Para o autor, o que interessava seria colocar seus leitores em um estado de reflexão a respeito da natureza em sua totalidade, de seus limites, do lugar de seu planeta e sua espécie no universo e até que ponto poderiam compreender tudo isso. Particularidades humanas deveriam merecer menos atenção dentro de seus textos do que questões que englobassem a humanidade como espécie. Lovecraft confiava na Ciência, que para ele era o único meio possível de um contato efetivo com a

⁵³ “He came to realize that misanthropy may be both a limiting and a philosophically invalid position if taken too far”.

⁵⁴ “Contrary to what you may assume, I am not a pessimist but an indifferentist – that is, I don’t make the mistake of thinking that the resultant of the natural forces surrounding and governing organic life will have any connection with the wishes or tastes of any part of that organic life-process. Pessimists are just as illogical as optimists; insomuch as both envisage that aims of mankind as unified, and as having a direct relationship (either of frustration or fulfillment) to the inevitable flow of terrestrial motivation and events.”

realidade física e material do mundo - mesmo admitindo suas limitações. E é exatamente dessa forma que seus protagonistas são retratados. Como um espelho do próprio autor, esses personagens são muito curiosos e se deixam levar a situações extremas em nome do conhecimento científico.

O cosmicismo, portanto, é um projeto estético gerado por um autor que materializou na ficção seus medos e frustrações frente a um mundo ao qual não se adaptava. Ele representa a realidade de forma que a humanidade é minimizada e possibilidades extraterrestres e cósmicas se fazem possíveis. Ele une características que já estavam presentes no pensamento de Lovecraft desde sua infância e adolescência - como o ateísmo e uma espécie de existencialismo - a elementos que desenvolveu durante a vida adulta, como a consolidação de uma perspectiva indiferentista frente ao mundo, que toma alguns dos princípios de Russell, e assim representa o papel da humanidade como algo insignificante em meio ao universo. O cosmicismo permite um questionamento acerca de nossa concepção de universo a partir de indagações levantadas por personagens com os quais podemos nos identificar enquanto humanos, interroga a importância da humanidade e cria uma estética de hipóteses para preencher as lacunas que a Ciência representada no conjunto de sua obra não alcança. Joshi define o cosmicismo da seguinte maneira:

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

Esses elementos citados por Joshi foram desenvolvidos por Lovecraft durante toda a sua vida e estão entrelaçados. Sua posição metafísica de compreender a vastidão do universo foi manifestada desde o princípio de suas reflexões – ainda quando criança - e foi fomentada cada vez mais a partir do momento que se envolvia e estudava mais a Ciência e a Filosofia. Esse ponto de vista é observado claramente tanto em sua obra ficcional quanto em seus ensaios teóricos e autobiográficos. Seu período histórico em muito contribuiu para seu projeto estético, uma vez que revoluções científicas muito importantes aconteceram durante sua vida, expandindo de forma surpreendente os limites da natureza que antes eram considerados válidos; Lovecraft pôde observá-las e acompanhar seu desenvolvimento com muito interesse, a ponto de que sua obra representasse essas mudanças e as utilizasse a seu favor. Como exemplo disso, temos as diversas menções às teorias de Einstein dentro de seus contos, que serão analisados nos capítulos seguintes. Outro dos pontos levantados por Joshi leva em conta

a noção de insignificância da humanidade diante do universo. Apesar de ser um ponto muito importante em sua obra, ele não possui significações éticas, uma vez que constatada essa insignificância, o autor não deixa pista alguma de como seus personagens devam viver suas vidas a partir desse momento, e essa questão é ponto chave em muitos de seus contos. Todos esses elementos, quando unidos ao efeito de realidade construído pelo autor, permitem o surgimento da sensação mais autêntica de seu projeto estético, denominada de horror cósmico. Ele é parte fundamental da fase final de sua literatura, conhecida como *Cthulhu Mythos*, e que veremos adiante.

3.2 Um artista singular

A literatura cosmicista⁵⁵ manifestou-se desde o início dos escritos de Lovecraft. Já durante a infância o autor escreveu alguns contos, dos quais vários foram perdidos ou descartados por ele mesmo. Os mais antigos dos que restaram são datados entre os anos de 1897 e 1905, quando o autor tinha, então, entre sete e quinze anos. Esses contos foram seus primeiros experimentos com a escrita, mas já apresentavam elementos importantes de seu projeto estético. Um desses contos é intitulado “The Beast in the Cave” (1905) e foi desenvolvido com um afinco bastante engenhoso. A história se passa dentro de uma caverna, onde o protagonista e narrador se perde por seus túneis após separar-se de seu grupo em uma visita monitorada. Joshi (2014a, p. 74) nota que, como Lovecraft não tinha experiência em cavernas, passou muitos dias na biblioteca pública de sua cidade estudando as informações sobre a caverna real onde a história é construída, denominada *Mammoth Cave*, pertencente a um parque nacional no estado de Kentucky. A trama se desenvolve a partir do momento em que o narrador perdido começa a escutar alguns sons, que indicam a presença de alguma outra pessoa ou animal naquele local completamente escuro. Em sua condição de desespero, o personagem mata a criatura e, ao ser encontrado pelo resto de seu grupo, descobre se tratar de outro homem há muito perdido. Esse conto precoce do autor apresenta alguns elementos importantes que marcam vários de seus contos mais conhecidos. A representação de locais ou fatos verídicos é o primeiro elemento que será usado repetidamente em suas histórias, e faz parte de sua proposta de efeito de realidade concedido ao texto. Além disso, o artifício de revelar apenas no final da história a natureza do monstro ou o segredo da figura

⁵⁵ Utilizamos o termo literatura cosmicista, pois acreditamos que essa estética seja também desenvolvida por outros autores, tanto anteriores quanto posteriores a Lovecraft, ainda que nunca se tenha analisado tais obras sob essa perspectiva. Planejamos desenvolver um estudo a esse respeito no doutorado, com a intenção de incluir outros autores e obras sob o termo e estruturar uma teoria para tal estética.

aparentemente sobrenatural⁵⁶, muito comum em seus contos, já se apresenta nesse conto. “The Beast in the Cave” pode ser agrupado junto aos outros contos tradicionais de horror de Lovecraft.

Durante a adolescência e juventude, enquanto esteve envolvido com o jornalismo amador, Lovecraft focou sua escrita muito mais na poesia do que na prosa e, assim, apenas em 1917 teremos o primeiro conto escrito em sua idade adulta. Foi também por volta dessa época que seu primeiro conto foi publicado. Durante os primeiros anos de sua carreira como escritor, Lovecraft mostrou influências claras em seus textos. Edgar Allan Poe, de início, foi sua grande inspiração. Joshi (2014a, p. 132) indica que “o mais óbvio aspecto estilístico comum entre Poe e Lovecraft é o uso dos adjetivos”, uma característica marcante em sua obra. Ambos os autores se utilizavam desse artifício para construir a atmosfera de terror, não sendo, portanto, meros adjetivos. Vejamos como exemplo trechos de contos de cada um dos autores:

Durante todo um dia *pesado, escuro e mudo* de outono, em que nuvens *baixas* amontoavam-se *opressivamente* no céu, eu percorri a cavalo um trecho do campo de *tristeza singular*, e finalmente me encontrei, quando as sombras da noite se avizinhavam, à vista da *melancólica* Casa de Usher (POE, 2008, p. 156, grifo nosso).

[...] O médico empreendeu a descida com uma *grande* valise [...]. Aos poucos, como seria conveniente a um homem já entrado em anos, desceu a escada e chegou aos degraus *viscosos* lá embaixo. A lanterna revelou uma construção de cantaria *ancestral*; e nas paredes *úmidas* o Dr. Willett percebeu uma *grande* quantidade de musgo *secular e insalubre* (LOVECRAFT, 2013, p. 121, grifo nosso).

O primeiro trecho, retirado do conto “A Queda da Casa de Usher” (“The Fall of the House of Usher”, 1839), de Poe, relata a chegada do protagonista à casa da família Usher, e seu caminho é descrito de forma que o leitor assimile a situação do personagem, e, assim crie uma percepção de seu status. Essa atmosfera é fundamental, pois ela é uma porta de entrada para o medo, ela permite que o leitor se desconecte de seu mundo seguro e adentre a aventura com os mesmos temores do personagem. A descrição inicia-se com adjetivos que indicam que tanto a estação do ano quanto o clima daquele dia são pouco convidativos. O advérbio “opressivamente”, usado para caracterizar as nuvens, transmite a sensação de angústia, e serve como uma prévia da sensação que será maximizada dentro da casa. A caracterização do

⁵⁶ No capítulo a seguir discutiremos a respeito das terminologias possíveis de serem aplicadas ao cosmicismo, e demonstraremos o porquê de a palavra sobrenatural não ser a mais adequada. Assim, as figuras monstruosas de sua obra não são sobrenaturais – por isso o uso da palavra “aparentemente” nesse momento.

caminho e da casa como tristes e melancólicos indica a atmosfera que reina na mansão. Essa cena é uma preparação para que o leitor entre naquele mundo sombrio.

A segunda citação faz parte do texto **O Caso de Charles Dexter Ward**, de Lovecraft, e descreve a entrada de um dos personagens em um universo subterrâneo desconhecido. Esse personagem inicia sua entrada nessa construção a partir de uma escada; a escada, aparentemente normal a princípio, possui em seu término degraus viscosos. A inserção desse adjetivo para descrever os últimos desses degraus nos mostra que, no mínimo, a temperatura e circulação do ar são diferentes e possivelmente piores. A arquitetura do local aponta que é muito antigo, permitindo um início de visualização do leitor, e os adjetivos para o musgo que cobre as paredes indicam perigo, pois são descritos como insalubres. Todos esses adjetivos não são supérfluos, mas parte fundamental da sensação que o autor deseja produzir. Eles permitem tanto uma visualização da cena quanto a identificação do leitor com os sentimentos do personagem. Lovecraft tomou de Poe essa técnica de descrição, pois admirava o tipo de atmosfera que uma descrição e adjetivação apurada pode criar. Como considerava a atmosfera o elemento mais importante em uma narrativa de horror, inspirou-se nos moldes de seu mestre para desenvolver seu estilo próprio, este que por sua vez tanto construía com cuidado atmosferas e efeitos textuais específicos como também discorria a respeito do assunto em seus ensaios não ficcionais.

As temáticas e motivos presentes na obra de Edgar Allan Poe também aparecem em Lovecraft. Por exemplo, a narrativa do conto “The Beast in the Cave”, citado anteriormente, se passa quase completamente no escuro, e acompanhamos o personagem por meio de seus outros sentidos que não a visão. Algo semelhante já fora arquitetado em “O poço e o Pêndulo” (“The Pit and the Pendulum”, 1842), de Poe. O protagonista dessa história se encontra em um quarto escuro e úmido, que lembra uma caverna, e realiza suas tentativas de fuga utilizando-se, principalmente, do tato e audição. Os narradores dos dois contos são obrigados a lidar com fenômenos que não podem ver e tomam atitudes que considerariam irracionais caso pudessem enxergar com o que estão lidando. Por fim, ambos são salvos e descobrem o perigo que lhes acometia.

“The Beast in the Cave” pertence, como já dito, às primeiras tentativas de Lovecraft com o escrever, e de acordo com o autor, são praticamente imitações do estilo de seu mestre. Os contos de horror iniciais de Lovecraft podem ser considerados como histórias típicas da literatura gótica por apresentarem parte significativa de seus motivos característicos, como o castelo sombrio, bruxaria, cemitérios, criaturas monstruosas, maldições, entre outros. São, assim, contos de horror sobrenatural, com personagens que passam por experiências malignas

que alteram suas vidas pessoais, experiências estas que não conseguem compreender corretamente devido aos males inomináveis e indescritíveis com os quais se deparam. Esse jogo de sugestão e revelação é uma característica bastante marcante dessa fase de escrita de Lovecraft, e muito colabora para a construção da atmosfera macabra estimada pelo autor. Um distanciamento da literatura gótica convencional e do estilo de Poe acontecerá com o desenvolvimento da escrita característica de Lovecraft, que veremos adiante.

Outra das temáticas que Poe e Lovecraft desenvolvem em comum são aventuras vividas no mar e no continente antártico. A narrativa de Poe **O Relato de Arthur Gordon Pym (The Narrative of Arthur Gordon Pym, 1838)** narra as desventuras de um grupo de marinheiros durante uma viagem que termina na Antártida. **Nas Montanhas da Loucura** de Lovecraft, retoma o tema. A história se passa por completo no continente, e a todo momento existem conexões com a história de Poe. Algumas dessas conexões são diretas – o narrador chega a citar a obra; outras são indiretas, como o aparecimento do termo cunhado por Poe “Tekeli-li”, que é emitido pelas criaturas que habitam a Antártida e que é reproduzido de forma bastante semelhante na novela de Lovecraft. No caso dessas duas obras, não há apenas um reaparecimento da temática, mas uma espécie de continuidade e desenvolvimento deliberado dela. Em alguns casos, como em “The Beast in the Cave”, a influência de Edgar Allan Poe é evidente devido à atmosfera e modo de escrita do texto; também em **Nas Montanhas da Loucura**, é bastante claro que o tema já utilizado por Poe é recorrente, e os pontos em comum não param nesse momento, pois o estilo de escrita utilizado por Lovecraft – preciso, minucioso e próximo do discurso científico – é também utilizado por Poe em alguns momentos de sua narrativa.

Outra influência em sua obra é o escritor de fantasia Lord Dunsany, que era seu contemporâneo. Dunsany criou em seus textos mundos oníricos e fantasiosos, com assuntos cósmicos e temas bastante prezados por Lovecraft. Joshi (2014a, p. 161) afirma que

Uma leitura dos primeiros contos e peças de Dunsany releva muitas similaridades temáticas e filosóficas com Lovecraft: o cosmicismo [...]; a exaltação da natureza; a hostilidade ao industrialismo; o poder do sonho de transformar o mundo material num espaço de beleza ricamente exótica; o papel incrível do tempo nos assuntos dos homens e deus; e, é claro, o uso evocativo da linguagem.

A literatura desse autor está refletida no conjunto de contos de Lovecraft conhecido como “Círculo dos Sonhos”⁵⁷, que se aproxima muito mais da fantasia do que do gótico. Esses contos são situados nas “Terras dos Sonhos”, realidade onírica alternativa onde personagens vivem aventuras bastante semelhantes a sonhos, com estruturas difusas e em universos maravilhosos. Se os contos iniciais dessa fase eram admitidamente inspirados no trabalho de Dunsany, os trabalhos mais maduros mostrarão que Lovecraft conseguiu achar seu próprio caminho dentro do que pretendia, desprendendo-se de seu ídolo e criando material genuíno.

Esses estágios iniciais do trabalho de Lovecraft ocorreram simultaneamente, e alguns de seus contos apresentam elementos mistos dessas duas modalidades. Em certo momento, ao refletir sobre sua produção, Lovecraft chega a lamentar: “existem meus trabalhos ‘Poe’ & meus trabalhos ‘Dunsany’ – mas ai! – onde estão os trabalhos ‘Lovecraft?’”⁵⁸ (LOVECRAFT, 1968, p. 315, tradução nossa). O trabalho inconfundivelmente “Lovecraft” virá em sua fase madura de escrita, a partir de 1926. Esse trabalho maduro não se desvincula do Gótico, pois os motivos, construções de atmosfera e a presença imprescindível do medo desse estilo literário continuam recorrentes; ademais, a influência de Poe, como pudemos notar, nunca se extinguirá da obra de Lovecraft. Outra das grandes influências para o cosmicismo de Lovecraft foi Algernon Blackwood, escritor inglês contemporâneo a ele. A grande influência causada por Blackwood no cosmicismo se dá no quesito de que esse autor trabalha, em alguns de seus contos, com o horror cósmico, aquele horror inquietante que Lovecraft tanto buscava construir em seus textos. É citado em seu ensaio a respeito da *weird fiction* através dos tempos, “O horror sobrenatural em literatura” (“Supernatural Horror in Literature”, escrito entre 1925 e 1927), no qual Lovecraft assume que considera que o autor é “o mestre absoluto e inquestionável da atmosfera fantástica” (LOVECRAFT, 2008, p. 113). Influência maior ainda de um contemporâneo a Lovecraft em sua obra é a de Arthur Machen, escritor galês que também trabalha com o medo cósmico. Entre os textos do autor, “O grande deus Pã” (“The Great God Pan”, 1890) é provavelmente a obra que mais pode ser vista no cosmicismo de Lovecraft. A trama dessa narrativa acontece a partir de um experimento científico feito por um de seus personagens que, sem saber exatamente o que está fazendo, acessa esferas da realidade ainda inalcançadas pela humanidade. A jovem submetida a esse experimento acaba por ter uma filha, que durante sua infância até sua vida adulta perturba a

⁵⁷ Entre os contos desse círculo estão “A Chave de Prata” (“The Silver Key”, 1926), “Celephaís” (1920) e a novela **A Busca Onírica por Kadath (The Dream-Quest of Unknown Kadath, 1927)**, que reúne personagens e retoma histórias de outros contos do círculo.

⁵⁸ “There are my ‘Poe’ pieces & my ‘Dunsany’ pieces – but alas – where are my Lovecraft pieces?”.

existência de quem a conhece. Isso porque é filha do deus Pã, que teve contato com sua mãe durante a experiência. A realidade como conhecemos não é suficiente para a garota, e por isso ela encontra como passatempo perturbar a vida dos simples mortais que se envolvem com ela. Ela é fruto do conhecimento proibido e as leis da natureza ou ainda da moral não a prendem. O tema da experiência científica que revela partes da natureza desconhecida tratado por Machen muito intrigou Lovecraft e é desenvolvido em muitos de seus contos, como “Do Além” e “Herbet West – Reanimator” (1922). Além disso, a trama de uma cria híbrida entre uma mulher humana e um deus foi retratada por ele em “O Horror de Dunwich”, que mostra descaradamente a influência de “O grande deus Pã”.

De acordo com Fred Botting, o Gótico dos EUA insere elementos inéditos na tradição dessa escola, como o modelo de cidade moderna com suas indústrias e os julgamentos das bruxas de Salem, temas que podem ser encontrados na obra de Lovecraft. Entretanto, Lovecraft desenvolveu uma literatura que foi além desses elementos:

Combinando as tradições europeias e americanas do gótico com elementos perturbantes da fantasia, momentos recorrentes de horror violento e um extensivo detalhamento científico, a “weird fiction” de H. P. Lovecraft ocupa um ponto de passagem chave entre as diferentes formas genéricas que se desenvolveram para além dos moldes góticos da ficção popular do século XX: horror, fantasia e ficção científica. [...] Os motivos e efeitos do gótico são muito limitantes para a forma de escrita de Lovecraft⁵⁹ (BOTTING, 2014, p. 166, 167, tradução nossa).

Podemos compreender que o trabalho de Lovecraft parte do gótico e se estende para além de delimitações de gêneros. Como Botting afirma, ele mescla elementos do horror, da fantasia e da ficção científica e com isso cria seu próprio estilo de horror – o cosmicismo. Essa espécie de modalidade coloca-o como um fundador de novos modelos de estilo gótico. O conto divisor de águas na obra de Lovecraft é “O Chamado de Cthulhu” (“The Call of Cthulhu”), escrito em 1926 e publicado dois anos depois dessa data. Esse conto é o texto mais conhecido de sua carreira⁶⁰, e teve importância especial em meio a suas obras. De acordo com Joshi, ele foi “a primeira contribuição significativa ao que viria a ser chamado ‘mito de Cthulhu’” (JOSHI, 2014a, p. 279). Esse conto apresenta uma maturidade que estará presente

⁵⁹ “Combining European and US gothic traditions with disturbing elements of fantasy, recurrent moments of violent horror and extensive scientific detail, the ‘weird fiction’ of H. P. Lovecraft occupies a key crossing-point of the different generic forms that develop beyond gothic forms in popular fiction of the 20th century: horror, fantasy and science fiction. [...] Gothic forms and effects are too limiting for Lovecraft’s mode of writing”.

⁶⁰ A criatura Cthulhu se tornou muito presente na cultura pop ocidental a partir da década de 1980, de forma que podemos dizer que ultrapassou seu criador em popularidade.

nas histórias que o seguem⁶¹, e exibe muitas das características que definem a mitologia fictícia lovecraftiana, que serão desenvolvidas nos contos subsequentes. Entre os textos mais significativos desse grupo estão os contos “A cor que caiu do espaço” (“The Color out of Space”, 1927), “Um sussurro nas trevas” (“A Whisperer in Darkness”, 1931), “A sombra de Innsmouth” (“The Shadow over Innsmouth”, 1936) e as novelas **Nas montanhas da Loucura**, e **A sombra vinda do tempo** (**The Shadow out of Time**, 1936).

De forma geral, os contos pertencentes a esse grupo possuem diferenças essenciais em relação aos contos das fases citadas anteriormente. Assim como nos de terror, neles o espaço ficcional corresponde a localizações reais, muitas vezes em cidades verdadeiras, como Salem e Providence, ou então em outras que foram criadas pelo autor, mas que apesar disso não apresentam elementos fantasiosos ou desconhecidos, mimetizando a realidade e as situando em Estados reais dos EUA. O autor constrói seus textos a partir de um projeto de escrita que visa um efeito de realidade, e, à parte a irrupção do desconhecido que ocorrerá, visa reproduzir o mundo empírico. Essa é, inclusive, uma das premissas essenciais das histórias das literaturas fantásticas e de horror. Essas narrativas, de forma geral, são construídas de maneira que a realidade empírica seja representada com a maior fidelidade possível e será o surgimento de um elemento sobrenatural que subverterá essa noção de realidade. É necessário que o leitor reconheça essa realidade como semelhante à sua, pois é assim que os efeitos propostos pelo texto, como o medo ou a inquietação, lhe afetarão. Essa irrupção do sobrenatural só alcança esse efeito quando o leitor identifica a sua realidade com a que está sendo retratada no texto, e de acordo com David Roas:

A participação ativa do leitor é, portanto, fundamental para a existência do fantástico⁶²: precisamos colocar a história narrada em contato com o âmbito do real extratextual [...]. O fantástico, portanto, vai depender sempre do que consideramos real, e o real depende diretamente daquilo que conhecemos (2014, p. 45, 46).

Assim, a realidade representada dentro de um texto é feita dessa forma refletindo o conceito que a humanidade tem do real, para que o leitor possa assimilar essa situação. O que é essencial para todos esses textos é que a construção do mundo “real” dentro da obra seja minuciosa e precisa:

⁶¹ Apesar de o período literário entre 1926 e 1937 conter todas as obras significativas do *Cthulhu Mythos*, nela também aparecem contos de horror clássico e histórias como o texto **O caso de Charles Dexter Ward**, uma das obras do autor que mais apresenta um caráter gótico.

⁶² David Roas utiliza em sua obra o termo fantástico de modo abrangente, incluindo nele o fantástico tradicional, o neofantástico e também as narrativas pertencentes à escola gótica, quando estas apresentam elementos sobrenaturais. Dessa forma, trata da obra de Lovecraft utilizando-se desse termo.

Para que a ruptura antes descrita se produza é necessário que o texto apresente um mundo o mais real possível que sirva de termo de comparação com o fenômeno sobrenatural, isto é, que torne evidente o choque que supõe a irrupção de tal fenômeno em uma realidade cotidiana. O realismo se converte assim em uma necessidade estrutural de todo texto fantástico. [...] o fantástico, portanto, está inscrito permanentemente na realidade, a um só tempo apresentando-se como um atentado contra essa mesma realidade que o circunscreve (ROAS, 2014, p. 51, 52).

A obra de Lovecraft, excluindo-se seus contos de fantasia, segue esse princípio, ainda que crie algumas locações fictícias. A utilização da geografia da Nova Inglaterra é fundamental em suas histórias, assim como as reações dos personagens, que o autor constrói a partir de representações de expressões convincentes, como veremos nos capítulos adiante.

Se nas histórias de horror tradicionais apenas os protagonistas sofriam com suas descobertas, no *Cthulhu Mythos* esse caráter será expandido para toda a humanidade. Grande parte dos protagonistas desse círculo são cientistas e professores de universidades. Suas descobertas são tão significativas que, além de afetarem suas vidas pessoais, atingem toda a humanidade representada dentro da obra. São perigos iminentes que possuem o poder de acabar com a vida no planeta. Na maior parte dessas histórias, os protagonistas acabam por ter algum tipo de contato com seres alienígenas que mostram, ao mesmo tempo, que a humanidade não está sozinha no cosmos e que, pior do que isso, é a raça que menos tem poder entre elas. Por causa desse elemento, que é um dos pontos-chaves desses contos, seus protagonistas acabam por não receber um desenvolvimento minucioso nem apresentam atitudes heroicas, uma vez que estão ali apenas como meros representantes da raça humana. As obras de Lovecraft imprimem maior importância ao narrador e ao foco narrativo do que aos personagens. Quando acompanhamos os protagonistas em suas aventuras podemos não só observar tudo aquilo que veem, mas também tomamos parte de seus sentimentos e, no caso do cosmicismo, de seus medos. Isso é fundamental para que o leitor compartilhe desses sentimentos, pois a narração em primeira pessoa permite essa aproximação, e assim o leitor é convidado a sentir terrores semelhantes àqueles que os personagens sentem – como vimos no trecho inicial do conto “A queda da casa de Usher”, de Poe. Lovecraft constrói a maior parte desses personagens como cientistas, o que permite um nível de descrição mais elaborado – já que cientistas teoricamente possuem um vocabulário mais preciso e extenso que o resto da população. David E. Schultz indica que:

Lovecraft nos insere diretamente no mundo que conhecemos, o século XX moderno – um mundo de ciência e conhecimento, não mito – e então pinta ao nosso redor um mundo que parecemos conhecer, mas que não conhecemos de forma alguma; um mundo povoado por criaturas contrárias a tudo o que conhecemos em nossa curta

história nesse planeta – não como indivíduos, mas como raça⁶³ (SCHULTZ, 2011, p. 216, tradução nossa).

As mitologias da humanidade possuem estruturas e fundamentos que são similares e podemos identificá-los com facilidade. Mircea Eliade, um dos principais teóricos do mito, propõe uma definição abrangente para o termo:

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do "princípio". Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma "criação": ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser (ELIADE, 1972 p. 9).

Para Eliade, a história sagrada implica em um tempo mitológico - que não se relaciona com o tempo geológico, cronológico ou histórico – e os acontecimentos ocorridos nessas histórias e as ações executadas pelos deuses ou seres sobrenaturais funcionarão como paradigmas de como a humanidade deve ser. Povos de diversas mitologias ao redor do globo terrestre justificam suas ações dessa forma, e instilam sentido para as vidas humanas na perpetuação de tais ações. Assim, as cerimônias e cultos sagrados dessas culturas variadas são uma forma de repetição do ato sagrado primordial, que o reatualiza e permite o aprendizado da origem de todas as coisas. O mito, portanto, é uma forma de se dar significação ao mundo e um modelo a ser seguido para que uma sociedade ou comunidade possa relacionar-se e compreender a si e a seu meio.

O *Cthulhu Mythos*, em contrapartida, é uma mitologia subversiva, na qual seus “deuses”, que na verdade são apenas criaturas alienígenas, não têm interesse nenhum na vida ou nos destinos humanos; muitos deles não têm ao menos o conhecimento a respeito da existência da humanidade. O surgimento do mundo, de forma oposta às mitologias tradicionais, se deu por acaso e o “deus” principal na hierarquia, responsável pela criação do universo, realizou essa ação despropositadamente. A humanidade, como veremos nos capítulos adiante, teria sido criada por outra espécie de seres alienígenas, que assim a fizeram sem grandes propósitos e não deixaram forma alguma de paradigma para ser seguido. Considerando-se os “deuses” do *Cthulhu Mythos* de forma geral, não há bem nem mal nessas criaturas, pois seus objetivos (ou falta deles) são tão diferentes dos da humanidade que não é

⁶³ “Lovecraft plants us squarely in the world that we know, the modern, twentieth century – a world of Science and knowledge, not myth – and then paints around us a world we seem to know but which we know not at all; a world populated by creatures contrary to everything that we have known in our short history on this planet – not as individuals but as a race.”

possível categorizá-los com termos éticos restritos à nossa condição ontológica. David E. Schultz (2011) indica que o que Lovecraft criou é uma antimitologia⁶⁴, já que ela transgride muitas das premissas fundamentais das mitologias recorrentes, como o seu caráter doutrinário, a ética que elas implicam – ao não legar ética alguma - e a noção de que existe algo maior do que a humanidade que a guia e zela por sua sobrevivência. Também as noções de pecado, vida após a morte e uma moral a ser mantida estão ausentes. Joshi mostra que “cada religião e mitologia estabeleceu algumas conexões vitais entre deuses e seres humanos, e é exatamente essa conexão que Lovecraft quer subverter” (2014a, p. 283). Os deuses de Lovecraft não possuem conexões propositais para com a humanidade – como a criação de regras ou a cessão de sentido à vida, e muito menos conexões vitais. No máximo, fomos criados por um desses deuses que assim o fez sem que tivesse alguma finalidade significativa para a espécie dentro de um plano maior de existência. Isso acontece porque essa mitologia apresenta um panorama do universo onde o ser humano é tão insignificante que outras criaturas que habitam o cosmos não têm ao menos a ideia de sua existência. Algumas das criaturas, ocasionalmente, terão algum tipo de contato com a humanidade, porém esse contato não possui nenhum caráter de relacionamento, a ponto de que a espécie humana e as espécies alienígenas dificilmente compreendem os propósitos – ou a existência - umas das outras. Apesar de essas conexões não existirem, algumas dessas criaturas que são interpretadas como deuses recebem cultos de algumas tribos espalhadas pelo planeta dentro da obra. Um dos maiores exemplos desses cultos está em “O chamado de Cthulhu”, que apresenta ritos bestiais sendo dedicados à criatura que dá nome ao conto. Da história de seu deus, os sujeitos que realizam tais cultos pouco sabem. O que sabem é que o objetivo de suas cerimônias é trazer a criatura de volta ao poder, e com isso espalhar pelo planeta o caos e a depravação, os únicos valores que tal criatura consegue passar para a humanidade. Eliade comenta que “a conduta e as atividades profanas do homem têm por modelo as façanhas dos Entes Sobrenaturais” (ELIADE, 1972 p. 10); o único exemplo dado por Cthulhu – ou pelo menos o que o ser humano consegue assimilar – é um exemplo de destruição. Os membros de tais cultos, por motivos desconhecidos, desejam trazer essa destruição ao seu planeta.

Joshi afirma que o *Cthulhu Mythos* se utiliza de alguns elementos temáticos específicos que constituem todos os contos pertencentes à mitologia:

⁶⁴ Pretendemos realizar estudos futuros a respeito de até que ponto o trabalho de Lovecraft pode ser considerado uma mitologia literária; planejamos rever o uso desse termo, considerando a possibilidade de descartar o caráter mítico desse conjunto de textos, relativizando essas implicações a partir dos argumentos que serão apresentados no capítulo seguinte a respeito da ausência do sobrenatural no *Cthulhu Mythos*.

O primeiro, dos “deuses” inventados e dos cultos e adorações que surgem em torno deles; depois, uma crescente biblioteca de livros míticos de tradições ocultistas; por fim, uma topografia fictícia da Nova Inglaterra (Arkham, Dunwich, Innsmouth etc.). Fica imediatamente claro que os dois últimos já estão presentes de formas nebulosas em seus primeiros contos; mas as três características se reúnem apenas no trabalho maduro de Lovecraft (2014a, p. 281).

Lovecraft desenvolve a atmosfera de horror típica do cosmicismo através desses elementos. Eles são os meios utilizados para alcançar o medo previsto, como veremos após a análise de alguns textos do autor nos capítulos a seguir. A atmosfera é o elemento principal dentro de sua literatura, e quando construída de forma satisfatória, permite que a significação que essa estrutura criou apareça de forma aterradora. Ela é construída por meio de alguns elementos formais que estruturam suas narrativas, elementos estes que giram em torno de dois aspectos fundamentais: o espaço e o tempo. Mikhail Bakhtin desenvolve o conceito de cronotopo ao tratar desses aspectos, que seriam “a interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura” (1998, p. 210). Para ele, esses dois aspectos, dentro de uma obra, são indissociáveis. É a partir do cronotopo literário que a unidade artística de uma obra será determinada, pois certos espaços e temporalidades funcionam como um ponto de partida para o rumo e nuance que os acontecimentos do texto terão. Dentro da literatura gótica, o cronotopo que caracteriza o medo recebe o nome de *locus horribilis* – em oposição ao *locus amoenus*, que representa um lugar idealizado de segurança e conforto, um refúgio em meio à natureza. O *locus horribilis*, por sua vez, caracteriza os espaços onde o medo se torna presente na obra, sendo essencial para que ele emerja. O tempo é também um aspecto fundamental nesse quesito, uma vez que esses locais costumam ser impregnados com uma temporalidade ancestral, sendo comumente castelos, ruínas, mansões mal-assombradas, florestas e montanhas. Bakhtin discute o castelo enquanto cronotopo da literatura gótica e símbolo máximo dessa escola literária:

O castelo está repleto de tempo, que por sinal é histórico no exato sentido da palavra, ou seja, o tempo do passado histórico. O castelo é o lugar onde vivem os senhores feudais (por conseguinte, também as figuras do passado), as marcas dos séculos e das gerações estão depositadas sobre várias partes do edifício, no mobiliário, nas armas, na galeria de retratos dos ancestrais, nos arquivos de família, nas relações humanas específicas de sucessão dinástica, da transmissão dos direitos hereditários (1998, p. 350).

A obra de Lovecraft, por ser ambientada em locações dos EUA, não inclui o castelo, mas sim as mansões ancestrais, que carregam grande parte desses mesmos motivos que são repletos de temporalidade. Também estão presentes locais onde o tempo funciona de uma maneira e ritmo diferentes, como a floresta e locais distantes e inóspitos, que analisaremos

nos capítulos adiante. Além desse caráter de isolamento e impregnação de ancestralidade nos *loci horribilis*, devemos atentar-nos para outro cronotopo que influencia na criação dessa atmosfera: o espaço psicológico, que também propicia o surgimento do medo:

Os ambientes são capazes de inspirar medo não apenas em decorrência de suas características concretas, físicas, mas dependem das percepções subjetivas que os indivíduos têm dos lugares. [...] É, portanto, algo complexo, que combina a objetividade do espaço físico com a subjetividade do espaço psicológico (FRANÇA, 2014, p. 6).

Assim, a perspectiva do narrador e/ou personagem de cada história é fundamental para a construção do medo, pois, como vimos anteriormente, é por meio de seus relatos, sensações e impressões que podemos nos conectar com a narrativa. Da mesma forma, portanto, esses aspectos são importantes quando se trata do leitor, uma vez que, caso não aconteça uma identificação entre leitor e personagem devido a diferenças culturais, psicológicas ou ainda a respeito de conhecimento acerca dos temas tratados pelo texto, os efeitos do texto não atingirão a esse. A construção da atmosfera de medo e horror dentro da obra de Lovecraft é feita, assim, a partir das relações inseparáveis entre tempo e espaço, e leva alguns outros elementos fundamentais já citados anteriormente: o uso de uma adjetivação elevada, que permite uma assimilação e visualização apurada dessas localidades tenebrosas; e a construção do efeito de realidade da narrativa, que permite a identificação do leitor com o mundo retratado na obra – que é um reflexo de seu próprio mundo – tornando a irrupção de algo sobrenatural ou desconhecido um motivo para que o sentimento de medo elevado surja, estruturando, assim, uma atmosfera de medo poderosa.

Em “O horror sobrenatural em literatura”, Lovecraft trata de obras pertencentes à essa modalidade desde o surgimento da literatura gótica no século XVIII. A *weird fiction* é uma modalidade literária que, para o autor, pode ser encontrada dentro de diferentes gêneros. Um texto *weird* é aquele que possui uma genuína atmosfera de terror, independentemente de seu tema; é aquele texto que consegue transmitir o horror cósmico, ou seja, um horror com muito mais profundidade do que os temas usuais da literatura de terror tradicional, que giram em torno da ameaça física, como o autor exemplifica:

Esse tipo de literatura do medo não deve ser confundido com um outro superficialmente parecido, mas muito diferente no âmbito psicológico: a literatura do simples medo físico e do horrível vulgar. Esses escritos decerto têm seu lugar [...] mas essas coisas não são literatura de medo cósmico em seu sentido mais puro. [Uma história *weird*] tem algo mais que um assassinato secreto, ossos ensanguentados ou algum vulto coberto com um lençol arrastando correntes, conforme a regra (LOVECRAFT, 2008, p. 16, 17).

Textos que trabalham com o horror cósmico, na visão de Lovecraft, possuem uma significação mais profunda do que o horror usual da literatura gótica, com seus fantasmas, vilões e demônios, e seu objetivo com sua obra é alcançar a sensação de pavor frente a uma realidade desconhecida. Assim, além de aprofundar as temáticas da literatura de medo tradicional, a construção estrutural desses textos possui elementos imprescindíveis para a elaboração da atmosfera de horror, como o autor defere:

Uma certa atmosfera inexplicável e empolgante de pavor de forças externas desconhecidas precisa estar presente; e deve haver indício, expresso com seriedade e dignidade condizentes com o tema, daquela mais terrível concepção do cérebro humano – uma suspensão ou derrota maligna e particular daquelas leis fixas da Natureza que são nossa única salvaguarda contra os assaltos do caos e dos demônios dos espaços insondáveis. [...] Atmosfera é a coisa mais importante, pois um critério final de autenticidade não é a harmonização do enredo, mas a criação de uma determinada sensação (LOVECRAFT, 2008, p. 17).

O momento maduro da obra de Lovecraft possui muitos elementos que se aproximam da ficção científica (FC) que, nesse momento histórico, começava a aparecer em revistas *pulp* e a ganhar forma. A FC praticada pelos autores contemporâneos a Lovecraft tinha um teor e uso bastante diferentes do que ele propunha. Contrárias a ele, essas obras de sua época eram otimistas e possuíam o espírito empreendedor bastante comum a seu tempo. Era uma FC de protagonistas aventureiros e desbravadores do espaço, otimistas e conquistadores de novos limites. Essas eram ideias completamente opostas à mitologia de Lovecraft. Este, inclusive, criticava com afinco esse modo de escrita. Em seu ensaio “Notas sobre ficção interplanetária” (Some notes on Interplanetary Fiction, 1934) o autor afirma acreditar que essa espécie de texto literário se constrói de uma forma muito inverossímil:

A despeito da atual enxurrada de histórias que tratam de outros mundos e universos, e de intrépidos voos de um lado a outro do espaço sideral, provavelmente não seria exagero dizer que não mais do que meia dúzia destas coisas [...] pode fazer a menor reivindicação à seriedade artística ou ao mérito literário. A insinceridade, o convencionalismo, o lugar-comum, a artificialidade, a falsa emoção e a extravagância pueril reinam triunfantemente nesse gênero saturado, e apenas os exemplares mais raros podem fazer qualquer reivindicação a um caráter definitivamente adulto (LOVECRAFT, 2011, p. 89).

Esses elementos citados pelo autor eram justamente combatidos por ele em suas obras, nas quais buscava construir as emoções e reações de seus personagens baseadas em emoções que representassem a forma com que os seres humanos agem no mundo real; além disso, para ele seria bastante incabível o encontro com extraterrestres que expressassem sentimentos parecidos com os dos seres humanos, o que se via com grande frequência nas obras de

revistas *pulp*. Como comentamos anteriormente, Lovecraft desprezava a sociedade tecnológica em que vivia, conseqüentemente desprezando muitas das obras de FC que focavam nesse quesito. Assim, a utilização da tecnologia em sua obra não é o foco, mas sim um meio para que as realidades desconhecidas dos contextos dos textos apareçam. Ela é um instrumento na mão dos cientistas que vivem aventuras nessas histórias, e seu uso se dá de forma que auxiliem na explicação dos fenômenos estranhos, e não que sejam um meio para o desbravamento de novos planetas e confins do universo. Além disso, esse recurso é mais um elemento que constitui o efeito do real criado pelos textos do autor, potencializando o medo e o horror cósmico. Por esses motivos Lovecraft critica a artificialidade das histórias desses outros escritores, pois elas apenas transferem o mesmo modelo de aventura desenvolvido por outros gêneros literários ao cronotopo intergaláctico. Assim, se tornam, em sua opinião, insinceras, pois não há uma preocupação com a verossimilhança empírica, que é seu maior cuidado ao inserir tais elementos. Apesar disso, como veremos durante a análise de alguns de seus textos, Lovecraft não consegue fugir por completo do caráter extravagante dessas obras, já que as realidades descobertas por seus protagonistas são também extravagantes e se apresentam sempre sublimes e extraordinárias. A diferença é que essas realidades, na maior parte do tempo, não estão ao alcance do controle do ser humano e, ao serem descobertas, são imediatamente refutadas – quase sempre sem sucesso.

A fase madura de sua obra, assim, apresenta uma mudança de estilo, que se desenvolve em concordância às temáticas que busca explorar. A linguagem mais poética que utilizava em seus textos de horror convencional ou de fantasia é deixada de lado para que suas novas ideias sejam transmitidas por meio de uma linguagem que adicione um caráter de maior precisão à obra. A inserção desse elemento aprofunda o efeito de realidade presente no texto que, como vimos anteriormente, sempre fora arquitetado com bastante cuidado pelo autor. Esse novo estilo apresenta uma exatidão técnica que condiz com as ocupações de seus personagens, dando coesão aos contos de forma que isso se torne um artefato na mão do autor para que, nos momentos em que seus protagonistas se encontram com o desconhecido, essa linguagem tão acurada se torne insuficiente:

O método maduro de Lovecraft de contar uma história de horror foi uma consequência natural da importância do novo universo da ciência em seus textos, pois esse era o método do realismo científico, que se aproximou, em alguns de seus últimos textos (*Nas montanhas da loucura* e *A sombra vinda do tempo*) da precisão, objetividade e atenção a detalhes de um relatório em um periódico científico ⁶⁵ (LEIBER, 2001, p. 11, tradução nossa).

⁶⁵ “Lovecraft’s matured method of telling a horror story was a natural consequence of the importance of the new universe of science in his writings, for it was the method of scientific realism, approaching in some of his last

Nos contos acima citados, longos parágrafos podem chegar a ser incompreensíveis a um público desacostumado com esse tipo de linguagem, pois tais narradores se utilizam de termos e descrições extremamente específicas e que só são utilizadas dentro do meio científico. Essa linguagem permite ao leitor uma confiança inicial a respeito do que está sendo relatado e dura enquanto nada de insólito acontece. Ela é elaborada com tanta exatidão, que a princípio não há a necessidade de se duvidar daquilo que está sendo descrito – pelo menos enquanto esses relatos se delimitam pelo que é conhecido pela humanidade. No momento em que esses personagens começam a defrontar-se com elementos desconhecidos e extraordinários a acuidade de seu relato se maculará, e assim se iniciam os questionamentos do leitor, que podem escolher entre duas direções: a primeira delas se dá a respeito do questionar a veracidade desse relato, pois o leitor mudará sua forma de encarar o texto e passará a se perguntar em que momento esse personagem começou a sofrer de ilusões ou confusões mentais; por outro lado, o que o leitor pode questionar é sua própria realidade empírica, e isso acontece devido à forma verossimilhante com que a realidade retratada no texto é feita, onde há uma identificação e a percepção de uma lógica interna condizente com aquilo que ele conhece. No momento em que essa realidade representada na obra e com a qual ele havia se identificado passa a ser povoada por monstruosidades é que o sentimento de horror atinge o leitor, e as particularidades da própria realidade desse leitor podem ser questionadas. Roas argumenta que nesse tipo de situação:

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, metáfora, 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, 2013, p. 173).

Durante cada texto de Lovecraft podemos observar essa mudança de linguagem – que é uma consequência do contato do personagem com elementos desconhecidos – que de precisa e científica se transforma em um emaranhado de metáforas e assimilações. Roas diz ainda que “o fantástico narra acontecimentos que ultrapassam nosso quadro de referência; é, portanto, a expressão do inominável, o que supõe um deslocamento do discurso racional” (ROAS, 2013, p. 173, 174). A continuidade da utilização de um discurso racional a partir dos primeiros contatos com o desconhecido se torna não apenas mais complicada, mas em alguns

tales (*At the Mountains of Madness* and “The shadow out of time”) the precision, objectivity, and attention to detail of a report in a scientific journal.”

casos impossível, pois a partir desse momento o personagem se encontra com algo que ele - nem a humanidade - tivera contato antes e, dessa forma, não possui a capacidade de descrever. A respeito desse quadro de referência que se torna insuficiente veremos mais no capítulo a seguir.

Devido a todos esses elementos acima expostos, o cosmicismo lovecraftiano pode ser compreendido como a mais característica e original forma de arte do autor; é aquela que mais o caracteriza. Ela mescla horror, ficção científica e fantasia, gerando algo inédito e muito distintivo do escritor. Durante sua vida e mesmo após sua morte, várias de suas criações, temáticas e ideias foram retrabalhadas por outros autores, fazendo com que o *Cthulhu Mythos* se tornasse uma das mais importantes e influentes estéticas legadas pela tradição literária. Entre os artistas que mais apresentam influência de Lovecraft estão seus amigos August Derleth, Clark Ashton Smith, Robert Bloch e Robert E. Howard, que produziram, contemporaneamente, obras que compartilhavam seu universo. Nos dias de hoje, a sua estética é facilmente encontrada nas obras de escritores como Stephen King, Ramsey Campbell e Neil Gaiman, e se estende para outras mídias, como o cinema de Guillermo Del Toro, John Carpenter e Ridley Scott e jogos de videogame, como *Bloodborne* de Hidetaka Miyazaki e *Darkest Dungeon*, da Red Hook Studios.

4. O INOMINÁVEL

4.1 Sobre os limites da humanidade

Assim como a estrutura textual, efeito de real e filosofia do cosmicismo são constantes dentro da obra de Lovecraft, é também uma visão de mundo que ele apresenta. Refletindo princípios do materialismo e da ética ecocêntrica de Russell, essa visão de mundo coloca o ser humano em um lugar bastante demarcado e limitado em relação à natureza. A estética lovecraftiana apresenta uma visão bem definida a respeito da mesma, e de quanto um ser humano pode compreender a seu respeito. Esta, em sua totalidade, existe independentemente da humanidade; ela abarca todo o mundo físico existente, com todos os seus fenômenos e elementos. É lógico, assim, compreendermos que, na visão de Lovecraft, como somos apenas um entre os diversos tipos de animais que habitam esse planeta, não poderemos compreender esse todo de forma alguma. Para o autor, tudo o que há, seja no planeta Terra ou para além dele, deve obedecer às leis gerais ditadas pela própria natureza. Nós, seres humanos, da mesma forma obedecemos a essas leis e absorvemos o mundo através dos aparatos sensoriais que possuímos, ou seja, os cinco sentidos. Essa visão não permite abertura para crenças em fenômenos sobrenaturais ou religiosos, e descarta também a ideia de uma alma incorpórea. Essa visão é o ponto de partida para o desenvolvimento da trama de seus textos, incluindo a forma como seus personagens se situam em seu meio e tomam atitudes, e o universo que é representado segue esses princípios.

A natureza, seguindo a lógica cosmicista, apresenta elementos que um dia serão conhecidos pelos seres humanos, e outros que jamais serão acessíveis. São espécies de lacunas que não podem ser preenchidas, por mais que se avance a Ciência, pelo simples fato de que nossos sentidos e nosso raciocínio não podem absorver tal conteúdo. Dessa forma, estamos fadados para sempre a viver em uma realidade incompleta, em um mundo de mistérios e enigmas indecifráveis. Hugh Elliot, uma das grandes influências de Lovecraft, afirma que:

Embora o desejo por conhecimento desse tipo [os mistérios da existência] seja tão imperativo na natureza humana, todas as tentativas de satisfazê-lo falharam. Está claro desde o início, portanto, que o assunto em si esteja fora do alcance do intelecto humano ⁶⁶ (ELLIOT, 1919, p. 2, tradução nossa).

⁶⁶ “Although the desire for knowledge of this kind is so imperative in man’s nature, all attempts to satisfy it have failed. It is clear at the outset, therefore, that the subject itself is outside the range of human intellect.”

O intelecto humano, como continua o autor, desenvolve seu conhecimento através de impressões sensoriais e se limita àquilo que elas podem nos ensinar. Ele diz:

Agora, supondo que acontecesse de termos mil sentidos em vez de cinco, fica claro que nossa concepção de universo seria extremamente diferente do que é agora. Não podemos presumir que o universo tem apenas cinco qualidades porque temos apenas cinco sentidos. Devemos presumir, ao contrário, que o número de suas qualidades possa ser infinito, e que quanto mais sentidos tivéssemos, mais descobriríamos a seu respeito⁶⁷ (ELLIOT, 1919, p. 3, tradução nossa.)

A primeira das dificuldades para a apreensão completa da natureza é, portanto, biológica. Podemos ver os exemplos de outros animais, como cachorros, que possuem um aparelho auditivo muito mais elaborado e profícuo, tendo a capacidade de escutar sons imperceptíveis ao ouvido humano, o que lhes permite uma relação diferente com o seu meio. Assim também acontece com sua visão e olfato. Sendo nossos sentidos limitados, diversos aspectos da realidade nos passam despercebidos, como os raios infravermelhos, que são notados por alguns animais, mas só podemos enxergar por meio de aparelhos. Isso acontece com todos os nossos sentidos, explicitando que a relação que temos com a natureza é única e exclusiva para a raça humana, diferenciando-se de todos os outros animais. Não podemos, inclusive, imaginar qualquer coisa que se situe fora do alcance desses sentidos. Essa percepção sensorial faz com que nosso entendimento de mundo se construa de uma forma específica, mas que de maneira alguma se garante que seja a realidade *per se*. Elliot diz que “supondo que tivéssemos mais cem ou mil [sentidos], o universo pareceria diferente de qualquer coisa concebível nesse momento”⁶⁸ (ELLIOT, 1919, p. 4, tradução nossa). Mesmo se isso acontecesse, a natureza continuaria sendo a mesma, a única mudança ocorreria em nossa concepção a seu respeito. O que vemos é, portanto, um recorte da natureza, que inclui aquilo que nossos sentidos permitem conhecermos. Além disso, esse tal recorte é limitado ao tamanho de nosso corpo, ou seja, conhecemos a natureza dentro da escala que nos convêm. Objetos e animais microscópicos são parte dela assim como nós, porém seu tamanho reduzido faz com que sua existência seja excluída de nossa vivência. Yi-fu Tuan comenta:

Nem o muito pequeno nem o mundo grande, na vida diária, integram nosso campo de visão. [...] No outro extremo da escala, podemos ver as estrelas, mas apenas como pontos de luz em um teto de altura modesta. A mente pode calcular dimensões astronômicas como entidades abstratas; não podemos, entretanto, imaginar

⁶⁷ “Now, supposing that we happened to have a thousand senses instead of five, it is clear that our conception of the Universe would be extremely different from what it is now. We cannot assume that the Universe has only five qualities because we have only five senses. We must assume, on the contrary, that the number of its qualities may be infinite, and that the more senses we had, the more we should discover about it.”

⁶⁸ “Supposing we had a hundred more or a thousand more, the universe must appear different from anything now conceivable.”

distâncias de um milhão de quilômetros, ou mesmo de mil quilômetros. Não importa quantas vezes se tenha atravessado todo os Estados Unidos, não é possível vê-lo na mente, a não ser como uma forma, um mapa em escala pequena (TUAN, 1980, p.17).

Ainda mais complexa que isso é a questão de que aquilo que vemos e acreditamos compreender não é realmente o que, de fato, está lá. Immanuel Kant, em suas discussões a respeito dos limites da Razão, afirma que a natureza dos objetos nunca será compreendida pela humanidade, mas sim seu fenômeno, ou seja, a representação que desenvolvemos a respeito do que podemos intuir do objeto em si. Entre o objeto em si e um fenômeno existe um processo cognitivo. Todo e qualquer objeto passa por um filtro de nossa sensibilidade (que acontece por meio de sua inserção no espaço e no tempo), e são essas sensações resultantes que levam à percepção, que se utiliza da razão com suas formas de entendimento para resultar em um fenômeno, que já não é mais o objeto original. Assim, o objeto em si, ou a natureza em si, nunca será conhecida por nós. Kant indica que “qual seja a natureza dos objetos em si e separados de toda receptividade da nossa sensibilidade, permanece-nos inteiramente desconhecido. Não conhecemos senão o nosso modo de perceber os objetos” (1974, p. 49). Dessa maneira podemos ver que não há apenas esferas completamente inacessíveis ao conhecimento humano, mas também que todo o conhecimento que podemos captar é igualmente limitado e não representa a realidade da natureza. Podemos, portanto, pensar as coisas, mas não conhecê-las. Lovecraft discorria a respeito de todas essas limitações humanas, as quais evidencia em sua obra e também em suas correspondências:

A realidade absoluta está eternamente para além de nós – não podemos formar nem a mais vaga das concepções do que tal coisa seria, por não temos maneira alguma de imaginar organismos à parte daqueles aspectos subjetivos que residem por completo em nossa própria fisiologia e psicologia⁶⁹ (LOVECRAFT, 1968, p. 301, tradução nossa).

Lovecraft atribuía parte dessa limitação à maneira como evoluímos e às dificuldades que a espécie encontrou ao longo de seu desenvolvimento. Ele lamenta que o foco da evolução humana sempre tenha sido a sobrevivência física, deixando de lado qualquer aprendizado que possa exercitar nossa mente:

[...] Uma evolução cujo único objetivo é a sobrevivência física, não o conhecimento e a percepção. Isto é, as únicas ligações que temos com o mundo externo são algumas capacidades especiais projetadas para um fim (intelectualmente) muito

⁶⁹ “Absolute reality is forever beyond us – we cannot form even the vaguest conception of what such a thing would be like, for we have no terms to envisage entity apart from those subjective aspects which reside wholly in our own physiology and psychology.”

estreito e que não se referem ao processo de concepção ou experimentação do cosmos em sua totalidade, e nem formam uma ideia aproximadamente completa da pequena parte dentro de nosso alcance concebível⁷⁰ (LOVECRAFT, 1976, p. 321, tradução nossa).

No conto “Do Além”, Lovecraft arquiteta um cenário onde seu protagonista cientista constrói um aparato que permite ao ser humano enxergar coisas que estão ao nosso redor, mas não vemos a olho nu. O personagem explica:

O que sabemos [...] sobre o mundo e o universo ao nosso redor? Nossos meios de receber impressões são absurdamente escassos, e nossas noções dos objetos que nos cercam são infinitamente estreitas. Vemos as coisas somente na medida em que somos construídos para vê-las e não podemos fazer ideia alguma de sua natureza absoluta. Com cinco débeis sentidos, queremos compreender o cosmos ilimitadamente complexo, enquanto outros seres, com uma gama de sentidos diferente, mais ampla ou mais possante, não apenas poderiam ver de modo diferente as coisas que vemos, como também ver e estudar mundos inteiros de matéria, energia e vida que jazem próximos de nós, mas que não podem ser detectados com os sentidos que temos. Sempre acreditei que tais mundos estranhos e inacessíveis existem colados aos nossos cotovelos, *e agora creio que encontrei um modo de romper as barreiras*. Não estou blefando. Dentro de vinte e quatro horas aquela máquina sobre a mesa gerará ondas que agirão sobre órgãos ignorados de sentidos que existem em nós como vestígios atrofiados ou rudimentares. Essas ondas abrirão para nós inúmeros panoramas desconhecidos do homem e muitos desconhecidos de qualquer coisa que consideramos como vida orgânica. Haveremos de ver aquilo para o qual os cachorros uivam na escuridão, aquilo para o qual os gatos levantam suas orelhas após a meia noite. Veremos essas coisas e outras coisas que nenhuma criatura que respira jamais viu. Vamos saltar sobre o tempo, o espaço e as dimensões e, sem mover nossos corpos, espionar o fundo da criação (LOVECRAFT, 2016, p.84, grifo do autor).

Uma das propostas do cosmicismo é simular uma complementação às leis da natureza; ao construir tal aparato, o personagem de Lovecraft consegue acessar algumas das esferas da natureza vetadas à humanidade devido aos seus poucos sentidos. Assim, ele percebe que está rompendo barreiras de nossa biologia, uma vez que seu aparato permite a reanimação de alguns sentidos que a humanidade possui, mas não utiliza há milhares de anos. O personagem comenta, ademais, que “vemos as coisas somente na medida em que somos construídos para vê-las”, ou seja, além das limitações biológicas, deparamo-nos com outra barreira entre a natureza e nosso conhecimento imparcial a seu respeito: a cultura. Desde o meio em que vivemos, estendendo-se a país, região, cidade ou campo, época, idade e classe social, temos condições que fazem com que nossa percepção se altere. Toda informação que recebemos através de nossos sentidos é avaliada por nossa razão, e cada informação tem significados

⁷⁰ “[...] an evolution whose only object is physical survival, not knowledge and perception. That is, the only links we have with the external world are special faculties designed for a very (intellectually) narrow end and having no reference to the process of envisaging or experiencing the cosmos in its totality, or even forming and approximately full idea of the small section within our conceivable grasp.”

diferentes de cultura a cultura. Yi-fu Tuan comenta que “a percepção é uma atividade, um estender-se para o mundo. [...] uma pessoa em determinada cultura pode desenvolver um olfato aguçado para perfumes, enquanto os de outra cultura adquirem profunda visão estereoscópica” (1980, p. 14). Além dessas diferenças culturais, o autor afirma que nossa visão de mundo depende de escolhas, ou seja, tomamos decisões levando em conta aquilo que torna nossa vivência mais fácil e prazerosa. E por isso construímos um meio ambiente que propicie essa facilidade, moldando a natureza a nosso dispor e criando novos modos de observá-la. Ademais, cada cultura divide a natureza como melhor lhe convém, como, por exemplo, as estações do ano e questões cosmológicas de cada cultura, que variam muito quando comparadas. Por mais que tentemos constituir nossa realidade de forma organizada e completa, nunca obteremos resultados idênticos, pois nossa percepção nunca será idêntica. Tuan indica que “é generalizado o desejo de compor a natureza e o mundo humano em um sistema coerente. [...] Nas culturas que conhecemos, as associações parecem naturais ou apropriadas. Com as culturas estranhas, elas parecem completamente arbitrárias” (TUAN, 1980, p. 21). Vemos, deste modo, que nunca poderemos ter uma concepção de mundo que seja humanamente congruente.

Uma das formas de aumentar nossa percepção da natureza é por meio da Ciência. Thomas Kuhn, ao trabalhar com a história da Ciência, opta por utilizar o termo *Ciência Normal* para tratar da prática científica de forma geral, vigente no século XX e reconhecida dentro de seu próprio círculo científico. A Ciência Normal “significa a pesquisa firmemente baseada em uma ou mais realizações científicas passadas” (KUHN, 2013, p. 71). Ela aborda toda e qualquer prática científica que seja exercida por

homens cuja pesquisa está baseada em paradigmas compartilhados [e que] estão comprometidos com as mesmas regras e padrões para a prática científica. Esse comprometimento e o consenso aparente que produz são pré-requisitos para a ciência normal, isto é, para a gênese e a continuação de uma tradição de pesquisa determinada (KUHN, 2013, p. 72).

O paradigma é um dos termos-chave na obra de Kuhn, possuindo diversos significados similares que são utilizados durante toda a sua análise a respeito da história da Ciência em **A estrutura das revoluções científicas** (*The Structure of Scientific Revolutions*, 1962). De forma geral, Kuhn o utiliza como sinônimo de exemplo compartilhado, um modelo a ser imitado; um “argumento prático entre duas partes, um orador e uma audiência, que compartilham de um grande número de crenças que dificilmente precisam de explicações” (KUHN, 2013, p. 24). O autor reforça que

Paradigmas são integrais para a ciência normal e uma ciência normal, praticada por uma comunidade científica, continua enquanto houver uma profusão de coisas a fazer, problemas abertos que levam à pesquisa utilizando métodos (leis, instrumentos etc.) reconhecidos pela tradição. [...] A ciência normal é caracterizada por um paradigma (KUHN, 2013, p. 28, 29).

Sendo assim, a Ciência Normal, dentro de nosso contexto, pode ser entendida como toda prática que trabalhe na tentativa de melhor compreender a natureza. Mas, apesar desse caráter desbravador da Ciência, tal ideia é, antes de tudo, apenas mais um recorte. Ela abrange nosso conhecimento, porém dentro de limites bastante estreitos, ou seja, ela é a Ciência ocidental da Idade Contemporânea, uma Ciência que não permite mais de uma explicação para os fenômenos que analisa. Qualquer elemento que escape às concepções moldadas por esses parâmetros é deixado de fora. Paul Feyerabend, também teórico da história da Ciência, acredita que toda essa sistematização acaba por restringir nossas possibilidades:

[...] Uma pequena lavagem cerebral fará muito no sentido de tornar a história da ciência mais tediosa, mais uniforme, mais “objetiva” e mais facilmente acessível a tratamento por meio de regras estritas e imutáveis. A educação científica tal como hoje a conhecemos tem precisamente esse objetivo. Simplifica a “ciência” pela simplificação de seus participantes. [...] O mundo que desejamos explorar é uma entidade em grande parte desconhecida. Devemos, portanto, deixar nossas opções em aberto e tampouco devemos nos restringir de antemão. Prescrições epistemológicas podem parecer esplêndidas quando comparadas com outras prescrições ou com princípios gerais – mas quem pode garantir que sejam o melhor modo de descobrir não somente uns poucos “fatos” isolados, mas também alguns profundos segredos da natureza? (FEYERABEND, 2007, p. 33, 34).

Assim, mesmo a melhor de nossas aliadas no conhecimento da natureza é falha; e o objetivo de Lovecraft era mostrar isso. Por mais avançada que possa estar a Ciência e a tecnologia, nossos sentidos humanos sempre estarão presentes para lembrar-nos de nossas limitações e mostrar que nunca será possível um conhecimento que não seja praticado por meio de alguma prática tendenciosa. Feyerabend mostra que, dentro da prática científica:

Uma teoria pode ser inconsistente com a evidência não porque esteja incorreta, *mas porque a evidência está contaminada*. A teoria é ameaçada porque a evidência ou contém sensações não-analisadas que correspondem apenas parcialmente a processos externos, ou porque é apresentada em termos de concepções antiquadas [...]. É esse *caráter histórico-fisiológico da evidência*, o fato de que ela não só descreve algum estado de coisas objetivo *mas também expressa concepções subjetivas, míticas e há muito esquecidas* a respeito desse estado de coisas, que nos força a olhar de maneira nova para a metodologia (2007, p. 87, grifo do autor).

Lovecraft demonstra em sua obra, além de que a Ciência não é soberana, a existência de lacunas no conhecimento e percepção humana que seriam ocupadas pelo desconhecido. O desconhecido pode ser tanto aquilo que jamais poderemos compreender, ou ainda aquilo que

nossa Ciência ainda não teve capacidade de alcançar. A cada novo avanço científico a esfera daquilo que conhecemos se expande, e o que um dia fez parte do desconhecido passa a ser explicado. Assim, a obra de Lovecraft evidencia uma (des)confiança na Ciência que representa, mas ao mesmo tempo revela, as limitações humanas que nunca poderão ser superadas, resultando em toda uma parte do universo que jamais conheceremos. O desconhecido, para o autor, gera uma curiosidade fortíssima no ser humano, porém ele acredita que essa curiosidade seja em vão, como comenta em uma de suas cartas:

Por mais arrazoados que fizéssemos, não teríamos como destruir a percepção normal da natureza altamente limitada e fragmentária do nosso mundo visível de percepção e experiência quando o medimos contra o abismo sideral de galáxias inimagináveis e dimensões inexploradas – um abismo no qual o nosso sistema solar não passa de um mero ponto [...] *independente de qualquer sistema relativístico que possamos adotar ao conceber a plenitude do cosmo* – e esta percepção não teria como deixar de exercer uma forte influência sobre o instinto físico natural da *curiosidade pura*; um instinto tão básico e primitivo, e tão indestrutível perante qualquer filosofia, quanto os instintos paralelos da fome, do sexo, da expansão do ego e do medo. [...] mas que diabos! De que adianta? Como explicar a um cego o que é a visão? Seja como for, a atração exercida pelo abismo do desconhecido permanece forte como sempre esteve sob qualquer outra ordem intelectual, estética ou social que se possa conceber (LOVECRAFT, 2011b, p. 118, grifo do autor).

Esse caráter de descoberta do desconhecido inclui elementos que antes pertenciam à esfera do sobrenatural. Com o avanço da Ciência, fenômenos que eram tomados como inexplicáveis e mágicos passam ao âmbito do compreensível. Isso tem uma influência enorme na Literatura insólita, pois com essa mudança de caráter dos fenômenos também mudam os medos da população. Fantasmas, vampiros e bruxas passam cada vez menos a amedrontar aqueles que compreendem que essas coisas não são possíveis nesse novo mundo científico. Guy de Maupassant, em seu ensaio a respeito do fantástico, “Adieu mystères” (1881), prevê que essa modalidade literária – assim como qualquer outra que trabalha com elementos não realistas – não sobreviveria para além do século XIX, uma vez que seus motivos enigmáticos serão extintos pela Ciência. Ele diz:

Parece-me que o mundo foi despovoado. Suprimiu-se o invisível. E tudo me parece mudo, vazio, abandonado! Quando saio à noite, como gostaria de poder arrepiar com essa angústia que faz as velhas senhoras se benzerem ao longo dos muros dos cemitérios, e que fazem partir os últimos supersticiosos diante dos vapores estranhos dos pântanos e os fantásticos fogos-fátuos. Como gostaria de crer em qualquer coisa vaga e terrível que imaginei sentir acontecer nas sombras! Como as trevas da noite deviam ser mais negras outrora, repletas de todas essas criaturas fabulosas!⁷¹ (MAUPASSANT, 1881, online, tradução nossa).

⁷¹ “Il me semble qu’on a dépeuplé le monde. On a supprimé l’Invisible. Et tout me paraît muet, vide, abandonné ! Quand je sors la nuit, comme je voudrais pouvoir frissonner de cette angoisse qui fait se signer les vieilles

Assim como Lovecraft, Maupassant sentia o peso que essas mudanças traziam, pois, mesmo tendo esclarecimento científico, era um artista que trabalhava com esse sobrenatural e se vê diante de uma ruptura nas convenções da literatura que praticava. Ele admite que o mundo científico, quando isento de mistérios, é muito mais desolador, pois a consciência de que nada existe causa um desconforto muito maior do que a ideia de coisas fabulosas que podem existir nas sombras – sejam elas boas ou malignas. Ana Luiza Camarani comenta sobre as ideias de Maupassant:

[Maupassant] insiste que a cada dia os filósofos, os eruditos ampliam as fronteiras da ciência, delimitando dois campos: do lado de cá, o conhecido que era ontem o desconhecido; alhures, o desconhecido que será o conhecido amanhã, único espaço ainda deixado aos poetas e sonhadores. [...] Observa que a noite não mais aterroriza o homem, para quem não há mais fantasmas, nem espírito, pois tudo o que era chamado “fenômeno” é explicado por leis naturais (2014, p. 23).

Lovecraft concorda em parte com esse pensamento. Primeiro, ele tinha toda a consciência de que esse tipo de medo tornara-se banal e sem efeito, e por isso raramente trabalhava com tais motivos. Entretanto, para ele, uma grande parte do desconhecido jamais seria acessível, como vimos anteriormente, dando margem para que autores pudessem criar novos tipos de mistérios. Ademais, apesar de a cientificidade do século XIX ter acabado com grande parte desses mistérios, os avanços da Astronomia fizeram com que a infinidade além-Terra mostrasse à humanidade toda uma nova região desconhecida, e assim há um deslocamento do medo terreno e supersticioso para um medo de tudo aquilo que o universo recém-descoberto pode esconder. Porém, por mais que Lovecraft fosse um entusiasta da Ciência, tinha a noção que ela jamais esclareceria toda a natureza ao conhecimento humano. Além disso, não acreditava que uma tentativa desenfreada de descobrimento do universo fosse positiva ou mesmo possível, como podemos observar tanto em sua obra quanto em seus ensaios:

Na verdade, o conhecimento ainda não se estendeu para muito abaixo da superfície, de forma que reajustes contínuos de pensamento sejam necessários. Para além de certo limite o conhecimento pode ser impossível de se adquirir com o atual equipamento sensorial e intelectual do homem, de maneira que muito provavelmente o universo nunca seja explicado. Talvez seja mais sábio nem tentar⁷² (LOVECRAFT, 2006, p. 58, tradução nossa).

femmes le long des murs des cimetières, et se sauver les derniers superstitieux devant les vapeurs étranges des marais et les fantasques feux follets. Comme je voudrais croire à ce quelque chose de vague et de terrifiant qu'on s'imaginait sentir passer dans l'ombre ! Comme les ténèbres des soirs devaient être plus noires autrefois, grouillantes de tous ces êtres fabuleux!”

⁷² “In truth, knowledge has not yet extended very far below the surface, so that continual readjustments of thought are necessary. Beyond a certain limit knowledge may be impossible to acquire with man's present

Esse comentário novamente nos permite compreender o quão a relação do autor com a Ciência era paradoxal, considerando-a no contexto de como via o mundo. Por mais que confiasse em sua capacidade de expandir nosso conhecimento, sabia que nem todo tipo de avanço era positivo, como demonstra com sua obra.

Uma das grandes objeções de Lovecraft para com o sobrenatural era que ele acreditava que a superstição era um veneno para a humanidade. Considerava práticas supersticiosas uma perda de tempo, sendo executadas por aqueles menos esclarecidos acerca do universo; em uma visão materialista, as crenças em fenômenos fantasiosos não possuem espaço. O autor atacava, inclusive, os praticantes dessas crenças, na tentativa de desmistificar seus estudos, fosse em sua vida pragmática ou dentro de sua obra. Em 1926, a pedido de seu amigo Harry Houdini, deu início à preparação de um texto intitulado “The cancer of superstition”, que atacaria a Astrologia, pseudociência considerada absurda por ambos. A morte prematura de Houdini, entretanto, impediu que o trabalho fosse desenvolvido. O que restou dessas ideias foi apenas uma sinopse escrita por Lovecraft, que demonstra um pouco do que o trabalho seria. De acordo com essa sinopse, muitas superstições eram ainda muito presentes em sua época, e se mostravam principalmente entre classes sociais específicas, das quais o autor cita marinheiros como exemplo. Ele considerava surpreendente que ainda entre pessoas educadas elas estivessem presentes, e atribui esse problema a uma negligência em aceitar os avanços da Ciência. Ele indica que o clímax do ensaio seria o “absurdo da superstição em contraste com o estado avançado do conhecimento moderno”⁷³ (LOVECRAFT, 2005, p. 320, tradução nossa). A superstição seria um absurdo, pois ela é fruto das tentativas primitivas do ser humano em tentar compreender as causas naturais ao seu redor, mas uma pessoa que conhece o funcionamento da natureza que o cerca compreende que essas práticas de nada servem. Entretanto, ele aponta que, a cada dia, novas superstições surgem, sendo sempre fruto do medo que se sente em relação ao mundo:

Superstições têm um desenvolvimento avançado entre as pessoas ignorantes e irracionais ao longo das exatas mesmas trilhas seguidas em tempos primitivos, porque os elementos envolvidos são os mesmos – mentes desinformadas e brutas confrontadas por fenômenos naturais que eles temem, não compreendem e desejam influenciar. Novas descobertas e desenvolvimentos – novos costumes ou modos da vida diária – todos dão a luz a novas superstições entre os ignorantes com os mesmos princípios pelos quais as primeiras superstições se desenvolveram⁷⁴ (LOVECRAFT, 2005, p. 322, tradução nossa).

sensory and intellectual equipment, so that in all likelihood the universe will never be explained. Perhaps were it wiser not to try.”

⁷³ “Absurdity of superstition in contrast to advanced state of modern knowledge”

⁷⁴ “Superstitions have a later growth, among ignorant and irrational people, along the exact same lines followed in primitive times; because the elements involved are the same – uninformed and unreasoning minds confronted

Vemos que Lovecraft tinha uma atitude bastante franca contra as superstições e seus praticantes. Chegou a escrever alguns outros artigos criticando friamente a Astrologia, que foram publicados em um dos jornais para o qual escrevia constantemente sobre Astronomia. Ele afirma ser impossível “compreender como qualquer pessoa de bom julgamento e educação pode agora dar crédito a doutrinas de um sistema falso e ridículo completamente detonado há mais de 200 anos”⁷⁵ (LOVECRAFT, 2005, p. 260, tradução nossa). Ao longo desses artigos, Lovecraft defende uma posição de astrônomo e explica em tom de deboche os motivos para que essa pseudociência seja tão sem sentido. A Astrologia seria, então, tão ruim ou até pior que as superstições dos ignorantes, uma vez que ela seria praticada por pessoas que tiveram certa instrução e educação científica. É comum, assim, vermos que durante toda sua obra são sempre os personagens mais mal instruídos e que vivem geralmente no campo (longe dos centros de conhecimento) que são supersticiosos. Em “O chamado de Cthulhu”, por exemplo, cultos bestiais são realizados por “marinheiros, [...] alguns negros e mulatos, na maior parte caribenhos ou portugueses de Brava” (LOVECRAFT, 2012, p. 113). Em “O horror em Dunwich”, uma família de uma cidade afastada no interior de Massachusetts realiza rituais malignos para trazer à terra um mal inominável. São conhecidos como feiticeiros e todo o resto da cidade não quer contato com eles; são descritos como pessoas repugnantes e de uma ancestralidade perversa. Os trechos a seguir evidenciam essa caracterização negativa e preconceituosa em relação a pessoas supersticiosas:

Ninguém, nem mesmo as pessoas que conhecem os fatos pertinentes ao recente horror, sabem dizer ao certo qual é o problema com Dunwich, embora antigas lendas versem sobre rituais profanos e conchaves de índios acompanhados pela invocação de sombras proscritas nas grandes colinas abobadadas e por desvairadas preces orgiásticas respondidas por estalos e rumores vindos da terra. [...] Além do mais, os nativos têm um medo mortal dos numerosos bacurais que erguem a voz nas noites quentes. Alguns juram que os pássaros são psicopompos à espera da alma dos moribundos, e que emitem os gritos horripilantes em uníssono com os estertores dos que agonizam. Se capturam a alma ao sair do corpo, no mesmo instante alçam voo, pipilando risadas demoníacas; mas, se fracassam, aos poucos sucumbem a um silêncio decepcionado. Essas histórias, é claro, parecem obsoletas e ridículas porque remontam a épocas demasiadas antigas (LOVECRAFT, 2012b, p. 24, 25).

[...] Ele não havia lido em vão os tratados como *Feitiçaria na Europa Ocidental* da Sra. Murray; e sabia que até há poucos anos certamente havia sobrevivido em meio aos camponeses e gente dissimulada um sistema clandestino e terrível de reuniões e orgias que descendiam de religiões ocultas anteriores ao mundo ariano, aparecendo

by natural phenomena which they fear, do not understand, and wish to influence. New discoveries and developments – new customs or modes of daily life – all give birth to new superstitions among the ignorant on exactly the same principle by which the very first superstitions were evolved.”

⁷⁵ “For me to comprehend how any person of judgment and education can now give credence to the doctrines of a false and ridiculous system completely exploded over 200 years ago”

em lendas populares como Missas Tétricas e Sábado de Bruxas. Não era possível opinar sobre a possibilidade desses vestígios infernais da velha mágica turaniana-asiática e cultos à fertilidade estarem completamente mortos, e ele se perguntava frequentemente o quão mais antigos e mais ocultos do que as piores lendas sussurradas alguns deles poderiam ser na realidade (LOVECRAFT, 2012c, p. 11, 12).

No contexto do cosmicismo, superstições, pessoas estrangeiras, decadência moral, ancestralidade e realidades ocultas são elementos indissociáveis. A ignorância e o retrocesso estão sempre associados a pessoas que não tiveram uma educação nem instrução semelhante à de seus personagens. Os dois trechos aqui citados, apesar de narrados em terceira pessoa, refletem os pensamentos de seus protagonistas, aqueles que se encontram em determinados momentos com essas culturas que consideram inferiores e recebem péssimas impressões a seu respeito – as consideram, em certos momentos, inumanas. Esse padrão segue pela maioria dos contos do autor, promovendo sempre um balanço claro com a Ciência, que é exercida pelos protagonistas de suas histórias e apresentada como o lado correto da história.

4.2 Sobre uma arte cósmica e aterradora

Como vimos anteriormente, Lovecraft acreditava que a época em que vivia não permitia mais a produção de histórias de horror convencionais e cheias de lugares-comuns, fazendo do cosmicismo um meio verossímil para o alcance de uma forma de arte mais aterrorizante. Fritz Leiber comenta que o autor utilizava-se da literatura insólita para trabalhar com essa temática de sua própria maneira: “apesar das estreitas limitações de seu meio ficcional predileto [...] Lovecraft sempre tentou usá-lo para expressar o que sentia acerca da própria vida em vez de criar meras histórias de horror quiméricas e repletas de maneirismos” (LEIBER, 2011, p. 145). Povoar os espaços desconhecidos da realidade, para Lovecraft, funcionava como forma de escape em meio à realidade aterradora de nosso lugar no mundo. Ele afirma que:

No momento não se pode dizer que a vida de qualquer homem civilizado e atento na América mereça ser vivida – exceto no sentido de que possa criar um escape imaginário de seu meio usurpador, seja para dentro do passado de seu fluxo cultural, ou em direção ao futuro fantástico e hipotético de seus próprios sonhos⁷⁶ (LOVECRAFT, 1971, p. 80, tradução nossa).

⁷⁶ “At present it cannot be said that the life of any civilized & sensitive man in America is really worth living – except so far as he is able to make an imaginative escape from the encroaching milieu, either into the past of his culture-stream or into a fantastic & hypothetical future of his own dreaming”.

Em vez de aderir a uma religião, como a maioria da população, ele decidia por extravasar esse sentimento solitário construindo uma realidade literária alternativa, porém próxima à nossa, que, diferentemente da ficção fantástica e de horror, que se tornavam menos verossímeis, mostra-se convincente e excitante para leitores do século XX.

É comum a utilização do termo “sobrenatural” para se tratar da obra de Lovecraft e, de fato, em muitas de suas histórias elementos sobrenaturais existem; mas, no caso dos contos que fazem parte do *Cthulhu Mythos*, o termo não se aplica. De início, devemos ter claro o que de fato sugere esse termo. De acordo com o dicionário Michaelis, “sobrenatural” é aquilo que “1. excede as forças da natureza, fora do natural ou comum; fora das leis naturais, extranatural. [...] 3. Que não é conhecido senão pela fé.” (MICHAELIS, online). Diversos outros dicionários trazem os mesmos significados. Vemos, assim, que sobrenatural é aquilo que excede a natureza, que não faz parte dela de forma natural e intrínseca, e por isso jamais poderá ser explicado pela Ciência, estando diretamente ligado a superstições e religiosidade. Para a Literatura, ademais, qualquer elemento estranho que se apresente no texto já pode ser considerado sobrenatural simplesmente por causar esse estranhamento. Uma ficção baseada em pensamentos materialistas, entretanto, não abre espaço para tais concepções. Os elementos insólitos presentes na obra de Lovecraft são impossíveis em nosso mundo empírico, porém isso não significa que sejam sobrenaturais. David Roas comenta a esse respeito ao tratar da ficção científica, que muitas vezes lida com elementos similares ao que Lovecraft propõe:

Alguns críticos costumam incluir a ficção científica dentro da literatura fantástica, uma vez que contos desse gênero narram acontecimentos “impossíveis” em nosso mundo. Mas “impossível” não quer dizer “sobrenatural”, levando em conta, além disso, que tais acontecimentos têm uma explicação racional, baseada em futuros avanços científicos ou tecnológicos, sejam eles de origem humana ou extraterrestre (2013, p. 30, 31).

Como já pudemos ver, as definições bem delineadas da fase consolidada da obra de Lovecraft trabalham com princípios fundados na natureza e suas leis. Para o autor, o sobrenatural funciona como forma de refúgio diante da sensação de pequenez humana frente ao cosmos. Esse refúgio, entretanto, é buscado apenas por aqueles que não satisfazem sua curiosidade por meio da Ciência e suas descobertas; essas pessoas precisam de algo maior para conseguir viver suas vidas. Ele afirma que “boa parte da religião não passa de uma pseudogratificação infantil e diluída desse anseio perpétuo pelo supremo vazio ilimitado” (LOVECRAFT, 2011b, p. 119). Lovecraft defende, então, uma forma de arte que não se baseie em tais suportes irrealis, mas sim pretende criar em sua obra um mundo bizarro e

assustador que seja *compatível* com as leis da natureza de seu mundo empírico, representadas de forma verossímil em sua obra.

É chegado o momento em que a revolta normal contra o tempo, o espaço e a matéria deve assumir uma forma que não seja manifestamente incompatível com o que se sabe acerca da realidade – o momento em que deve ser satisfeita por imagens que formem *complementos* em vez de *contradições* ao universo visível e mensurável. E o que mais, senão uma forma de *arte cósmica não sobrenatural*, é capaz de apaziguar este ressentimento de revolta – bem como satisfazer a curiosidade correspondente? (LOVECRAFT, 2011b, p. 119, 120, grifo do autor).

Vemos aqui a confirmação inegável do tipo de arte que Lovecraft buscava exercer. A morte dos mistérios sobrenaturais frente ao avanço da Ciência, como previra Maupassant, faz nascer um novo tipo de medo, um novo tipo de ameaça, agora muito mais plausível e intimidador – intimidador e horrorizante porque plausível. O que Lovecraft faz com o sobrenatural dentro de sua obra é, portanto, relativizá-lo. Nos contos do *Mythos*, de início, eventos estranhos acontecem e podem ser considerados sobrenaturais por seus personagens. Entretanto, no decorrer da narrativa, é feita uma desconstrução desse sobrenatural que resulta em uma naturalização do evento estranho; ao fim da trama, criaturas que eram consideradas monstros passarão a ser parte da natureza, assim como seus contextos e planos de fundo. Os contos da obra de Lovecraft que tratam do horror convencional ou da fantasia dão um tratamento ao monstro que o apresenta como algo sobrenatural e incompreensível. Nesses textos, Lovecraft utiliza estratégias cujo foco é causar o medo e o horror absoluto exclusivamente frente ao monstro e ao perigo que ele apresenta ao personagem que o confronta. É o caso, por exemplo, do monstro disforme do conto “O Inominável” (“The unnamable”, 1923), ser incompreensível que ataca os personagens de sua história e que, ao fim da narrativa, não conseguem ter certeza do que viram ou do que aconteceu. Esse monstro é apresentado de forma incerta e encoberta, permitindo que o leitor possa criar sua própria imagem dessa criatura a partir de seus próprios medos. Ao fim desse conto, tanto o personagem quanto o leitor podem concluir de que aquele ser era de fato um monstro sobrenatural e incompreensível. Os monstros do *Cthulhu Mythos*, entretanto, são elaborados de forma bastante diferente. A proposta de apenas sugerir características físicas sem vastas descrições é deixada de lado. Agora, cada uma dessas criaturas é apresentada de forma nítida, minuciosa e científica. O conto “A sombra de Innsmouth”, por exemplo, narra a jornada de um rapaz à cidade portuária que dá nome ao conto. Innsmouth possui má fama e é evitada por viajantes de outros lugares. Esse caráter maligno dado ao lugar é proveniente de histórias antigas, que são contadas com um teor bastante sobrenatural:

Por que todo mundo é tão negativo em relação à Innsmouth? Ora, meu jovem, não leve tão a sério tudo o que dizem por aqui! É difícil fazer as pessoas falarem, mas quando começam elas não param mais. E assim correm boatos sobre Innsmouth... quase sempre aos cochichos... já faz mais de cem anos, eu acho, e até onde sei as pessoas sentem mais medo do que qualquer outra coisa. Certas histórias fariam-no dar boas risadas... coisas sobre o Capitão Marsh assinando contratos com o diabo e trazendo diabretes do inferno para viver em Innsmouth, ou sobre seitas satânicas terríveis e sacrifícios descobertos em algum lugar perto do cais por volta de 1845... [...] Mas o senhor tem que ouvir o que o pessoal dos velhos tempos fala sobre o recife negro ao largo...o Recife do Diabo, como chamam. [...] Reza a lenda que às vezes legiões inteiras de demônios surgem no recife e espalham-se ao redor... ou ficam entrando e saindo de alguma gruta perto do topo (LOVECRAFT, 2010, p. 27, 28).

O próprio personagem que conta essas lendas, entretanto, entende que elas possuem um fundo real que nada tem a ver com o sobrenatural:

[...] Tudo aconteceu antes da grande epidemia de 1846, quando mais da metade da população de Innsmouth foi dizimada. Ninguém descobriu ao certo o que aconteceu, mas deve ter sido alguma doença estrangeira trazida da China ou de algum outro lugar pelos navios. [...] o verdadeiro motivo por trás de tudo que as pessoas sentem é um preconceito racial... mas eu não as culpo. Eu mesmo detesto os habitantes de Innsmouth e não me daria o trabalho de ir até o vilarejo. [...] Sem dúvida, hoje os habitantes de Innsmouth têm traços bastante peculiares... eu não sei explicar direito, mas é uma coisa que faz você sentir arrepios. [...] Alguns têm cabeças estreitas com narizes chatos e olhos saltados e arregalados que parecem não piscar jamais; e a pele deles também tem algo de errado. É áspera e escamosa, e as laterais do pescoço são ressequidas, ou então enrugadas. Eles também perdem o cabelo ainda muito jovens. Os velhos têm o pior aspecto... e para falar a verdade eu nunca vi alguém muito velho de lá (LOVECRAFT, 2010, p. 28, 29).

A visão sobrenatural dada à população de Innsmouth é, desde o começo do conto, construída a partir do ponto de vista de personagens supersticiosos e que pouco conhecem a seu respeito. O medo sentido por esses personagens é um medo em relação ao estranho, ao diferente. A figura causadora de medo nesse conto não é um monstro, mas sim um ser humano supostamente degenerado e hostil. Essa repulsa também se dá por motivos religiosos: Innsmouth abriga o templo da “Ordem Esotérica de Dagon”, sociedade que realiza cultos considerados profanos pelo resto da população cristã da Nova Inglaterra (Lovecraft situa Innsmouth no estado de Massachusetts). Durante a trama, o protagonista e narrador da história visita a cidade e troca informações com alguns outros personagens, que sempre apresentam essa mesma visão a respeito dos habitantes desse local, assustadores devido à sua característica “aparência de Innsmouth”. Durante toda a narrativa é construída uma atmosfera de medo a partir de impressões que o personagem tem a respeito da cidade, como a degradação de seus prédios, sons insólitos cuja origem não consegue descobrir e os olhares que recebe das pessoas com quem cruza. Essa visão a respeito da cidade é construída sempre

a partir das impressões negativas do personagem a respeito de um lugar que apresenta características desconhecidas a ele. Em certo ponto da narrativa, ele finalmente descobre a origem de tal degeneração genética ao conversar com um velho morador da cidade, única pessoa que se dispõe a relatar a história daquele local. O velho Zadok conta que, em tempos antigos, o Capitão Obed de Innsmouth encontrou uma ilha a leste do Taiti, repleta de pedras e monólitos ancestrais. Os nativos dessa ilha possuíam muita fartura, pois peixes nunca faltavam em suas pescarias. Também viviam adornados com joias desconhecidas ao resto da população. A explicação é de que esses nativos, em troca dessa fartura, realizavam sacrifícios humanos a algum deus do fundo do mar:

Parece que os canaca tavo sacrificano um bando de moço e moça pra algum deus do fundo do mar, e em troca eles conseguio tudo quanto era tipo de favor. Eles encontravo as criatura na tal ilhota das ruína esquisita, e parece que os desenho dos monstro em formato de peixe-sapo era pra ser as figuras delas. Talvez essas criatura tenha dado origem às histórias das sereias e a outras parecida. Elas tinha várias cidade no fundo do mar, e a ilha também tinha vindo la de baixo. Parece que algumas dessas criatura ainda tavo viva nas construção de pedra quando a ilha subiu de repente. Foi ai que os canaca descobriro que elas vivio no fundo do mar. Eles começaro a se comunicar por gesto, e não demorô muito até que começaro as negociação (LOVECRAFT, 2010, p.63, 64).

Após essa descoberta de outro grupo de seres vivos inteligentes vivendo sob as águas e as comunicações e negociações iniciais que realizaram, esses nativos passam a miscigenar-se com eles. De acordo com as criaturas, essa mistura seria possível devido às origens de ambas as espécies:

Parece que os humano têm alguma relação co'as fera do mar... que tudo quanto é ser vivo que existe veio do mar, e só precisa de uma pequena mudança pra volta pra lá. Aquelas coisa dissero pros canana que misturano os dois sangue diferente eles terio uns filho com jeito de gente, que depois ficario cada vez mais parecido com as criatura até chega a hora de pulá na água e se juntá aos outro no fundo do mar. E essa é a parte mais importante, filho... os que viravo peixe e mergulhavo no mar *não morrio nunca mais*. Aquelas coisa não morrio nunca, só se alguém matasse elas com violência (LOVECRAFT, 2010, p, 65, grifo do autor).

Essa mistura iniciou-se, e criaturas híbridas começaram a povoar aquela ilha, até que simplesmente desapareceram rumo ao fundo do mar. O Capitão Obed, agora sem esses nativos para realizar negócios, acabou por trazer as criaturas marinhas para sua própria casa, a cidade de Innsmouth. Zadok, que conta essa história, diz que era ainda criança quando isso aconteceu, e que Obed e as criaturas haviam forçado a população a aceitar seus termos. Assim se completa a explicação a respeito da origem da população de Innsmouth. São fruto de hibridização entre seres humanos e seres aquáticos desconhecidos pela humanidade. A descoberta feita pelo personagem é de uma categoria de seres vivos racionais que jamais fora

conhecida pela humanidade anteriormente. São tão inteligentes, ou ainda mais inteligentes, do que nós, e isso desestabiliza por completo nossas convicções de que somos o ser mais evoluído do planeta. O protagonista, entretanto, não acredita por completo na história nesse momento, e dará crédito a todo esse plano de fundo ao se deparar com provas concretas da história: ele vê criaturas obscuras no Recife do Diabo, vindo em direção à cidade; ele vê algumas das criaturas mais velhas e alteradas e ouve os sons que emitem – que não são vozes humanas; por fim, o protagonista estuda a genealogia de sua família e conclui a história ao olhar-se no espelho e perceber que também possui a “aparência de Innsmouth”. “A sombra de Innsmouth” apresenta ao leitor figuras aparentemente sobrenaturais – crias geradas da mistura entre a raça humana e uma raça aquática de seres monstruosos. Para os personagens supersticiosos do conto, esses seres nunca deixam de ser monstruosos e sobrenaturais. Já para o protagonista, essa questão se desenvolve: de início ele não acredita em nada do que ouve. Ao meio da trama, ele se da conta de que realmente há algo de estranho com a população, mas ainda duvida de suas origens. Quase ao fim da trama, ele sabe que algo estranho se manifesta ali e, mesmo tendo a confirmação de que as criaturas marinhas existem, ainda assim não deixa de duvidar: “De onde teriam vindo todos os integrantes da densa coluna que naquele instante eu contemplava? Será que as antigas galerias inexploradas estariam fervilhando com seres disformes, *ignorados pela ciência* e até então inconcebidos?” (LOVECRAFT, 2010, p. 105, tradução nossa). Os questionamentos levantados pelo próprio protagonista indicam que ele acredita que aqueles seres são de fato naturais, e apenas estiveram ocultos do conhecimento humano até o momento. O fato de serem naturais causa um horror muito maior nesse protagonista, já que isso indica que a humanidade não é soberana na Terra, e que também conhece muito menos de seu planeta do que imaginava. Seus questionamentos são todos nessa direção: “Será possível que nosso planeta tenha de fato engendrado tais criaturas? Que olhos humanos possam mesmo ter visto, na substância da carne, o que até então o homem só havia conhecido em devaneios febris e lendas fantasiosas?” (LOVECRAFT, 2010, p. 109). Ele sabe que o que viu e vivenciou é real, mas seu ceticismo humano não o liberta para que simplesmente aceite esses fatos. Como veremos no capítulo a seguir, os protagonistas de Lovecraft duvidam de tudo e a todo o momento, refletindo um comportamento que o autor achava verossímil ao comportamento de pessoas reais. Assim, ao final do conto, o narrador não duvida mais dessa realidade, pois vê em si mesmo o resultado dessa hereditariedade mista. Ainda que não leve o caso à Ciência e à mídia, ele pode ser comprovado em sua biologia. Por mais fantasiosa que a história dos seres aquáticos possa parecer, ela não se contrapõe à Natureza pelo fato de que é inserida nesse universo como um complemento

àquilo que o ser humano já descobriu a respeito de seu planeta – não contradizendo com nada do que conhecemos. Da mesma forma que diversos animais são adicionados aos catálogos de Biologia todos os anos, esses seres também seriam novas descobertas desse tipo – com o diferencial de serem racionais e infinitamente mais poderosas do que a humanidade.

Ao leitor de “A sombra de Innsmouth” restam algumas opções de interpretação: ele pode acreditar no protagonista e, assim como ele, terminar a leitura acreditando que tais criaturas, dentro do universo lovecraftiano, são novas descobertas a respeito da Natureza – são esferas que até o momento não haviam sido alcançadas. Ele pode também duvidar de tudo isso, porém os fundamentos para essa argumentação são muito menos consistentes. Entretanto, ao considerarmos o *Cthulhu Mythos* como um grupo de contos que possuem interligações e que explicam uns aos outros, a história de Innsmouth é confirmada. Jason Colavito afirma que a arte de Lovecraft “se coliga ao redor de uma mitologia negra que alcança seu verdadeiro significado e grandeza cósmica apenas quando considerada como um todo”⁷⁷ (2008, p. 185, tradução nossa). **Nas montanhas da loucura**, como veremos no capítulo a seguir, é a obra que interliga todos os contos desse ciclo literário, comprovando que cada uma dessas histórias dissociadas era real. Em certo momento de sua trama, as criaturas aquáticas de Innsmouth são apresentadas, e sua origem revelada: são seres alienígenas que se instalaram no planeta Terra há milhares de anos. Vivem em harmonia com o planeta, e é apenas a humanidade que ignora sua existência. Essa novela também cita a chegada dos Grandes Anciãos, outros seres alienígenas, à Terra. Esses seres são citados em Innsmouth:

Os canaca explicaro pras criatura que os habitante das ilha vizinha poderio querê acaba com a raça delas se ficasse sabeno que elas tavo por lá, mas os bicho dissero que não se importavo, porque eles pódio acabá com toda a humanidade se quisesse... qué dizê, com todos que não tivesse o sinal secreto que dize que os Grande Ancião tinha. Mas, como não queria se dá o trabalho, as criatura io dá um jeito de sumi quando alguém visitasse a ilha (LOVECRAFT, 2010, p. 65).

Essa questão, mencionada por Zadok, não pode ser compreendida por um leitor que tenha lido apenas esse conto. A menção aos Grandes Anciãos não tem grande sentido da forma isolada com que é apresentada na narração, e apenas ao ler-se todo o conjunto da obra do *Mythos* é que essas interligações podem ser feitas. Essa estrutura se reforça a cada conto, e o panorama proposto por Lovecraft fica claro: o mundo que a humanidade conhece não é o mundo completo. As lacunas da Natureza que desconhecemos são preenchidas por criaturas aterrorizantes à mente humana, porém naturais. Vivem no mesmo espaço em que vivemos e

⁷⁷ “Coalesces around a dark mythology that attains its true cosmic import and grandeur only when considered as a whole”.

obedecem às mesmas leis que temos de obedecer. São extremamente estranhas e diferentes do que conhecemos, porém são reais, concretas e sua existência é possível dentro da natureza representada nos contos.

Outra passagem do conto faz ligação direta com **Nas montanhas da loucura**:

- Qué sabe qual é o maior horror de todos, qué? Pois bem... não é o que os peixedemônio *fizer*o, mas o que eles *ainda vão fazê*! Eles tão trazeno uma coisa lá de onde eles vêm aqui pro vilarejo... já faz anos, e de um tempo pra cá vem diminuindo o passo. A casa a noite do rio entre a Water e a Main Street estão apinhada... apinhada co'os demônio e *com tudo que eles trouxero*... e quando eles estiverem pronto... Isso mesmo, *quando eles estiverem pronto*... o senhor sabe o que é um *shoggoth*? (LOVECRAFT, 2010, p. 77, 78, grifo do autor).

Essa é mais uma passagem que não pode ser compreendida por uma leitura isolada desse texto. O Shoggoth é uma criatura que será apresentada em **Montanhas**, e sua menção em Innsmouth reforça a existência desses seres em ambos os textos. Para um leitor que conhece todos esses textos, resta a confirmação de que todos esses seres desconhecidos ao conhecimento humano são seres reais e concretos, e não mero fruto dos devaneios de algum personagem ou ainda criaturas sobrenaturais e inexplicáveis. Todos esses seres são explicados, descritos e inseridos harmoniosamente em meio à natureza de cada um de seus contos. O horror de Lovecraft não é, portanto, um horror sobrenatural.

Matthew Onderdonk, em 1945, quando os estudos acerca da obra de Lovecraft ainda eram escassos, utiliza o termo “sobrenormal” para tratar da obra do escritor. Entretanto, as definições hoje associadas ao termo nos mostram que ele não é apropriado à arte de Lovecraft. De acordo com o American Heritage Dictionary (2011), sobrenormal é aquilo que excede o normal, porém que obedece a leis naturais. Jeffrey J. Kripal define o termo como “uma faculdade ou fenômeno que vai além do nível da experiência comum, na direção da evolução, ou que pertença a um mundo transcendental”⁷⁸ (KRIPAL, 2010, p. 67). A palavra também é usada com frequência na esfera da medicina, referindo-se a competências do corpo humano que excedem as faculdades usuais, principalmente na psicologia e oftalmologia. Assim, vemos que o sobrenormal é algo relacionado ao ser humano e suas habilidades naturais; ele associa-se ao caráter evolutivo de alguns elementos da espécie que, apesar de apresentarem características extraordinárias, não quebram nenhuma lei natural. O termo, sendo assim, não é adequado para tratar do *Cthulhu Mythos*, já que estes demonstram características diferenciadas da natureza de forma geral, e não da humanidade. O *Mythos* não

⁷⁸ “Of a faculty or phenomnom which goes beyond the level of ordinary experience, in the direction of evolution, or as pertaining to a transcendental world.”

se preocupa com questões evolucionárias do ser humano⁷⁹, e seu objetivo é apenas desvendar uma parte obscura e fantasticamente possível da natureza.

Palavra similar a “sobrenormal”, mas que também não aplica ao horror cósmico é o “paranormal”. Este termo também se restringe ao ser humano, contemplando suas habilidades extrassensoriais, como a telepatia e a clarividência. Muitas vezes é usado de forma similar a sobrenatural, caracterizando-se como algo no momento além da explicação científica, mas que apresenta potencial de explicação. Vemos que também não se aplica à proposta de Lovecraft.

As criaturas extraterrestres criadas por Lovecraft são, antes de tudo, naturais. São criaturas quase sempre materiais, formadas por átomos e que obedecem às leis terrestres ou então às leis vigentes nos confins do universo onde habitam. Isso se aplica à grande parte das criaturas com as quais os protagonistas lovecraftianos se deparam em confrontos presenciais, e quando se comportam de forma antinatural é porque sua origem não terrena apresenta dificuldades de adaptação. Os deuses lovecraftianos que habitam o cosmos nas distâncias imensuráveis da Terra são também naturais dentro das leis do universo que jamais poderão ser compreendidas ou imaginadas pela humanidade. A diferença é que apenas a ideia de que existam pode ser absorvida pelos sentidos humanos, diferentemente dessas outras criaturas que podem ser vistas, ouvidas e tocadas. Se nas histórias do autor essas criaturas aparentam quebrar alguma das leis naturais, a resposta é que apenas nós, seres humanos, a entendemos ou definimos de forma errada. A natureza é o que é, e se algo parece desconexo com o que a Ciência delimitou, quem está errada é a própria Ciência. Dentro do *Cthulhu Mythos*, todas essas criaturas habitam aqueles espaços vazios da natureza; tanto os que um dia teremos acesso quanto os que jamais alcançaremos devido a nossas limitações.

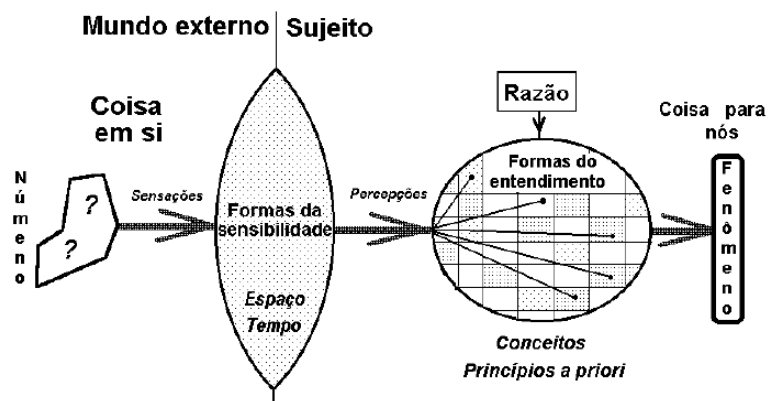
O desconhecido, dentro da obra de Lovecraft, pode ser composto de elementos extraempíricos, ou seja, elementos que nossos sentidos jamais poderão captar e que não podem ser de forma alguma imaginados; também é composto por elementos extrarracionais, ou seja, aqueles que, mesmo que reconhecidos por nossos sentidos, não serão capazes de ser processados pela razão. Uma parte do bestiário lovecraftiano é constituída por criaturas naturais e que podem ser compreendidas pela nossa razão. É o caso, por exemplo, dos seres aquáticos apresentados em “A sombra de Innsmouth”, uma vez que podem ser compreendidos pelo ser humano e podem relacionar-se a ele a ponto de seus genes serem compatíveis aos

⁷⁹ O que está presente na obra de Lovecraft, pelo contrário, é a questão da involução. Personagens se deterioram e retrocedem evolutivamente em alguns de seus contos a partir do contato com o desconhecido ou da miscigenação com criaturas estelares.

nossos para uma hibridização. Existem outras criaturas que, ao contrário, pertencem a uma realidade extrarracional. Por realidade extrarracional queremos mostrar que essas criaturas pertencem a um nível de natureza que pode ser conhecido empiricamente, mas que, durante o processo de racionalização, encontraremos um bloqueio de raciocínio, resultando para os personagens que se deparam com essas circunstâncias os sentimentos de confusão, loucura ou a perda de razão.

Podemos ilustrar esse problema com as ideias de Kant a respeito do conhecimento de objetos. Fernando Lang Silveira, em seu artigo sobre o idealismo transcendental, expõe a seguinte figura que esquematiza as ideias do filósofo alemão:

Esquema – do númeno incognoscível para o fenômeno



Fonte: SILVEIRA (2002, p. 41).

O númeno ou objeto, que é a coisa em si, quando situado em meio a nossas formas de sensibilidades *a priori*, que são o tempo e o espaço, ganha forma gerando uma percepção e passa ao nível adiante do processo, que consiste na racionalização dessa percepção através de nossas formas de entendimento, resultando no fenômeno, que é a coisa para nós, como indica o esquema. Essas formas de entendimento são divididas por Kant em categorias de quantidade, relação, qualidade e modalidade dos objetos. É relevante compreender que são essas formas de entendimento que possibilitam nossa captação dos objetos e que os situemos no mundo, resultando em fenômenos que são, dentro do possível, compreensíveis. Elas funcionam como uma base de dados de onde a humanidade retira o referencial para interpretar um objeto. A criatura Cthulhu é um exemplo prático de como esse esquema funcionaria dentro do *Cthulhu Mythos*. A entidade inegavelmente existe dentro do universo ficcional de Lovecraft, faz parte da natureza que ele representa e, no momento dos acontecimentos dos contos que fazem referência a ela, encontra-se presa sob o oceano. Em “O chamado de

Cthulhu”, apesar de diversos personagens terem contato indireto com a criatura, apenas alguns poucos marinheiros têm contato real durante uma incursão no mar que faz com que se encontrem com a cidade que a abriga, R’lyeh, e que deveria estar submersa. O contato com o monstro acontece e de imediato muitos desses personagens morrem devido ao simples susto em vista da criatura ou ainda por suas garras, até que apenas o comandante da embarcação e um de seus subalternos sobrevivam. Cthulhu é apreendido empiricamente por estes personagens, pois é feito de matéria assim como qualquer outra criatura da natureza, e está inserido no espaço-tempo de nossa concepção humana. Há, então, uma percepção a respeito da criatura, descrita da seguinte forma:

O odor que recendia do sarcófago recém-aberto era intolerável, e passado algum tempo Hawkins, que tinha uma audição notável, julgou ter escutado um terrível chapinhar naquelas profundezas. Todos se puseram a escutar, e seguiam escutando quando a Coisa emergiu diante de todos e, babando, espremeu Sua imensidão gelatinosa através do portal negro em direção ao ar conspurcado que então pairava no exterior sobre a pestilenta cidade da loucura. [...] A Coisa era indescritível – não há idioma em que se possa expressar tais abismos de angústia e loucura imemorial, tais contradições preternaturais da matéria, da força e de toda a ordem cósmica (LOVECRAFT, 2012, p. 129).

Pode-se perceber que pelo menos quatro dos sentidos humanos são utilizados para a captação da criatura: o olfato, pois ela emana um odor terrível ao sentido humano; a audição que, entretanto, parece não ser efetiva em todos os personagens; a visão, pois todos se deparam claramente com aquela montanha assombrosa; e o tato, uma vez que há um contato físico entre ela e alguns dos personagens. Apesar disso, pode notar-se que os sentidos humanos não são suficientes para absorver todas as características que compõe o monstro, chegando a causar, inclusive, a morte de alguns dos personagens frente ao contato direto. Ainda que possamos apreender certa característica, ela não fará sentido; Steven J. Mariconda comenta a respeito dos sons emitidos por Cthulhu: “não podemos entender o significado desses sons. Para nós eles não podem ter sentido, pois não possuímos o equipamento sensorial (termo que Lovecraft gostava de usar em cartas) para interpretá-los”⁸⁰ (MARICONDA, 2011, p. 200, tradução nossa). A criatura é visível, mas o que se vê não engloba sua totalidade. A melhor descrição da criatura é dada pelo narrador do texto, que a vê em forma de escultura. A seu respeito, ele diz:

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

⁸⁰ “We cannot understand the import of these sounds. To us they can have no meaning, for we do not possess the sense-equipment (a term Lovecraft was fond of using in letters) to interpret them.”

extravagante conjurava ao mesmo tempo as imagens de um polvo, de um dragão e de uma caricatura humana, não incorro em nenhum tipo de infidelidade ao espírito da coisa. Uma cabeça polpuda, com tentáculos, colmava um corpo grotesco e escamoso com asas rudimentares (LOVECRAFT, 2012, p. 99, 100).

É importante salientar a linguagem usada pelo narrador. Em momento algum ele afirma que a criatura teria essas exatas características. O que ele faz, pelo contrário, é uma assimilação com o referencial de imagens familiar a seu conhecimento humano; ele resgata entre suas formas de entendimento referências que possam, de alguma forma, permitir que ele a descreva. Além disso, o que o narrador vê é apenas uma representação da criatura feita por um artista, que teve tanta dificuldade quanto ele para interpretar o que vira.

Graham Harman faz uma discussão filosófica da obra de Lovecraft em seus textos “On the horror of phenomenology: Lovecraft and Husserl” (2008) e **Weird Realism: Lovecraft and Philosophy** (2012). O autor utiliza a filosofia de Husserl para analisar o tipo de horror proposto por Lovecraft, e acredita que uma leitura adequada de sua obra seja aquela que abarca tanto elementos kantianos quanto husserlianos. A parte que confere ao pensamento do último relaciona-se muito mais a questões de linguagem do que as análises kantianas sobre nûmeno e fenômeno. Harman propõe quatro categorias de linguagem que dividem os objetos da obra de Lovecraft, e acredita que o autor construa cada uma de suas monstruosidades de uma forma diferente, que podem ser resumidos nos seguintes grupos:

- 1- Lovecraft refere-se às criaturas ou objetos apenas por meio de alusões, como é o caso de Cthulhu, que é descrito como composto por partes de polvo, dragão e atributos humanóides. A construção feita pelo narrador demonstra que, apesar dessas características representadas por analogias, a criatura é muito mais do que isso, e palavras não são suficientes para descrevê-lo.
- 2- A segunda categoria refere-se a descrições sobrecarregadas, que indicam atributos incongruentes entre si e que, da mesma forma que a categoria anterior, não permitem a visualização exata da criatura. Como exemplo, temos os Grandes Anciãos, que analisaremos no próximo capítulo desse trabalho.
- 3- Em terceiro lugar, Harman coloca exposições em que ambos os objetos e características resistem à compreensão humana, ou seja, palavras são usadas de forma metafórica e muitas vezes se referem a seres incorpóreos; não há como descrever tais entidades. O autor cita como exemplo Azathoth, o ser primordial que habita o centro do cosmos no *Cthulhu Mythos*. Tal entidade existe além de nossa concepção de tempo e espaço e suas descrições são meras tentativas de representação significativa de sua existência.

- 4- A última das categorias trata de objetos conhecidos pela humanidade, mas que apresentam algumas características desconhecidas, porém palpáveis. Como exemplo temos o meteoro encontrado no conto “A cor que caiu do espaço”, que apesar de ser um objeto conhecido pela Ciência, apresenta atributos que não existem, por exemplo, na tabela periódica.

Levando em conta a análise proposta por nosso trabalho, podemos agrupar essas quatro categorias em apenas duas: a primeira delas une os pontos 1 e 3, e pode ser definida como aquilo que a humanidade pode ter algum tipo de acesso, porém sua mente nunca compreenderá em sua totalidade. Em segundo lugar, podemos unir os pontos 2 e 4 e defini-los como aquilo que ainda não é conhecido pela Ciência, mas que possui a capacidade de algum dia ser entendido. Com essas categorias podemos perceber que a lacuna existente entre número e fenômeno é também uma lacuna de linguagem. Assim, levando em conta a primeira de nossas categorias, Cthulhu jamais poderá ser descrito em sua forma real, pois essa lacuna não permite que expressemos uma realidade jamais vista ou descrita antes. Daniel Dutra afirma que “Lovecraft utiliza características de objetos com os quais estamos familiarizados para descrever objetos os quais, no contexto da narrativa, são estranhos para os personagens” (DUTRA, 2015, p. 207, 208). A alusão a um polvo e um dragão é apenas a forma com que os personagens conseguem exprimir o que viram, e é essa descrição constituída de analogias que permite “o efeito estético que [Lovecraft] almeja, ou seja, criar violações das leis cósmicas” (DUTRA, 2015, p. 208). A forma real de Cthulhu jamais será compreendida, e essa tensão cognitiva permanecerá para sempre não resolvida, causando incômodo nos personagens e, conseqüentemente, no leitor. Essa questão da falha na linguagem é, inclusive, uma característica bastante presente nas literaturas gótica e fantástica. David Roas comenta:

O fenômeno fantástico, impossível de explicar pela razão, supera os limites da linguagem: é por definição indescritível porque é impensável. [...] O fantástico narra acontecimentos que ultrapassam nosso quadro de referência; é, portanto, a expressão do inominável, o que supõe um deslocamento do discurso racional: o narrador se vê obrigado a combinar de forma insólita substantivos e adjetivos, para intensificar sua capacidade de sugestão. Podemos dizer então que a conotação substitui a denotação (ROAS, 2014, p. 55, 57).

Quando a Literatura trata de algo impensável, é uma consequência direta que esse impensável seja também indescritível. Como vimos, Lovecraft aborda o indescritível de várias maneiras, que possuem relações divergentes com a natureza e a humanidade. Lovecraft, entre o meio literário que se insere, consegue realizar essa quebra entre linguagem, racionalização e o desconhecido de forma inovadora.

O problema principal no processo de conhecimento dos monstros lovecraftianos acontece, dessa forma, na etapa de racionalização de cada criatura. As categorias das formas de entendimento humanas não são suficientes para a sua compreensão; sua totalidade é incompreensível, e apenas algumas de suas características podem ser elencadas e grosseiramente comparadas a alguma coisa conhecida pela humanidade, fazendo com que aconteça uma espécie de travamento durante essa fase do processo de apreensão de um objeto, resultando, em alguns casos, em um fenômeno que pode ser quase tão incognoscível quanto seu númeno. Mariconda comenta que as imagens criadas por Lovecraft rompem com as noções humanas de padrões, necessárias para uma vida racional. Ele indica que “a ideia de padrão, e as ideias relacionadas de proporção, simetria e geometria, combinam-se para formar o mais importante motivo do imaginário cósmico de Lovecraft”⁸¹ (MARICONDA, 2011, p. 201). São os padrões, na visão de Lovecraft, que dão forma ao universo conhecido pela humanidade, e só por meio deles é que se pode dominar o mundo. São elementos culturais e indispensáveis para a racionalidade humana. O contato com padrões desconhecidos causa um assombro inimaginável no ser humano devido a essa sua natureza que não permite assimilações. A cidade de R’lyeh, por exemplo, é descrita como composta por uma geometria não euclidiana, causando espanto e confusão àqueles que a visualizaram. Sua intenção com isso é construir a mais aterrorizante das sensações que, como vimos anteriormente, simule “uma suspensão ou derrota maligna e particular daquelas leis fixas da Natureza” (LOVECRAFT, 2008, p. 17). Os fatos apresentados pelas histórias do *Mythos* são representações ficcionais do inimaginável, são a tentativa de simular aquilo que assola a mente humana devido a seu conteúdo terrível, que destrói sua concepção de mundo. Cthulhu pertence àquela categoria do desconhecido que pode ser observada empiricamente, mas tanto esse contato empírico quanto a racionalização desse objeto são falhos ou incompletos (além de perigosos à sanidade). Entre os dois personagens restantes da tripulação, o que acontece com um deles é a total perda da razão: “Briden olhou para trás e enlouqueceu, soltando gargalhadas estridentes que o acompanharam até que a morte o levasse certa noite na cabine” (LOVECRAFT, 2012, p. 130). Johansen, o comandante da embarcação e único sobrevivente do incidente, utiliza seus instintos mais primitivos de sobrevivência e foge da criatura com o resto do que sobrou de sua lucidez. Findado o incidente, dedica todo seu tempo a escrever o relato dessa história como forma de aviso, e morre não muito após seu resgate. Entendemos, assim, que o contato real com a criatura Cthulhu é possível empiricamente, mas o processo de

⁸¹ “the idea of pattern, and the related ideas of proportion, symmetry, and geometry, combine to form the most important motif of Lovecraft’s cosmic imagery.”

racionalização não termina em uma compreensão acerca do objeto. O narrador da história a conheceu apenas através de uma representação, não se sujeitando a um contato tão avassalador quanto o que tiveram os marinheiros, e assim não sofreu consequências tão destrutíveis. O resultado de um encontro ao vivo com a criatura só pode ser a morte imediata devido a um colapso cerebral, a loucura ou algum outro distúrbio psicológico profundo, devastador e que deixará muitas sequelas. Situações muito parecidas acontecem em quase todos os contos do *Cthulhu Mythos*, apresentando sempre esses mesmos resultados.

Cthulhu, como criatura natural, não quebra nenhuma regra da natureza, mas sim as leis da percepção humana. Excluída a humanidade em um panorama cósmico, Cthulhu mantém sua presença inalterada e congruente. É um ser constituído por átomos e que age em conformidade com o fluxo universal; Cthulhu é um complemento à natureza criado por Lovecraft como forma de possibilidade do real. No contexto da obra, caso surja alguma contradição aparente entre criatura e natureza, ela é apenas contrária a alguma lei criada pelo ser humano e por ele tomada como verdade incontestável e que, de certo, terá sido assimilada e/ou compreendida de forma errada, pois a natureza não erra.

O *Cthulhu Mythos* é uma construção de horror não sobrenatural, e também um horror que não advém de ação humana. Joshi considera importante afirmar que

Uma de suas observações favoritas era de que escrevia *weird fiction* para criar uma imagem de desafio às leis naturais. [...] Não pode, logicamente, existir algo como uma ocorrência ‘sobrenatural’, já que sua própria ocorrência implica em sua adesão às leis da natureza e entidades. [...] Lovecraft entendia a noção de que as leis naturais são invioláveis e que é a simples limitação da mente humana que nos previne de conceber a ‘realidade’ em sua condição definitiva⁸² (JOSHI, 2014, p. 105, tradução nossa).

Para Joshi, todo o *Mythos* pode ser “interpretado meramente como a vasta revelação daquele nível ou plano da realidade que seres humanos normais não podem perceber”⁸³ (JOSHI, 2014, p. 107, tradução nossa). O papel da Ciência no meio de tudo isso é catalisar essas ameaças cósmicas de forma que, por meio dela, estas se tornem muito mais potentes e reais. O cosmicismo, assim, consegue construir uma forma realista de medo, pois cria um medo que não é sobrenatural, mas sim palpável, podendo amedrontar até o mais cético dos céuticos. É um horror científico que visa atingir os instintos mais profundos da humanidade –

⁸² “One of his favourite remarks was that he wrote weird fiction so as to create the image of defying natural law. [...] There can, in effect, logically be no such thing as a ‘supernatural’ occurrence, since its very occurrence implies its adherence to the laws of nature and entity. [...] Lovecraft understood the notion that natural law is inviolable and that it is simply the limitation of the human mind that prevents us from conceiving ‘reality’ in its ultimate state.”

⁸³ “Interpreted merely as the vast revelation of that level or plane of reality that normal human beings cannot perceive”.

nossos instintos de sobrevivência como espécie e uma ameaça à nossa capacidade de significação. Ele propõe construir um medo que seja igualmente experimentado por diferentes sujeitos da sociedade humana, uma vez que as ameaças são as mesmas para todo e qualquer ser humano. O horror lovecraftiano, dessa forma, é o horror que sugere ou ainda revela o desconhecido, o horror que a natureza oculta de nossas mente limitadas: o horror cósmico. Jason Colavito afirma que esse tipo de horror:

apresenta situações que humanos mal entendem e os remove do centro da criação em direção a um plano periférico na ordem universal. O horror cósmico representa os medos do indivíduo de perder-se em face de forças maiores além de seu controle”⁸⁴ (2008, p. 161, tradução nossa).

Como resultado de um contexto histórico repleto de inconstâncias e incertezas, e um contexto científico que apresentava novas revoluções científicas que descreditavam as que haviam perdurado por séculos, o sentimento que restava ao ser humano do início do século XX era o de simplesmente não ter mais controle algum de sua vida ou de sua história. Lovecraft materializa esse sentimento em seu cosmicismo, construindo uma arte cheia de paradoxos, sejam eles artísticos, em um jogo entre o horror e o sublime; ou em relação à própria Ciência, a responsável por explicar o mundo e também por destruir a ideia de relevância que temos de nós mesmos enquanto humanos.

Essa significação cósmica pertencente ao *Cthulhu Mythos*, que tem seu ápice em **Nas montanhas da loucura**, é fruto de um desenvolvimento e amadurecimento literário que Lovecraft executou entre os anos de 1926 e 1937. Alguns textos pertencentes ao ciclo, como “O horror de Dunwich”, apresentam ainda algumas ideias ligadas ao sobrenatural e ao ocultismo, desviando da proposta definitiva do autor, porém são importantes em meio ao panorama criado com esse grupo. A pura arte cosmicista de Lovecraft foi fruto de muita reflexão filosófica, e cada um dos contos desse ciclo apresenta uma evolução e amadurecimento dessas ideias, que se direciona a uma arte que se pretende não sobrenatural. Colavito comenta que

Após “Dunwich”, Lovecraft começou a modificar sua mitologia, substituindo gradualmente os Old Ones sobrenaturais por criaturas evolutivas extraterrestres e insólitas, as quais os humanos primitivos tomaram erroneamente por deuses. A mudança permitiu uma ambiguidade que enriqueceu a mitologia e proporcionou uma variedade suficiente de interpretações – como mitos reais – para dar a ela uma

⁸⁴ “Presents situations that humans only barely understand and removes humans from the center of creation toward a peripheral plane in the universal order. Cosmic horror represents the individual’s fear of losing himself in the face of larger forces beyond his control”.

plausibilidade superficial. [...] **Nas montanhas da loucura** [...] reformula o *Cthulhu Mythos* em termos materialistas ⁸⁵ (2008, p. 189, tradução nossa).

Assim, ainda que apresente algumas inconstâncias em sua argumentação, o cosmicismo flui em direção à ideia de que a natureza está repleta de seres e realidades que não conhecemos, mas que não deixam de ser naturais. **Nas montanhas da loucura** e alguns dos contos que a antecederam retrata essa ideia de forma magistral, a ideia de uma realidade muito mais profunda e colorida do que conhecemos, e ainda assim muito real.

⁸⁵ “After ‘Dunwich’, Lovecraft began to modify his mythology, gradually replacing the supernatural Old Ones with extraterrestrial and aberrant evolutionary creatures whom early humans mistook for gods. The change allowed for an ambiguity that enriched the mythology and provided enough variation of interpretation – like real myths – to give it a superficial plausibility. [...] *At The Mountains of Madness* [...] recast the Cthulhu Mythos in materialist terms”.

5. O MEDO À ESPREITA

5.1 A cidade de Arkham e os protagonistas da *Miskatonic University*

Um dos elementos constituintes do *Cthulhu Mythos* são as cidades e órgãos fictícios criados pelo autor. A mais conhecida e recorrente dessas cidades é Arkham, palco de várias de suas histórias. Citada pela primeira vez no conto “The Picture in the House” (1920), a cidade é descrita como pertencente ao estado de Massachusetts e seria uma espécie de duplo ficcional de Salem. Nas palavras do próprio autor, “minha imagem mental de Arkham é de uma cidade mais ou menos como Salem em atmosfera e estilo de casas, porém mais montanhosa [...] e com uma faculdade”⁸⁶ (LOVECRAFT⁸⁷ apud JOSHI; SCHULTZ, 2004, p. 7, tradução nossa). Essa inspiração em Salem não é difícil de ser compreendida, uma vez que a cidade é mundialmente conhecida por suas histórias de bruxaria e mistérios. No conto “The Thing on the Doorstep”, de 1933, o narrador protagonista é um habitante de Arkham e a descreve da seguinte forma ao contar sua relação com outro personagem do texto: “O que se encontrava por detrás de nosso amor mútuo pelas sombras e deslumbres era, sem dúvida, a cidade antiga, mofada e de certa forma assustadora na qual vivíamos – a Arkham amaldiçoada por bruxas e assombrada por lendas”⁸⁸ (LOVECRAFT, 2011d, p. 920, tradução nossa). Apesar desse caráter sombrio da cidade, ela abriga, ao mesmo tempo, uma grande universidade, além de ser industrializada e um local importante no Massachusetts ficcional de Lovecraft. A faculdade mencionada pelo autor é a também fictícia *Miskatonic University* (MU), citada pela primeira vez no conto “Herbert West – Reanimator”, de 1922, e recebe esse nome devido ao rio *Miskatonic*, que o autor criou para compor a cidade. Uma das possíveis maiores influências na criação da MU é a Brown University, pertencente à *Ivy League* e localizada na cidade natal do autor, Providence. Durante sua infância, ele a frequentou com assiduidade para a utilização de seus laboratórios de astronomia, o que lhe conferiu as bases para a criação da localidade ficcional.

A MU possui entre suas características principais, além da grande excelência acadêmica, a fama por sua biblioteca, que contém um grande acervo de livros sobre

⁸⁶ “My mental picture of Arkham is of a town something like Salem in atmosphere & style of houses, but more hilly [...] & with a college”.

⁸⁷ Carta para F. Lee Baldwin, 29 de abril de 1934, disponível na John Hay Library, da Brown University.

⁸⁸ “What lay behind our joint love of shadows and marvels was, no doubt, the ancient, mouldering, and subtly fearsome town in which we lived—witch-cursed, legend-haunted Arkham”.

ocultismo. Entre eles está o famoso *Necronomicon*⁸⁹, também criado por Lovecraft, e um dos elementos fundamentais do *Mythos*. Esta universidade é parte fundamental dos contos da fase madura de Lovecraft, pois é dela que surgirão muitos dos seus mais protagonistas importantes. De acordo com Fritz Leiber, “o corpo docente da Miskatonic constitui um tipo de utopia lovecraftiana de acadêmicos altamente inteligentes, esteticamente sensíveis, mas de mentes tradicionais”⁹⁰ (LEIBER, 2001, p. 16, tradução nossa). Entre os vários contos que citam a universidade, podemos encontrar acadêmicos de diferentes áreas, como professores de literatura, física, antropologia, zoologia, história e bibliotecários. Apesar dessas diferenças de disciplinas, os personagens não possuem grandes diferenças de personalidade. Isso acontece porque Lovecraft queria que eles fossem modelos de racionalidade e esclarecimento; seres humanos de grande capacidade intelectual e clareza em relação ao mundo em que vivem. A MU é, assim, o berço da racionalidade do *Cthulhu Mythos*, e serão seus membros que descobrirão as verdades encobertas da natureza. Lovecraft escolheu desenvolver esse tipo de personagem devido ao tipo de medo que desejava criar. O horror cósmico é uma sensação que deve atingir o mais racional dos seres humanos; ele alcança o mais cético dos protagonistas, pois, como já dito anteriormente, é um medo não sobrenatural, desenvolvido dentro dos limites da realidade e leis naturais. Assim, acadêmicos de uma universidade renomada seriam, teoricamente, aqueles menos propícios a acreditar em coisas sobrenaturais e misteriosas, seriam aqueles que duvidam de tudo e, durante a maior parte do tempo, negam que sua realidade esteja sendo estraçalhada. Sua confiabilidade no que está acontecendo é alterada quando encontram alguma evidência sólida do insólito manifesto, a qual muda o caráter da situação tornando-a menos impossível dentro da realidade conhecida pelo personagem. Alguns entre os críticos da obra de Lovecraft consideram erroneamente seus personagens ingênuos, pelo motivo de que apenas em um momento muito próximo do clímax percebem a

⁸⁹ O *Necronomicon* é o grimório ficcional de mais notoriedade criado por Lovecraft. Está presente em diversos contos do autor, sejam eles parte do *Cthulhu Mythos* ou não. Esse livro de magia possui diversas funções e informações, como feitiços de invocação de criaturas interestelares, histórias sobre outras eras e monstros alienígenas, além de diversos tipos de informação sobre artes ocultas. Em cada uma das obras em que aparece, o livro é utilizado para fins diferentes. Seu criador seria o “árabe louco” Abdul Alhazred, que o teria compilado no ano de 730 d.C., após vivenciar experiências inomináveis nas ruínas da Babilônia, desertos do sul da Arábia, entre outros lugares obscuros. A história do surgimento do grimório é contada no conto breve “The History of *Necronomicon*”, de 1927, escrito com a intenção de dar ainda mais veracidade à obra. O uso desse livro por outros autores fez com que sua fama crescesse a cada dia, fazendo com que muitas pessoas começassem a acreditar que fosse real, mesmo que Lovecraft afirmasse tê-lo inventado. Até os dias de hoje aparece em obras variadas, e muitas versões criadas por autores diversos podem ser encontradas à venda. Fritz Leiber comenta que Lovecraft o teria criado com o intuito de que fosse uma espécie de portal para mundos fantásticos, uma vez que sua escrita estritamente científica dessa última fase não permitia mais elementos fantasiosos em suas tramas. Assim, o acesso ao *Necronomicon* é também um acesso a uma linguagem mais poética e ressonante, permitida apenas dentro de um livro que retrata realidades ocultas.

⁹⁰ “The Miskatonic faculty constitutes a kind of Lovecraftian utopia of highly intelligent, aesthetically sensitive, yet tradition-minded scholars”.

ameaça que se aproxima. Darrell Schweitzer comenta que essa ingenuidade seria de fato uma descrença, já que esses protagonistas são retratados de forma a se assemelharem à realidade empírica extratextual:

Os personagens de uma história presumem viver no mundo “real”. [...] Eles não podem prever o resultado de uma situação assim tão facilmente. [...] No mundo real não existem coisas como monstros. [...] os personagens, assim, devem ser realistas. Na fantasia, um personagem realista geralmente parece estúpido. [O leitor], dentro do contexto, sabe que os elementos improváveis nessas histórias sempre acabam sendo reais. Walter Gilman⁹¹, ao contrário, supostamente vive no mundo “real”, onde coisas como Brown Jenkins estão além do alcance da experiência normal. Gilman *sabe* que são impossíveis. A mente humana é teimosa, e quando está convencida de algo, nem sempre é dissuadida por uma mera prova. [...] Ele faz o que qualquer pessoa normal e sã faria⁹² (SCHWEITZER, 1995, p. 45, tradução nossa, grifo do autor).

O próprio Lovecraft explica seus motivos para construir seus personagens dessa forma:

Os personagens de um conto são, em essência, projeções de nós mesmos; e a não ser que possam compartilhar da nossa própria ignorância e do nosso próprio espanto diante do que ocorre, surgem defeitos inevitáveis. [...] Uma boa história interplanetária deve ter personagens humanos e realistas [...]. A bem da verdade, não há motivo para que haja qualquer “vilão”, “herói” ou “heroína”. [...] A função da história é expressar um sentimento humano de espanto e libertação, e qualquer resquício barato de teatralismo espalhafatoso é a um só tempo equivocado e deletério. Não precisamos de romance formulista. Devemos selecionar apenas personagens (não necessariamente honrados ou espirituosos ou joviais ou belos ou pitorescos) que pudessem estar envolvidos de maneira natural com os eventos a serem retratados, e estes precisam comportar-se exatamente como fariam pessoas reais que se vissem frente a frente com o prodígio. O tom adotado deve ser o realismo, não o romance (LOVECRAFT, 2011a, p. 93, 94).

Vemos, assim, que esses personagens agem como qualquer cético deveria agir: duvidam de tudo até o final. O mundo em que estão situados teoricamente não permite a presença de elementos insólitos e é por isso que esses personagens acabam por ter de se deparar com situações críticas para poderem perceber que sua realidade é diferente do que pensavam. E é também por isso que tais revelações, quando confirmadas, causam um espanto estrondoso nesses personagens – a revelação de algo desconhecido e completamente incomum

⁹¹ Walter Gilman é o protagonista do conto “Dreams in the Witch House” (1932), um estudante de matemática da Miskatonic University. Brown Jenkins é uma criatura que fará parte de sua aventura que, pelos olhos do personagem – e se situado no mundo “real” do personagem – é impossível de existir.

⁹² “The characters in a story are supposed to be living in the ‘real’ world. [...] They can’t predict the outcome of a situation like this so easily. [...] In the real world there are no such things as monsters. [...] The characters therein must be realistic. In fantasy a realistic character often seems stupid. [The reader] in context knows that the improbably elements in these stories always turn out to be real. Walter Gilman, on the other hand, is supposed to be living in the ‘real’ world, where things like Brown Jenkins are beyond the range of normal experience. Gilman *knows* that they are impossible. The human mind is a stubborn thing, and when it is convinced of something, it isn’t always dissuaded by mere proof. [...] He does what any normal, sane person would do”.

na natureza é capaz de causar um choque repentino nesses personagens que, como sabemos, muitas vezes morrem ou perdem a razão quando se encontram com tais revelações.

Outra característica desses personagens é que, diferentemente de alguns protagonistas dos outros grupos de textos de Lovecraft, que possuem sensibilidade artística e um psicológico bastante presente e manifesto na obra, o autor decide por eliminar esse tipo de característica de seus personagens no *Cthulhu Mythos* para que todo o foco permaneça na reação física e absorção intelectual dos acontecimentos dos contos. Michel Houellebecq comenta que,

Progressivamente, ele [Lovecraft] reconhece a inutilidade de toda a diferenciação psicológica. Seus personagens não precisam disso de forma alguma; um conjunto de órgãos sensoriais em bom funcionamento é suficiente para eles. Sua única função, com efeito, é a de *perceber*⁹³ (2004, p. 05, tradução nossa, grifo do autor).

Ao mesmo tempo em que os personagens são desprovidos de características psicológicas ressaltadas que os diferenciem, e são descrentes em relação a questões sobrenaturais, eles possuem uma percepção em relação ao cosmos mais refinada, e têm uma noção muito maior das esferas naturais do desconhecido, devido a seus estudos científicos:

Esses indivíduos possuem, de fato, mentes realistas, mas pelo fato de terem vislumbrado o conhecimento proibido, são geralmente mais suscetíveis ao terror cósmico do que as pessoas comuns. Realistas sóbrios e sérios, ainda assim sabem que vivem à beira de um abismo horrível e arrebatador, insuspeito à gente comum. Esse conhecimento não chega a eles unicamente como o resultado das experiências insólitas nas quais as histórias os envolvem, mas é parte de seu plano de fundo intelectual⁹⁴ (LEIBER, 2001, p. 14, tradução nossa).

Essa mente aberta permite que esses personagens compreendam com muito mais profundidade tais implicações no momento em que o desconhecido é relevado. Personagens sem um plano de fundo intelectual dificilmente interpretariam esses acontecimentos em um panorama universal.

Apesar de serem céticos, os personagens membros da MU são muito curiosos, e essa curiosidade é sustentada por seu conhecimento científico, que permite um estudo e compreensão maior e mais preciso sobre o objeto que se apresenta, pelo menos enquanto tal

⁹³ “Progressively he comes to recognize the inutility of all psychological differentiation. His characters just don’t need it at all; a set of sensory organs in good working order is enough for them. Their only function, in effect, is to *perceive*.”

⁹⁴ “These individuals are [...] very realistically-minded indeed, but having glimpsed the forbidden knowledge, they are generally more susceptible to cosmic terror than ordinary people. Sober and staid realists, they yet know that they live on the brink of a horrid and ravening abyss unsuspected by ordinary folk. This knowledge does not come to them solely as the result of the weird experiences in which the stories involve them, but is part of their intellectual background.”

objeto pode ser compreendido por um ser humano. Joshi comenta que “é o conhecimento que geralmente permite que os personagens atravessem a consciência e realidade habitual para perceber essa outra realidade”⁹⁵ (JOSHI, 2014b, p. 108, tradução nossa). Eles são o tipo ser humano ideal para captar a nova realidade que se apresenta, pois sua inteligência elevada e erudição são os meios que utilizam para que suas descobertas sejam, dentro do possível, melhor compreendidas ou pelo menos analisadas. Assim, Joshi afirma que “a ciência, então, é uma das chaves principais para a revelação da realidade”⁹⁶ na obra de Lovecraft (JOSHI, 2014b, p. 109, tradução nossa); estando todos os personagens relacionados a algum tipo de Ciência, será o uso dela o meio indispensável para a decodificação das novidades apresentadas, como veremos adiante. Por esses motivos acima citados, os protagonistas lovecraftianos não serão muito diferentes uns dos outros. A intenção é que representem a humanidade, mas como os indivíduos de maior conhecimento em seu meio, tendo maior capacidade de compreender, avaliar e diagnosticar as revelações. Esses elementos fazem parte da abordagem verossimilhante à realidade empírica construída na obra do autor, pois cada dúvida que o texto possa levantar ao leitor é rapidamente sanada pelos próprios protagonistas, curiosos e questionadores.

É importante salientar, ademais, que esses personagens não são heróis. Isso porque não vivenciam aventuras extraordinárias e que servem de exemplo para a sociedade – como em um mito regular –, mas são uma representação genérica de qualquer ser humano, com todos os defeitos, dúvidas e mortalidade. Suas aventuras, inclusive, raramente chegam ao conhecimento público. De acordo com Caio Bezarias, “os protagonistas das narrativas do ciclo [...] são desprovidos de qualquer epíteto que lhes confira uma ligação positiva com algum atributo ou qualidade heroica” (2010, p. 72), isso porque esse modelo de personagem:

[...] não livra o mundo dos Grandes Antigos, [...] é absolutamente impotente para vencer o terror cósmico e em seu lugar instituir o mundo humano, da cultura [...]. A conexão entre essa incapacidade de enfrentar o horror e o conhecimento progressivo daquilo que as investigações revelam não é fortuito: nesse universo[,] o caminho rumo à loucura e à destruição consiste em adquirir conhecimentos vedados à maioria da humanidade (BEZARIAS, 2010, p. 72, 73).

Temos no *Cthulhu Mythos* uma mitologia que não possui heróis, pois o fim das aventuras é sempre catastrófico de alguma forma, seja para o personagem, para a humanidade ou para ambos. Diferentemente das mitologias tradicionais, não veremos um protagonista que

⁹⁵ “It is knowledge that usually permits the characters to break through normal conciouness and reality to perceive this other reality”.

⁹⁶ “Science, then, is one of the major keys to the revelation of reality”.

segue sua jornada e consegue transformar o mundo de forma positiva, mas um protagonista que, durante essa jornada, percebe o quão impotente é. Ele apenas continua em seu caminho por um misto de curiosidade enérgica e medo, que se entrelaçam e o impulsionam para frente. Personagens não eruditos terão uma reação diferente em meio a essa trilha, e geralmente a abandonam sem titubear. Essa curiosidade evidente dos personagens lovecraftianos é um reflexo do próprio autor, como comenta Fritz Leiber:

[...] Lovecraft, que até o fim de sua vida foi um acadêmico incansável e um questionador, era a materialização do único sentimento nobre que o materialismo científico concede ao homem: a curiosidade intelectual. Ele também expressava esse fervor em seus [...] contos. Seus protagonistas são geralmente atraídos ao desconhecido da mesma forma que o temem. Tremendo devido aos terrores que lá podem esconder-se, ainda assim não podem resistir à ânsia de espiar para além da orla do espaço⁹⁷ (LEIBER, 2001, p. 11, tradução nossa).

Oziris Borges Filho, em **Espaço & Literatura – Introdução à toponálise** (2007), trabalha com a questão do espaço dentro da literatura e atribui a ele diversas funções dentro de um texto. Uma dessas funções é a caracterização de personagens a partir da espacialidade em que estão inseridos, e esse é o caso das figuras ligadas à MU. De acordo com o pesquisador, esses “espaços são fixos da personagem, são espaços em que elas moram ou frequentam com grande assiduidade” (BORGES FILHO, 2007, p. 35). A MU, como centro de conhecimento e estabilidade intelectual, caracteriza igualmente todos os personagens ligados a ela; ambos os espaços e personagens estão em concordância e é muito difícil uma tentativa de desvinculação. Trata-se um local que proporciona uma relativa segurança aos personagens, porém praticamente nenhuma das tramas acontece realmente em seu campus ou proximidade. Essa segurança é sentida porque, em primeiro lugar, a universidade faz parte de uma cidade, que é uma construção humana teoricamente protetora em relação à natureza inóspita que está por todos os lados. Ameaças estão presentes em todos os lugares, e o ser humano constantemente busca resguardo de tudo que o amedronta. Yi-Fu Tuan, ao discorrer sobre paisagens como construções mentais, coloca que:

As paisagens materiais das casas, campos de cultivo e cidade controlam o caos. Cada moradia é uma fortaleza construída para defender seus ocupantes humanos [...]. Todas as fronteiras construídas pelo homem na superfície terrestre – cerca viva no jardim, muralha na cidade, ou proteção do radar – são uma tentativa de manter controladas as forças hostis (TUAN, 2005, p. 12).

⁹⁷ “[...] Lovecraft, to his last month a tireless scholar and questioner, was the embodiment of the one noble feeling scientific materialism grants man: intellectual curiosity. He also expressed this passion in his [...] tales. His protagonists are often drawn to the unknown as much as they dread it. Quaking at the horrors that may lurk there, they yet cannot resist the urge to peer beyond the rim of space.”

A cidade de Arkham e suas construções protegem seus habitantes de forças invasivas, como fenômenos da natureza; a *Miskatonic University* protege seus membros do peso da realidade – pelo menos por um determinado tempo. Seus protagonistas, mais do que ninguém, conhecem as ameaças que rondam nosso planeta, e tanto a cidade quanto a universidade funcionam como um pequeno auxílio para se sentirem seguros. Entretanto, no decorrer dos acontecimentos que se desenvolvem nesses locais, os personagens dos contos de Lovecraft percebem que esse sentimento de proteção é uma farsa, uma vez que, frente à real natureza do mundo, ninguém está de fato protegido. Além disso, a MU enquanto centro de conhecimento se torna a responsável por levar à luz a informação de que coisas nefastas existem e que são tão reais quanto nós, destruindo, de uma só vez, esse senso de proteção que havia proporcionado até então.

Em alguns dos contos do *Cthulhu Mythos*, a MU aparece no início do enredo das histórias, no momento em que os personagens são chamados para suas aventuras, e devem abandoná-la, conseqüentemente deixando para trás também a segurança física que ela provia. Como esses contos são narrados em primeira pessoa pelos protagonistas, é comum que o enredo se encerre novamente dentro da universidade, fechando o ciclo da aventura. Isso implica, na maioria das vezes, em um espaço da narrativa que não coincide com o espaço da narração; as histórias são relatadas assim que os personagens estão de volta e acolhidos em seu lar, longe do perigo, e novamente sentem a segurança que esse espaço oferece. Além disso, apesar de termos a informação de que esses personagens são membros da universidade e passam a maior parte de seu tempo nela, esse espaço de narração muitas vezes não aparece de modo explícito, sendo apenas uma informação relevante, mas que não é desenvolvida. Oziris Borges Filho comenta que quando temos uma relação positiva entre espaço e personagem, podemos utilizar o termo topofilia para definir essa afinidade:

A relação passional entre personagem-espaço pode dar-se de duas formas. Em uma delas, a relação é afetiva e positiva. A personagem sente-se bem no espaço em que se encontra, ele é benéfico, construtivo, eufórico. Neste caso, temos a topofilia (2007, p. 157, 158).

A relação dos personagens com a MU é quase sempre positiva e ela é um ponto de referência que representa segurança e acolhimento dentro dos contos. Isso é, entretanto, um sentimento falso, já que se os personagens não possuíssem o alto nível de conhecimento que ela proporciona jamais conheceriam os perigos que assolam a humanidade em primeiro lugar. Assim, ainda que não percebam, sua relação com a essa universidade é irônica e paradoxal: ela os protege momentaneamente do “mal” que está lá fora, mas se não estivessem lá não

saberiam da existência desse mal e o sentimento de segurança seria mais real. Os protagonistas de Lovecraft, dessa forma, iludem-se com a ideia de que na universidade – ou na cidade – possuem segurança qualquer. É fato que a universidade é citada sempre de forma breve nos textos dos quais faz parte, porém a simples menção de que seus personagens são membros de seu corpo docente é o suficiente para que o leitor compreenda que este é um personagem digno de confiança – pelo menos enquanto acadêmico. Essa percepção, entretanto, só é possível após a leitura de um número considerável de contos do *Cthulhu Mythos*; a importância da MU e a confiabilidade de seus personagens só podem ser compreendidas se consideradas no conjunto da obra, pois a cada história podemos recolher mais uma peça que monta o quebra-cabeça que é esse ciclo literário. Realizando-se um exame cronológico e analítico dos contos desse ciclo, é possível se traçar uma história da universidade, que por meio de seus membros é contada a cada texto. Fritz Leiber, em seu ensaio “A Literary Copernicus” (1949), traça essa linha do tempo, ressaltando o quanto cada história está interligada. O primeiro dos fatos estranhos que envolveram a universidade foi a queda de um meteoro peculiar nas proximidades de Arkham, que trouxe consigo uma entidade alienígena passível de ser identificada apenas como uma cor inédita e indescritível. Essa é a história relatada no conto “A cor que caiu do espaço”, de 1927, cuja história é situada em 1882. A partir dessa data, diversos outros casos envolveram a MU e seus membros; inclusive, os relatos de alguns contos são simultâneos na linha do tempo da *Miskatonic*. Leiber comenta que “durante os anos vinte houve um cenário selvagem e decadente entre os estudantes (a geração perdida da Miskatonic, aparentemente), que possuíam moral dúbia e reputação de praticantes de magia negra”⁹⁸ (2001, p. 15, tradução nossa). Essa época tem como conto que mais se destaca “O horror de Dunwich”, que apresenta Wilbur Whateley, criatura híbrida que tenta roubar o Necronomicon da universidade. Concomitantemente a essa aventura, ocorrerão os acontecimentos de “Um sussurro nas trevas”, que será analisado no presente trabalho. A década seguinte vê grandes expedições organizadas pela MU, como a *Miskatonic Antarctic Expedition*, relatada em **Nas Montanhas da Loucura** (novela que também será analisada neste trabalho) e uma expedição realizada no deserto da Austrália narrada na novela **A sombra vinda do tempo**. As histórias que mais desenvolvem a universidade e mostram mais personagens ligadas a ela estão entre as últimas que Lovecraft escreveu, e é muito provável que, caso não tivesse morrido prematuramente, poderíamos ter conhecido muito mais a seu respeito. É importante notar que, apesar de vários protagonistas

⁹⁸ “During the ‘twenties there was a wild, decadent set among the students (Miskatonic’s lost generation, apparently), who were of dubious morality and were reputed to practice black magic.”

lovecraftianos serem apresentados como membros da universidade, alguns contos terão protagonistas descritos apenas como cientistas, sem que se identifiquem com qualquer órgão ou universidade. Esses personagens, de forma igual, terão as características dos membros da MU, ou seja, são distintos, inteligentes e homens de admiração dentro do contexto da obra. Em muitos casos, ainda que o protagonista não esteja vinculado à universidade, ele recorre a amigos e integrantes dela quando em face de algo desconhecido e inominável, ou ainda faz uso pessoal de sua biblioteca, museu e laboratórios. A *Miskatonic University* aparece, seja de forma presente ou apenas citada por algum personagem, em pelo menos onze das histórias de Lovecraft⁹⁹.

O desenvolvimento e clímax das histórias do *Cthulhu Mythos* acontecem, na maior parte do tempo, em lugares inóspitos. Essa é uma tendência muito importante dentro dos contos do autor, sendo o espaço um elemento crucial na mudança de acontecimentos dentro da trama. De início, temos personagens seguros e dentro de sua zona de conforto; após um deslocamento espacial, para onde são chamados a viver suas aventuras, seus sentimentos e perspectivas serão alterados por completo. Em seguida analisaremos alguns desses contos, a fim de avaliar como, partindo de questões espaciais, podemos diagnosticar o papel da Ciência em cada um deles.

5.2 “Um sussurro nas trevas”

O conto “Um sussurro nas trevas” foi escrito no ano de 1930 e publicado pela primeira vez na revista *pulp Weird Tales* em 1931. É um dos contos fundamentais do *Cthulhu Mythos* e possui relações com outras obras do autor. O protagonista e narrador dessa história é Albert N. Wilmarth, professor de literatura da *Miskatonic University* e estudante amador de folclore. O texto é composto por seus relatos em primeira pessoa sobre uma experiência que viveu e inclui cartas que trocou com um segundo personagem. Desde o início de sua narração, Wilmarth deixa claro que não pode provar o que está contando, e assim nos vemos obrigados a confiar – ou não – na veracidade de seu relato. O fato de que ele se apresenta como membro da universidade, e desde o início expõe indícios de que duvidou de tudo aquilo assim como o leitor pode duvidar, faz com que já ganhem um pouco de confiança inicial, que, de acordo com a construção do texto, tende a aumentar até o final do conto. Temos um narrador situado

⁹⁹ Essas histórias são: “O chamado de Cthulhu”, “A cor que caiu do espaço”, “O horror de Dunwich”, “Um sussurro nas trevas”, “Nas montanhas da loucura”, “A sombra vinda do tempo”, “The dreams in the Witch House”, “The Thing on the Doorstep”, “A sombra de Innsmouth”, “Herbert West – Reanimator” e “O Festival”.

em Arkham, mas que discorre a respeito de acontecimentos em outro estado. No percurso da narrativa, o espaço inicial do conto é a cidade, a segurança, o local onde o personagem se sente à vontade. Ele inicia sua narração comentando a respeito de certas enchentes que ocorreram no estado de Vermont no ano de 1927¹⁰⁰, e que trouxeram consigo seres insólitos em meio às águas. Todo o contato inicial que ele tem com esses acontecimentos é por meio de relatos e recortes de jornais. Os cadáveres estranhos que flutuam sobre as águas das enchentes eram de criaturas desconhecidas.

O que as pessoas julgavam ter visto eram formas orgânicas diferentes de qualquer outra vista até então. Naturalmente, muitos corpos humanos foram arrastados pelas corredeiras durante esse trágico período; mas as pessoas que descreviam essas formas estranhas afirmavam ter certeza de que não eram humanas, apesar de algumas semelhanças superficiais no tamanho e no contorno geral. [...] Eram coisas rosadas que mediam cerca de um metro e meio; com corpos crustáceos que ostentavam um enorme par de nadadeiras dorsais ou asas membranosas e diversos membros articulados, providos de uma espécie de elipsoide convoluto, coberto por miríades de antenas curtíssimas onde, em criaturas normais, seria o lugar da cabeça (LOVECRAFT, 2011c, p. 27).

A linguagem utilizada pelo narrador, como vemos, procura ser minuciosa e apurada, com o objetivo de proporcionar a maior exatidão possível a respeito da aparência das criaturas. Ele afirma que diversos relatos apresentavam informações semelhantes de forma assustadora, e que com frequência os cadáveres eram relacionados a antigas histórias folclóricas da região. Wilmarth acredita serem apenas superstições, e por algum tempo ignora a possibilidade de que não sejam. Entre essas lendas, havia histórias de criaturas monstruosas que habitavam as montanhas mais afastadas de alguns estados da Nova Inglaterra – não apenas Vermont – que, durante séculos, permaneceram sendo recontadas, afastando a população desses locais. De acordo com as lendas, haveria

[...] uma raça oculta de serem monstruosos que estariam à espreita em meio às colinas mais remotas – nos bosques profundos situados nos mais altos cumes e nos vales escuros onde os riachos correm vindos de fontes ignotas. Essas criaturas eram raramente avistadas, mas evidências de sua presença apareciam em relatos feitos por aqueles que se aventuravam a subir certas escarpas além do nível habitual ou a descer ao fundo de certos desfiladeiros íngremes que mesmo os lobos evitavam. Havia estranhas pegadas ou marcas de garras no barro à margem dos córregos de

¹⁰⁰ De fato, essas enchentes ocorreram no estado de Vermont durante a época, e sua representação dentro do texto foi elaborada como parte do efeito de realidade construído pelo autor. Lovecraft gostava dessa prática, e sempre que possível representava um ou outro fato real em seus textos. Fritz Leiber comenta que “Lovecraft, assim como Poe, fascinava-se por grandes catástrofes naturais e novas descobertas científicas e explorações, o que é compreensível para alguém que escolhe o horror cósmico como seu tema. É provável que relatórios de tais eventos tenham gerado muitas de suas histórias” (LEIBER, 2001, p. 9). (“Lovecraft, like Poe, was fascinated by great natural catastrophes and new scientific discoveries and explorations, as is understandable in one who chose cosmic horror for his theme. It is likely that reports of such events engendered many of his stories”).

descampados, e curiosos círculos de pedra, com a grama desgastada ao redor, que não pareciam ter sido dispostos ou engendrados pela Natureza (LOVECRAFT, 2011c, p. 28).

A partir dos comentários sobre essas lendas, temos os primeiros contatos com um segundo espaço que caracteriza a obra, as montanhas desabitadas do interior de Vermont. Apesar de as histórias serem apenas lendas, essas montanhas de fato nunca foram exploradas, permanecendo por completo desconhecidas e propícias para o surgimento de superstições. Wilmarth comenta que essas superstições haviam quase se extinguido das tradições da região durante o século XIX, uma vez que, durante esse século, o espaço para lendas e mitos se tornou cada vez mais escasso devido aos avanços da Ciência. Assim, a falta de interesse da população por essas montanhas se justificava apenas pelos motivos de serem insalubres e inviáveis para o povoamento. Para o narrador, essas lendas não possuem fundamento e são apenas fruto da imaginação humana frente ao desconhecido. Mesmo assim, por ser um estudante de folclore, Wilmarth muito se interessa pelo caso e começa a escrever cartas a um jornal local a esse respeito, ficando conhecido em Vermont por causa desses estudos e chamando a atenção de um morador local. O nome desse personagem é Henry Wentworth Akeley, homem recluso que vive sozinho em sua fazenda afastada da cidade. Wilmarth coleta informações a seu respeito e apresenta ao leitor fatos que fornecem evidências para que confiemos em Akeley assim como Wilmarth acredita que confiamos nele mesmo:

Descobri que o homem era o último representante ainda em solo nativo de uma longa e distinta linhagem de juristas, administradores e agricultores aristocráticos. Com ele, no entanto, a constituição mental da família havia abandonado os assuntos práticos para dedicar-se à mais pura erudição; de maneira que fora um estudante de grande destaque em matemática, astronomia, biologia, antropologia e folclore na Universidade de Vermont. [...] desde o início eu o vi como um homem de caráter, cultura e inteligência (LOVECRAFT, 2011c, p. 35, 36).

Isso demonstra que Akeley não é um fazendeiro humilde e ignorante, mas sim um erudito recluso, digno de confiança no ponto de vista do narrador. O texto deixa claro que a história será contada por dois personagens que possuem enorme esclarecimento e erudição, e não qualquer morador supersticioso e sugestível. Assim como Wilmarth, Akeley não acredita, de início, nessas lendas, porém por estar muito próximo do fenômeno pode lidar com ele de forma diferente. Afirma que todas as conclusões que retirava a respeito do assunto eram baseadas por completo em evidência sólida e que seu julgamento deveria ser considerado. Os dois personagens iniciam um debate acerca dos acontecimentos recentes por meio de cartas, que são apresentadas ao leitor em sua íntegra. Temos aqui dois personagens e dois locais diferentes: o narrador em Arkham e longe dos acontecimentos, e Akeley dentro do

local em questão. Apesar de ambos analisarem os mesmos fatos, essa proximidade e distância do objeto de estudo é uma diferença fundamental nos resultados obtidos. A primeira carta que Wilmarth recebe mostra que Akeley compreende bem as opiniões de seu interlocutor, e que ele também se interessa e estuda o folclore. Ele concorda que esse ceticismo seja compatível com pessoas estudadas, mas afirma possuir informações divergentes que têm a capacidade de mudar a situação. As informações dadas pelo personagem de imediato parecem chocantes ao narrador, e a maneira com que Akeley introduz o assunto demonstra que ele tem consciência de que isso acontecerá.

Como o senhor percebe, estou tendo muita dificuldade para chegar onde quero, talvez por medo de abordar o assunto; mas o essencial é que eu tenho certos indícios de que coisas monstruosas de fato habitam os bosques das colinas mais altas às quais ninguém se aventura. Não vi nenhum dos seres encontrados nos rios que os jornais noticiaram, mas já vi criaturas semelhantes em circunstâncias que menciono tomado por um profundo temor. Encontrei pegadas e, nos últimos tempos, avistei-as mais perto da minha casa (moro na antiga residência dos Akeley, ao sul de Townshend Village e na encosta da Montanha Sombria) do que gostaria de admitir para o senhor nesse momento (LOVECRAFT, 2011c, p. 38, 39).

Akeley é relutante em contar aquilo que viu, pois sabe que a primeira reação racional a isso é a completa descrença. De certo, se ele não tivesse visto essas coisas com seus próprios olhos também não acreditaria, e sabe que essa será a reação inicial de Wilmarth. Por causa disso, afirma possuir evidências materiais do que diz, e envia, em um segundo momento, algumas delas junto a outra carta para Wilmarth. As evidências que Akeley possui são uma gravação de áudio feita com um fonógrafo, que foi capaz de gravar uma voz intrigante e desconhecida; uma pedra negra com gravações de hieróglifos estranhos encontrada entre as colinas próximas de sua casa e fotografias de pegadas também jamais vistas antes. Akeley afirma que as criaturas querem livrar-se dele por causa das coisas que descobriu, e por isso adverte Wilmarth de que ninguém deve jamais aproximar-se daqueles locais. Elas seriam, supostamente, criaturas extraterrestres, capazes de viajar pelo espaço e que formaram uma colônia na Terra para a extração de um material inexistente em seu planeta natal. Enquanto a humanidade não interferisse em seu feitiço, e ficasse longe das terras que habitam, não causariam mal algum. A princípio, a reação do narrador é a esperada: ele acredita que Akeley fora persuadido a pensar assim, mas, mesmo não acreditando em seu relato, uma espécie de curiosidade assustadora permaneceu em seu pensamento. Ele acredita que Akeley seja ingênuo, mas não descarta por completo as informações que recebera. Ele crê que tais evidências devem possuir alguma veracidade, ainda que não proveniente de criaturas

alienígenas. Uma das primeiras evidências que faz com que Wilmarth se torne um pouco mais receptivo a essas novas informações são as fotografias.

Quanto mais eu as observava, mais eu percebia que minha avaliação séria a respeito de Akeley e da história que me havia oferecido não fora desprovida de fundamento. Aquelas fotografias eram provas conclusivas de que nas colinas de Vermont existia alguma coisa fora da esfera comum do conhecimento e das crenças humanas. O pior de tudo era a pegada – uma imagem captada no momento em que o sol brilhava sobre o barro em algum terreno elevado e deserto. De cara, pude perceber que não se tratava de uma falsificação; os cascalhos e as folhas de grama nitidamente visíveis ofereciam um índice claro em relação à escala e excluía a possibilidade de uma montagem ardilosa. Embora eu tenha usado o termo “pegada”, não se tratava de rasto deixado por um pé, mas por uma garra (LOVECRAFT, 2011c, p. 45, 46).

A princípio, o leitor pode considerar uma suposta falsificação da imagem, e assim também pensa Wilmarth, que demonstra o porquê de esse não ser o caso, como vimos nesse trecho do conto. Essa fotografia é a primeira evidência científica de que alguma coisa insólita acontece na região. É importante destacar que o palavreado utilizado pelo narrador para se referir a esse possível fenômeno é que ali “existia alguma coisa *fora da esfera comum do conhecimento e das crenças humanas*”, ou seja, algo desconhecido para a humanidade, além da esfera explorada por sua Ciência, mas que não implica em sobrenaturalidade. Outra das fotografias mostra a entrada de uma caverna coberta de trilhas estranhas, e uma terceira imagem apresenta um círculo de pedras certamente não natural. A pedra negra encontrada por Akeley também fora fotografada, e seu mero vislumbre causa sensações desconfortáveis no narrador.

[...] qualquer descrição mais exata da superfície ou do contorno geral daquela massa rígida quase extrapola os limites da linguagem. Que princípios geométricos extraordinários haveriam guiado a lapidação – pois com certeza tratava-se de uma lapidação artificial – eu não conseguia sequer imaginar; e jamais tinha visto qualquer outra coisa que me parecesse tão estranha e indubitavelmente alienígena (LOVECRAFT, 2011c, p. 47).

Wilmarth mal consegue descrever o objeto, pois ele não é similar a nada que a humanidade conheça e já tenha nomeado. A visão dessa peça causa um estranhamento total no personagem, pois se trata de um elemento pertencente a uma esfera de conhecimento ainda não alcançada pela Ciência; ela é descritível por meio de alusões, pois não há de onde retirar as informações necessárias e exatas para sua compreensão. Esse é o primeiro contato de nosso protagonista com algo genuinamente alienígena, e sua análise o faz lembrar-se de certos símbolos que vira no nefasto Necronomicon. Ele admite não estar convencido por completo de sua autenticidade, mas não pode negar que toda essa história possui algum grau de

veracidade. Essa ansiedade confusa surge no personagem devido ao modo com que Akeley realiza suas investigações:

Meus pensamentos rodopiavam; e, em vez de buscar as explicações anteriores, comecei a acreditar nos mais extraordinários e fantásticos portentos. O leque de evidências relevantes era amplo e contundente; e a postura científica e desapaixonada de Akeley – uma postura sem nenhum resquício de demência, fanatismo, histeria ou mesmo de especulações extravagantes – teve um efeito avassalador sobre os meus pensamentos e o meu juízo (LOVECRAFT, 2011c, p.49).

A partir desse momento, não temos mais um narrador completamente cético, mas sim um homem que, frente a evidências irrefutáveis, começa a perceber que talvez a realidade em que vive esconda verdades aterradoras. Caso Akeley não tivesse essa postura científica e as evidências não fossem apresentadas, a história toda seria mais uma das lendas nativas. Ao mesmo tempo em que Akeley sabe que grande parte daquelas lendas é indubitavelmente fruto da mente humana, ele tem a capacidade de reflexão de que a humanidade está longe de conhecer por completo tudo o que constitui sua realidade e por isso não mantém sua mente fechada a novas descobertas quando confrontado com evidências sólidas – e isso se dá, em grande parte, devido ao fato de que vive próximo a esses locais. Wilmarth, pouco depois, recebe a gravação de vozes estranhas recolhida na floresta, e mais do que nunca se vê frente a uma evidência contundente de algo estranho.

Os dois personagens irão discutir durante grande parte do conto as descobertas feitas por Akeley, ao mesmo tempo em que forças estranhas tentam boicotar o envio de suas cartas e cortam constantemente os fios telefônicos que lhes permitem se comunicar com a cidade. Sem a tecnologia, este personagem encontra-se totalmente ilhado da civilização, já que a fazenda em que mora é distante tanto da cidade quanto de outras propriedades. Essa vida isolada apresenta uma ameaça constante à sua existência, algo que não acontece com Wilmarth. Essas ameaças amedrontam Akeley, porém ele jamais considera abandonar a propriedade que fora de sua família há gerações. Em suas cartas, ele prossegue relatando que a cada dia que passa as criaturas se aproximam mais de sua propriedade, e por isso compra muitos cachorros, que são sua melhor forma de proteção. A situação chega ao ponto de que as criaturas começam uma comunicação com Akeley, e afirmam seu desejo de levá-lo em uma viagem intergaláctica. Ele refuta essa possibilidade, e continua em um embate agressivo contra elas, perdendo cachorros a cada dia e sentindo-se mais sufocado. Em um desses embates, uma das criaturas – que a essa altura já são reconhecidas como os Mi-Go ou Fungos de Yuggoth, criaturas também presentes em lendas do Himalaia – é morta, e Akeley vê a possibilidade de

analisá-la. Os resultados dessa análise acabam por ser muito mais estranhos do que se esperava.

Eu vi e toquei em uma daquelas coisas, ou ao menos em uma parte delas. Meu Deus, que horror! Estava morta, é claro. [...] Tentei guardá-la no galpão de lenha para convencer as pessoas do que está acontecendo, mas tudo evaporou dentro de poucas horas. Como o senhor sabe, aquelas coisas nos rios foram vistas apenas na manhã seguinte às enchentes. E agora vem o pior. Tentei tirar uma fotografia para mostrar ao senhor, mas quando revelei o filme não havia nada além do galpão. Do que poderia ser feita aquela coisa? Eu a vi e a toquei, e todas as criaturas deixam rastros. Sem dúvida era feita de matéria tangível – mas que tipo de matéria? (LOVECRAFT, 2011c, p. 69, 70).

Akeley está diante de um corpo físico, palpável e visível, mas que não reage de forma usual como outras formas animais terrestres. Sua matéria desintegra-se após a morte, e a configuração das câmeras fotográficas não é capaz de captá-las. Mais adiante isso é explicado, após um contato próximo de Akeley com as criaturas, que contam para ele tudo sobre sua espécie e seus objetivos:

De fato, a espécie compõe-se de matéria totalmente desconhecida na região do espaço onde nós habitamos – com elétrons que vibram em frequências muito diferentes. É por esse motivo que as criaturas não podem ser fotografadas com os filmes e as chapas tão comuns no universo conhecido, mesmo que os nossos olhos possam vê-las. Com o conhecimento adequado, no entanto, qualquer pessoa versada em química seria capaz de preparar uma emulsão a fim de registrar suas imagens (LOVECRAFT, 2011c, p. 77).

Essa constatação mostra que, realmente, os Mi-Go são criaturas reais, parte do universo e pertencentes a um ponto no cosmos de distância incalculável para a humanidade. Sua matéria difere de tudo o que conhecemos – mas não há nada de sobrenatural nisso, uma vez que ainda se trata de simples *matéria*. O próprio Akeley admite que existe a capacidade de desenvolver-se uma emulsão capaz de captar as criaturas com a fotografia, ou seja, estamos adiante de algo completamente novo, mas algo compreensível e explicável se desenvolvido o conhecimento científico adequado. O problema acerca de tudo isso é a confirmação da existência de vida extraterrestre, e as consequências que isso pode gerar para o intelecto e segurança humanos.

A situação de Akeley passa em um momento seguinte de um ápice de medo e horror para uma relação pacífica com as criaturas. Após diversas cartas onde afirmava estar aterrorizado por sua presença em sua propriedade, relatava os embates que travou contra elas, e as diversas formas de sabotagem empregadas, Wilmarth acaba por receber uma correspondência de tom completamente diferente. Akeley justifica essa mudança por um erro de comunicação, e afirma que durante todo esse tempo as intenções das criaturas não haviam

sido, de forma alguma, malignas. Ele afirma que o que “havia tomado por algo mórbido e humilhante e infame é na realidade extraordinário e transcendental e até mesmo glorioso” (LOVECRAFT, 2011c, p. 74, 75), ou seja, as criaturas, ao se apresentarem diretamente ao personagem, puderam demonstrar todo o seu suposto potencial e avanço tecnológico. Além disso, ele confirma que as criaturas nunca feriram qualquer ser humano deliberadamente, e que tudo o que desejam é um intercâmbio intelectual com nossa espécie e paz. Elas desejam adquirir uma relação saudável com a humanidade, para que possamos coabitar o planeta sem empecilhos. Por fim, as criaturas demonstram que são muito mais poderosas do que a humanidade, e contam que habitam diversos postos secretos na Terra. De tudo isso, o personagem conclui que uma convivência pacífica é muito mais vantajosa do que qualquer tentativa de uma guerra contra os Mi-Go, que sem dúvidas perderíamos. Akeley mostra-se fascinado por tudo isso, e deseja que Wilmarth desenvolva a mesma opinião. Wilmarth, obviamente, acha essa mudança repentina muito estranha. Um dos motivos que salienta esse caráter de estranheza é que tal carta foi escrita em uma máquina de escrever, diferentemente de todas as anteriores. Porém, Wilmarth é extremamente curioso como todos os protagonistas lovecraftianos, e crê que essas revelações são interessantes demais para serem ignoradas.

Meus próprios anseios por conhecimento oculto igualaram-se aos dele em fervor, e senti-me tocado pelo contágio daquele mórbido contato. Livrar-se das exasperantes e enlouquecedoras limitações impostas pelo tempo e pelo espaço e pelas leis naturais – juntar-se à vastidão do universo – desvendar os mistérios noctíferos e abismais do infinito absoluto – sem dúvida tais aspirações justificariam pôr em risco a vida, a alma, a sanidade! (LOVECRAFT, 2011c, p. 82).

Essa reflexão deixa muito clara a ambiguidade característica dos personagens de Lovecraft: sentem, ao mesmo tempo e com a mesma intensidade, medo e desejo de conhecer tais mistérios. Wilmarth acredita que perder a vida a troco de todo o conhecimento que poderia ganhar com essa experiência é válido, e jamais conseguiria seguir com sua vida sabendo que deixou tal oportunidade passar. Akeley convida, finalmente, Wilmarth para que veja tudo isso com seus próprios olhos. A princípio, o recluso afirmava que o narrador jamais deveria fazer essa viagem, devido a todos os perigos que ela envolveria, porém após a suposta comunicação com as criaturas, e a constatação de sua pacificidade, ele diz que agora tal viagem é segura. É assim que temos o grande deslocamento espacial do conto, com a ida de Wilmarth de Arkham para as regiões afastadas de Vermont.

Oziris Borges Filho afirma que textos literários podem ser divididos em grandes espaços, que denomina macroespaços; os exemplos mais corriqueiros de tais espaços são o

campo e a cidade, que serão encontrados também no conto de Lovecraft. Arkham, onde o narrador permanece pela maior parte do tempo de sua narração, é o macroespaço da cidade; o segundo macroespaço evidente é a região afastada e desolada do estado de Vermont, onde Akeley habita e Wilmarth visitará. Cada macroespaço é composto de microespaços, que podem ser divididos em várias categorias. Uma dessas categorias é o cenário, que, de acordo com o Borges Filho, são os espaços criados pelo ser humano, onde habita e modifica. Nesse caso, temos um cenário específico em cada macroespaço: A *Miskatonic University* em Arkham, e a fazenda de Akeley em Vermont. Um cenário, quando impregnado de um clima psicológico, faz com que surja um ambiente, ou seja, há uma relação entre personagem e espaço. Teremos um ambiente na fazenda, onde desde o começo acontecem diversos confrontos que são claramente auxiliados pelo espaço. Caso Akeley morasse na cidade ou tivesse vizinhos, as criaturas não ousariam penetrar sua propriedade com tanta facilidade. Desde o início da viagem de Wilmarth para o estado vizinho, a presença do espaço na história se torna mais importante, e começa a transformar o personagem de forma imprevisível. Logo de início, ele percebe essa mudança entre a cidade e o campo durante sua viagem de trem¹⁰¹:

[...] eu sabia estar adentrando uma Nova Inglaterra mais antiga e mais primitiva do que as áreas urbanizadas e mecanizadas no litoral e ao sul, onde eu havia passado toda a minha vida; uma Nova Inglaterra ancestral e preservada, livre dos estrangeiros e da fumaça das chaminés, dos anúncios comerciais e das estradas asfaltadas, e de todos os outros aspectos da vida tocados pela modernidade. [...] De vez em quando eu via o rio Connecticut brilhando ao sol, e após sair de Northfield nós o atravessamos. À frente assomavam as crípticas colinas verdejantes, e quando o condutor apareceu eu percebi que enfim havia chegado a Vermont. O funcionário orientou-me a atrasar o relógio em uma hora, pois o norte recusava-se a adotar invencionices modernas como o horário de verão. Ao ajustar os ponteiros, tive a impressão de também estar retrocedendo um século no calendário. [...] Eu sabia estar adentrando uma região meio enfeitiçada pelo acúmulo ininterrupto de tempo; uma região onde coisas velhas e estranhas tiveram a chance de subsistir e desenvolver-se porque ninguém as havia perturbado (LOVECRAFT, 2011c, p. 85, 87).

A mudança de espaço, nesse momento, implica em muitas coisas. Primeiramente, essa viagem de uma cidade modernizada para outro local que nem ao menos se convencionou ao horário de verão e que nega ao máximo a industrialização é, além de um deslocamento espacial, um deslocamento temporal. O cronotopo do *locus horribilis* começa a se tornar

¹⁰¹ Praticamente todas as descrições de paisagens presentes no texto foram retiradas dos relatos de viagem do autor ao estado durante os anos de 1927 e 1928, presentes no ensaio “Vermont – A First Impression”. As passagens foram levemente alteradas por Lovecraft, apenas a ponto de construir uma impressão de maior terror, porém a geografia do local, como descrita no texto, é fruto de observações minuciosas, e são por demais fidedignas à região. Esse é mais um dos elementos utilizados por Lovecraft para adicionar à narrativa maior efeito de veracidade (JOSHI, 2014a).

presente e, assim como o castelo gótico tradicional, as regiões do interior de Vermont estão repletas de uma temporalidade ancestral. É como um retorno a um passado que toda a Nova Inglaterra já vivenciou, e que desperta sentimentos saudosistas no personagem. Os habitantes do local, que já se mostraram muito supersticiosos, combinam com essa temporalidade. James Kneale afirma que “a ficção de Lovecraft refere-se explicitamente a fronteiras, a metáforas de contato e transgressão”¹⁰² (2011, p. 113); ou seja, as aventuras vividas por seus personagens acontecerão, na maior parte do tempo, após a passagem de um espaço para outro, que é sempre mais inóspito, desconhecido e perigoso que o anterior. Esse trespasse de fronteiras implica em um ponto de mudança, e o autor afirma que, no caso da ficção de Lovecraft, essa mudança é sempre para o pior (KNEALE, 2011, p. 120). Quando em Arkham, Wilmarth pode, no máximo, auxiliar Akeley em suas decisões e conhecer de forma indireta seus relatos. No momento em que chega a Vermont, as concepções que havia criado sobre todos esses relatos são alteradas, pois ele está situado no mesmo local que seu correspondente, sofrendo a mesmas influências que o outro e sentindo a situação da forma mais genuína possível. Essa chegada a Vermont suscita no narrador uma ansiedade que ele não pudera conhecer antes disso. A natureza abundante do local e a falta de tecnologia demonstram um controle humano sobre a natureza muito menor do que Wilmarth conhecia, e essa falta de controle sempre causa ansiedade, como comenta Yi-Fu Tuan: “os seres humanos não suportam viver em permanente estado de ansiedade. Necessitam manter uma sensação de controle, não importa quão ilusória possa ser” (2005, p. 113). Wilmarth, que vive em uma cidade industrializada e está acostumado com a sensação de segurança que isso proporciona, sente-se despido quando na nova região. Ao mesmo tempo em que admira as paisagens que encontra, também as teme.

A ideia de paisagem estará ligada ao olhar da personagem e/ou narrador. Quando ela estiver olhando uma grande extensão de espaço aí teremos a presença da paisagem. Como se sabe, nenhum olhar é neutro, daí que a vivência da personagem e/ou narrador determinará o conceito que esta terá do espaço que vê. Tal conceito circulará entre dois polos: o de beleza e o de feiura (BORGES FILHO, 2007, p. 52, 53).

Durante o percurso de sua viagem, que acontece de trem e carro, Wilmarth faz diversos comentários acerca do que vê:

Enquanto saíamos de Brattleboro o meu sentimento de inquietude e de mau agouro aumentou, pois uma qualidade vaga no cenário montanhoso com encostas sobranceiras, intimidantes e ameaçadoras de vegetação e granito insinuava segredos obscuros e reminiscências imemoriais que poderiam ou não ser hostis à raça

¹⁰² “Lovecraft’s fiction is explicitly concerned with thresholds, with metaphors of contact and transgression.”

humana. [...] Aos poucos a paisagem ao redor tornava-se mais selvagem e mais deserta. [...] O vistoso e pitoresco vilarejo de Newfane [...] foi a nossa última visão do mundo que o homem pode com efeito chamar de seu em virtude da conquista e da ocupação absoluta. A partir daquele ponto, abandonamos toda a lealdade a coisas imediatas, tangíveis e temporais para adentrar um mundo fantástico de irrealdade silenciosa. [...] A iminência e a proximidade das colinas abobadadas tirou-me o fôlego. O caráter íngreme e abrupto das encostas era muito mais intenso do que havia imaginado e não parecia ter relação alguma com o mundo prosaico e objetivo que conhecemos. Os bosques densos e ermos naquelas encostas inacessíveis pareciam servir de abrigo a incríveis criaturas alienígenas, e tive a impressão de que o próprio contorno das elevações encerrava um significado críptico e esquecido por éons. [...] Além do mais, havia um estranho elemento de beleza cósmica no cenário hipnótico por onde subíamos e descíamos de maneira fantástica. [...] Até a luz do sol adquiria um encanto sobrenatural, como se uma atmosfera ou um clima peculiar envolvesse toda a região (LOVECRAFT, 2011c, p. 87 – 91).

Temos, assim, uma paisagem como demonstra Oziris Borges Filho, que reflete intimamente a ideia do narrador a respeito do que admira. A relação que ele tem com a região é bastante ambígua e mesmo que ele expresse que veja beleza em tudo aquilo, ela é estranha de uma forma incomum, ela gera algum tipo de desconforto, pois a cena é inédita para ele. As paisagens de seu caminho causam no personagem o efeito do sublime, caracterizado pela perda de fôlego frente a uma imagem que não pode ser racionalizada de imediato. Essas impressões chegam a influenciar sua razão, pois ao adentrar a nova região Wilmarth imediatamente começa a apresentar alguns traços psicológicos que antes não acreditaria possíveis, como uma fascinação amedrontadora pela paisagem que o deixa muito mais suscetível às antigas superstições daquele povo. Agora, tudo aquilo que Akeley havia relatado para ele começa a fazer sentido. O espaço, nesse momento, cumpre uma função diferente em relação à função inicial de caracterização, passando a influenciar o personagem, que realiza ações diferentes frente a situações já conhecidas. Sua vida em Arkham o torna cético e duvidoso; estando na propriedade de Akeley, ele se vê muito mais aberto às explicações reveladoras, pois a atmosfera que o local proporciona mostra a ele que a natureza e seus poderes são muito maiores do que o que ele conhecia, fazendo com que sua postura cética pareça ser uma postura de ignorância – o que ele percebe e deixa de lado.

Logo que Wilmarth chega à propriedade de Akeley, pode observar as estranhas pegadas que vira somente por fotografias. Ele relata o que sente: “seria justo esperar de um homem que não se abalasse ao ver pela primeira vez as marcas deixadas pelas garras de seres oriundos de longínquos abismos siderais?” (LOVECRAFT, 2011c, p. 94). Wilmarth está perplexo em ver, finalmente, aquelas marcas ao vivo, e a cada momento acredita mais que a história contada por Akeley seja de fato verdadeira. O anfitrião, entretanto, apresenta-se de forma peculiar, imóvel em sua poltrona e coberto por muitas camadas de tecido e fala em uma

voz sussurrante; ele explica ter sido acometido por um surto de asma e inchaço repentino de tornozelos e pulsos, e por isso suas faculdades vocais e motoras estariam abaladas. Toda a casa, além disso, passa um sentimento de estranheza para o personagem, e ele descobre que esse sentimento é gerado por dois motivos peculiares: um silêncio absoluto – no qual qualquer sinal de vida mostrava-se ausente – e certo odor diferenciado, que naquele momento atribuía à antiguidade da casa. A fala de Akeley, logo de início, é bastante reveladora:

Sem dúvida o senhor percebe o caráter absolutamente espantoso da tarefa que temos pela frente. Para nós, como a poucos outros homens na Terra, estão prestes a revelar-se abismos do espaço e tempo e um conhecimento além de todas as capacidades da ciência e da filosofia humanas. O senhor sabia que Einstein estava errado, e que certos objetos e certas forças podem de fato locomover-se a uma velocidade superior à da luz? Com o auxílio necessário eu espero avançar e retroceder no tempo, e até mesmo ver e sentir a Terra do passado remoto e de épocas futuras. O senhor não imagina a que ponto chegou a ciência dos seres alienígenas (LOVECRAFT, 2011c, p. 98).

Os Fungos de Yuggoth, como se pode deduzir, são uma raça muito mais avançada que a humanidade, seja intelectualmente ou cientificamente. Sua Ciência é tão desenvolvida que as teorias da humanidade soariam para eles como ideias medievais soam para nós. O personagem cita Einstein e sua teoria da relatividade, algo interessante na relação de Lovecraft com a Física. Durante as primeiras décadas do século XX, quando a teoria foi lançada e recebeu pouco crédito, também Lovecraft acreditava que fosse infundada.

O mentor de Lovecraft, Hugh Elliot rejeitou Einstein numa nervosa nota de rodapé de *Modern Science and Materialism*. A teoria realmente permaneceu em estado dedutivo até que os resultados da observação de um eclipse total do sol em 21 de setembro de 1922 foram finalmente relatados no *New York Times* de 12 de abril de 1923, levando muitos cientistas a aceitar a relatividade. [...] Lovecraft bem rapidamente se desfez de suas perspectivas ingênuas sobre Einstein e, por volta de 1929, saudou-o como outro meio de dar sustentação a um materialismo modificado que permanecia além da teleologia, do deísmo, da espiritualidade e outros pontos que ele acreditava serem obsoletos à luz da Ciência do século XIX (2014a p. 213).

Como vemos, até que uma comprovação da teoria aparecesse, ela não recebeu grande atenção da comunidade científica em geral – algo comum a teorias novas – e nem de Lovecraft. Entretanto, após a confirmação com o eclipse de 1922, Lovecraft a aceitou, e veremos essa aceitação representada em sua obra, incorporada ao cosmicismo. A teoria é citada em seus textos como algo cientificamente comprovado dentro do contexto científico da obra e presente nas falas de seus personagens. O discurso de Akeley nos mostra que, apesar de aceita, essa teoria, assim como provavelmente a maioria de todas as outras teorias científicas, não configura a realidade do universo, pois suas leis reais são muito mais complexas do que o imaginado. De acordo com a Ciência avançada dos Mi-Go, e de sua

própria experiência, certos objetos podem deslocar-se para além da velocidade da luz. Como o personagem também afirma, esses conhecimentos excedem a capacidade da Ciência e intelecto humanos, e provavelmente nunca serão alcançados pela humanidade. A disposição das criaturas em apresentar esses fenômenos para alguns seres humanos seletos é como um presente, pois de nenhuma outra forma esses conhecimentos seriam aprendidos. Akeley e Wilmarth, por serem homens da Ciência e por já possuírem bastante informação prévia, estão entre esses selecionados. O anfitrião também relata ao visitante tudo a respeito de Yuggoth, planeta de onde as criaturas viajam até à Terra (as questões relacionadas a isso serão retomadas mais adiante). A reação de Wilmarth frente a todas essas informações avassaladoras é de uma dúvida esmagadora, pois ao somar essas informações à atmosfera que sente na casa, que agora incluía uma estranha sensação de vibração no ar, só consegue duvidar da sanidade de seu colega:

Akeley já estivera diante de coisas monstruosas em outras ocasiões, mas o que havia descoberto após o pacto com as Coisas Siderais estava quase além dos limites da sanidade humana. Até hoje me recuso terminantemente a acreditar nas insinuações que fez sobre a constituição última da infinitude, a justaposição das dimensões e a terrível posição ocupada pelo universo conhecido do espaço-tempo na infinita cadeia de átomos-cosmos que compõe o supercosmo imediato das curvas, ângulos e organizações eletrônicas materiais e seminateriais. Nunca um homem não esteve tão perto dos mistérios arcanos da entidade primordial – nunca um cérebro orgânico esteve tão próximo da aniquilação total perante o caos que transcende as formas e as forças e as simetrias (LOVECRAFT, 2011c, p.102).

Como foi Akeley quem teve o contato direto com as criaturas, apenas ele pode acreditar na total veracidade disso tudo. Wilmarth, por mais que tenha evidências suficientes para acreditar nesses relatos, não consegue simplesmente aceitar toda essa realidade perturbadora. A aceitação da informação como verdadeira implica em uma alteração mental sem volta, que possivelmente se assemelha à loucura e perda da razão. É por isso que Wilmarth afirma que essas descobertas estão além dos limites da sanidade humana, pois dentro de nossa classificação do que é são ou insano, essas informações pertencem, sem exceções, à segunda categoria. Essas informações, somadas ao espaço que mais do que nunca lhe causa um medo indecifrável, começam a assustar o narrador de uma forma que ele não imaginaria possível. Após o fim da conversa, Wilmarth concentra-se naqueles elementos que o haviam incomodado desde sua entrada na casa: “a tensão na minha cabeça atingiu níveis insuportáveis, e comecei a elaborar toda sorte de teorias improváveis a respeito do estranho e persistente odor e das tênues e insidiosas vibrações no aposento escuro” (LOVECRAFT, 2011c, p.103, 104). O local, como vemos, a esse ponto já transformou o personagem de forma significativa; a casa apresenta qualidade incomuns e causa uma sensação tão estranha que o

narrador não mais se sente à vontade. Elementos naturais, como uma noite sem lua, não causariam efeito algum em Wilmarth se ele estivesse em Arkham, mas nessa fazenda em Vermont a situação muda.

A noite estava caindo e, quando recordei o que Akeley havia me escrito sobre as noites anteriores, estremeci ao pensar que não haveria lua. Tampouco me agradava a ideia de que a fazenda estivesse localizada na colossal encosta verdejante que levava até o pináculo deserto da Montanha Sombria (LOVECRAFT, 2011c, p.104).

Quando em local seguro e familiar, é muito mais difícil para o personagem acreditar nas histórias relatadas por Akeley. Porém, quando inserido no mesmo contexto que o colega, tudo se mostra possível. Como homem de conhecimento, Wilmarth não acreditara, até o momento, na possibilidade de algo alienígena habitando aquelas florestas; mas agora, mesmo possuindo ainda algumas dúvidas, não há mais como ser tão cético. Assim como na grande parte das obras clássicas das literaturas fantástica e gótica, a entrada de um personagem em um local inóspito o torna muito mais suscetível a crer em fenômenos anormais, seja ele uma pessoa comum ou um cientista; o surgimento desse tipo de sentimento é inevitável e irracional.

A ideia de Yuggoth, o planeta de onde vêm as criaturas, tem um forte peso em meio a essas informações recebidas por Wilmarth. Tivemos um primeiro deslocamento espacial dentro do conto, de Arkham para Vermont, que exerce a função de influenciar e transformar o protagonista da história, a partir do momento que esse segundo espaço se mostra assustador e opressor, com características ímpares e uma atmosfera sufocante e incompreensível. As histórias narradas por Akeley apresentam um novo espaço que, apesar de não estar efetivamente representado na obra, é descrito em detalhes e a ideia de que exista já é suficiente para causar algumas sensações. Esse local é Yuggoth, posto avançado dos Mi-Go, e identificado com Plutão. A história da criação desse planeta é bastante interessante, assim como sua associação com Plutão, feita no final do conto. Desde muito jovem, quando Lovecraft escrevia artigos de astronomia para jornais de sua cidade, ele já considerava a ideia de um planeta para além de Netuno:

Nesses dias de grandes telescópios e métodos astronômicos modernos, parece estranho que nenhuma tentativa vigorosa esteja sendo feita para descobrir planetas para além da órbita de Netuno [...]. Agora muitos já sugeriram que tal planeta exista, e que tenha capturado cometas por atração¹⁰³ (LOVECRAFT, 2005, p. 16, tradução nossa).

¹⁰³ “In these days of large telescopes and modern astronomical methods, it seems strange that no vigorous efforts are being made to discover planets beyond the orbit of Neptune [...]. Now several have suggested that such a planet exists, and has captured the comets by attraction.”

A descoberta de Plutão se deu, de fato, pela análise de irregularidades na órbita de Netuno e o movimento de cometas, o que aconteceu apenas no ano de 1930. Assim, vemos que, já em 1906, Lovecraft considerava a existência desse corpo celeste. A descoberta do planeta agradou imensamente ao autor, que comenta em uma de suas correspondências que

Incidentalmente – sem dúvida tu leste os relatórios sobre a descoberta de um novo planeta transnetuniano... algo que me anima mais do que qualquer outro acontecimento nos tempos recentes. [...] O primeiro real planeta a ser descoberto desde 1846 e apenas o *terceiro* na história da humanidade! Pergunta-se como ele se parece, e que fungos mal iluminados devem desabrochar friamente em sua superfície congelada! Eu creio que sugeri que seja nomeado *Yuggoth!*¹⁰⁴ (LOVECRAFT, 1971, p. 136, tradução nossa, grifo do autor).

Yuggoth foi citado por Lovecraft pela primeira vez na série de sonetos intitulada **Fungi from Yuggoth**, escritos entre dezembro de 1929 e janeiro de 1930. Nessa obra, ele é mencionado com um planeta distante, porém não há referência explícita de que seja Plutão; todas as informações detalhadas a seu respeito serão encontradas em “Um sussurro nas trevas”, mas a história deixa claro que Yuggoth não é a terra natal dos Mi-Go:

As blasfêmias que apareceram na Terra, ao que tudo indicava, eram oriundas do negro planeta Yuggoth, nos confins do sistema solar; que, por sua vez, era apenas o posto avançado de uma pavorosa raça interestelar cujas origens últimas devem estar muito além até mesmo do *continuum* espaço-tempo einsteiniano ou do mais vasto universo conhecido (LOVECRAFT, 2011c, p. 57).

A história do conto, apesar de escrita em 1930, se passa na data real das enchentes de Vermont, entre os anos de 1927 e 1928, quando Plutão ainda não havia sido descoberto. O motivo desse encobrimento, de acordo com o texto, não é relacionado à atividade científica, mas sim à vontade das criaturas. Nas palavras de Akeley, o planeta só seria descoberto quando os seres que o habitam assim permitissem.

A principal morada das criaturas na nossa proximidade é um planeta ainda desconhecido e quase desprovido de luz nos confins do nosso sistema solar – além de Netuno, e o nono planeta a partir do Sol. Conforme havíamos pressuposto, trata-se do corpo celeste com o arcano nome de “Yuggoth”, que aparece em certos escritos antigos e proibidos; onde logo ocorrerá uma estranha concentração de pensamentos focados no nosso mundo – uma tentativa de facilitar uma relação mental. Eu não ficaria surpreso se os astrônomos fossem influenciados por essas

¹⁰⁴ “Incidentally—you have no doubt read reports of the discovery of the new trans-Neptunian planet a thing which excites me more than any other happening of recent times. [...] The first real planet to be discovered since 1846 & only the *third* in the history of the human race! One wonders what it is like, & what dim-litten fungi may sprout coldly on its frozen surface! I think I shall suggest its being named *Yuggoth!*”

correntes mentais a ponto de descobrir Yuggoth, quando as Criaturas Siderais assim desejarem (LOVECRAFT, 2011c, p. 78).

A introdução desse planeta no conto é bastante interessante, pois a descoberta de Plutão em muito coincide com a data em que foi escrito. Plutão foi descoberto em 18 de fevereiro de 1930, sendo logo divulgado como o novo planeta do sistema solar – a divulgação oficial ao público ocorreu em 14 de março. Lovecraft iniciou a escrita de “Um sussurro nas trevas” por volta de fevereiro do mesmo ano, escrita que se seguiu por vários meses e teve sua conclusão em setembro. A associação de Yuggoth com Plutão foi uma excelente estratégia que contribuiu para o efeito de veracidade proposto pelo autor em seu texto, o qual, se tivesse sido escrito meses antes, perderia esse elemento importante para a história. O efeito de realidade construído por Lovecraft em seus textos, mais do que uma estratégia textual, é um jogo entre realidade e ficção. Executada dessa forma, tal estratégia visa colocar em xeque, a todo o momento, a realidade de seu personagem e de seu leitor – que se identifica com esse personagem enquanto um ser humano que descobre que há muito mais na natureza do imaginava. Tal leitor possui a consciência de que o que lê não é real, mas apenas uma representação. Entretanto, a constante presença de elementos que ele conhece em um plano extratextual faz com que as dúvidas levantadas pelo texto se estendam à sua realidade.

Como dito anteriormente, os acontecimentos relatados por Wilmarth se deram durante 1927 e 1928, sendo as afirmações de Akeley apenas suposições e impossíveis de serem comprovadas naquela época. Entretanto, o narrador conta sua história alguns anos após o ocorrido, em um momento em que Plutão já fora descoberto, fato que coincide terrivelmente com tudo o que seu colega relatara.

Aquelas colinas inexploradas são com certeza o posto avançado de uma terrível raça interplanetária – e tenho ainda menos motivos para duvidar agora que um novo planeta acaba de ser descoberto além de Netuno, tal como as criaturas previram. Os astrônomos, com uma propriedade muito mais terrível do que poderiam imaginar, chamaram-no de “Plutão”. Para mim não há dúvida de que se trata do sombrio planeta Yuggoth – estremeço ao pensar sobre o real motivo que teria levado os alienígenas infernais a revelar a existência deste corpo celeste justo agora (LOVECRAFT, 2011c, p. 116).

Com o passar de algum tempo, e estando o protagonista distante das terras sombrias de Vermont, a descoberta de Plutão vem apenas para ressaltar o quanto tudo o que se passara fora real. O achamento do planeta não pode ser mera coincidência depois de tudo que o narrador presenciara naquela fazenda assombrada. Ademais, o nome dado a ele – Plutão – contribui para a ideia de um planeta sombrio e temível, uma vez que Plutão é o nome do deus

dos mundos subterrâneos na mitologia greco-romana. A descrição de Yuggoth feita por Akeley está de acordo com esse caráter soturno:

Existem grandes cidade em Yuggoth... longas fileiras de torres com terraços em pedra negra, como o espécime que lhe enviei. Aquela pedra era de Yuggoth. Lá o sol não brilha mais do que uma estrela, mas as criaturas não precisam de luz. [...] 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 transformar em um Dante ou em um Poe qualquer homem capaz de manter o juízo tempo suficiente para relatar o que viu. Mas lembre-se... o mundo obscuro dos jardins fungoides e das cidades sem janela não tem nada de terrível. É apenas a nós que parecem assim (LOVECRAFT, 2011c, p. 99, 100).

A menção a Dante – criador das mais notória das versões do inferno – relaciona-se diretamente com o nome dado ao planeta pelos astrônomos, e indica que, para a humanidade, suas estruturas e atmosfera assemelham-se a um inferno, temível e o qual de maneira alguma desejemos visitar. Todas as suas estruturas, apesar de serem naturais para aquele planeta, pertencem a uma esfera situada para além da imaginação humana, e como o próprio Akeley comenta, um contato levaria facilmente qualquer homem à loucura. As informações dadas por ele indicam também que o planeta já fora habitado antes da chegada dos Mi-Go, o que leva a concluir que a vida interplanetária possivelmente existia já muito antes do primeiro ancestral da humanidade caminhar pela Terra. Todas essas informações são capazes de gerar em qualquer ser humano – cientista ou não – um sentimento de profunda insignificância cósmica, que é uma das intenções primárias de Lovecraft. A ideia de que outros planetas sejam habitáveis, e de que seres humanos possam ser levados a eles, faz com que o medo sentido por Wilmarth nos caminhos desertos de Vermont seja multiplicado a um nível irracional; tal medo é irracional, pois, de acordo com as leis da natureza conhecidas pela humanidade, isso é simplesmente impossível, e a ideia de que isso possa acontecer desbanca a solidez de todo e qualquer paradigma científico – consequentemente abalando a mente de um cientista que entra em contato com essas informações. Se a estada em um local insólito pôde transformar o protagonista dessa história, a simples ideia de Yuggoth também o afeta. Esse planeta é um macroespaço totalmente desconhecido, e Wilmarth não pode prever se algum dia a Ciência humana alcançará seu conhecimento. Não se sabe, ademais, se os sentidos humanos serão capazes de captar as propriedades desse planeta de forma satisfatória. A simbologia da descrição de Yuggoth serve também como um aviso de perigo; lá, tudo é escuro e negro, e a luz, tão importante para a humanidade, é mero detalhe sem importância. De acordo com Oziris Borges Filho (2007), a cor negra tem como sua principal simbologia, pelo menos no

mundo ocidental, a negatividade, que estaria ligada ao medo da noite, do escuro e da cegueira. Como dito anteriormente, a visão é o principal dos sentidos humanos, pois permite o melhor descobrimento de tudo que nos cerca. É nosso sentido mais aguçado e também o mais imediato. A falta de visão, pressuposta em um planeta praticamente isento de luz, causa um pânico prévio a um viajante em potencial. A relação de um ser humano sensato com o planeta Yuggoth, mesmo que quando na Terra e apenas concebendo a imagem de como ele possa ser, é uma relação de topofobia, ou seja, ele é, para a humanidade, “um espaço maléfico, negativo, disfórico” (BORGES FILHO, 2007, p. 158), e apenas uma mente muito aberta – como supostamente é a de Akeley – poderia arquitetar a ideia de conhecê-lo pessoalmente. Entretanto, como o próprio Akeley comenta, essa concepção negativa do panorama de Yuggoth é apenas o ponto de vista humano, que possui essas concepções a respeito da cor negra e a escuridão; mas isso não se aplica ao planeta em questão e nem às criaturas que o habitam, já que sua relação com a humanidade não é de afronta.

Após o momento em que os personagens lovecraftianos descobrem algumas dessas verdades encobertas, a noção de que a parte do mundo desconhecida pela humanidade é muito mais complexa do que se esperava faz com que a insegurança humana frente ao universo também se maximize. Se antes sua casa ou sua cidade a protegia de males externos, agora o planeta Terra adquire esse teor de lar, e os males externos se tornam males interplanetários. As fronteiras, que antes dividiam o campo da cidade, ou a cidade da natureza, se transferem para os limites entre a Terra e o resto do universo, o que transforma a relação entre os seres humanos, que antes se dividiam, por exemplo, entre homens do campo e homens da cidade, e agora se unem como humanidade contra as possíveis entidades alienígenas. Essa unidade da humanidade como semelhantes é um dos pontos-chaves na obra de Lovecraft, que tem como intuito mostrar que seres humanos são insignificantes em relação ao cosmos, e por isso suas diferenças subjetivas são irrelevantes. De acordo com Yi-Fu Tuan,

Sabemos [...] que sempre há outro mundo além, não importando qual seja o espaço que tenhamos circunscrito, conquistado e tornado seguro para nós mesmos. Ser curioso é sentir ansiedade e necessidade de diluir essa ansiedade com mais indagações (TUAN, 2005, p. 321).

Wilmarth satisfaz sua curiosidade a respeito do que existe para além da Terra quando conversa com Akeley, porém, essa curiosidade não é satisfeita de forma positiva, causando uma ansiedade muito maior agora que ele tem consciência de que existem perigos e ameaças muito superiores às que a humanidade já conhecia. É exatamente por esse motivo que ele não quer que a humanidade compartilhe de suas descobertas, pois isso seria um choque tremendo

que poderia abalar todas as estruturas que até o momento haviam sido suficientes. O ser humano está habituado a desbravar a natureza, e esse desbravamento sempre se deu de forma a adicionar coisas positivas a nosso controle sobre ela; porém, o desbravamento do universo, que resultaria no descobrimento do que há de fato em Yuggoth, procederia em revelações que desbancam grande parte de tudo o que ajudara a humanidade até o momento.

O sucesso engendra orgulho, e o orgulho está destinado a encontrar, cedo ou tarde, sua nêmesis. Todos os triunfos tecnológicos da era moderna não foram capazes de erradicar essa antiga crença. O progresso paulatino, que nos distancia das raízes naturais, tem causado inquietação entre alguns elementos da população. [...] Essas manifestações de dúvida e ansiedade têm sido frequentes desde o começo da Revolução Industrial. [...] Dos desenvolvimentos tecnológicos que contribuíram para o atual mal-estar, o mais importante é o domínio da energia nuclear. É o último esforço espetacular da humanidade de trazer o céu até a Terra – isto é, de recriar, em contêineres feitos pelo homem, os processos que são naturais apenas para o Sol. Após muitos alertas prematuros, teremos por fim desencadeado uma força que não podemos controlar, que destruirá a Terra e a humanidade? (TUAN, 2005, p. 338-339).

Lovecraft compartilha desse pensamento e tem o mesmo objetivo ao desenvolver as descobertas científicas representadas em seus contos – o objetivo de criar uma situação em que a humanidade se vê frente a uma força que não pode controlar nem competir. O único resultado obtido por seus personagens com os conhecimentos que acessam é que o sentimento de poder da humanidade acima da natureza era apenas uma ilusão, e o exercício da Ciência de forma ilimitada em algum momento atinge uma esfera de conhecimento que deveria ter sido deixada incógnita. O *Cthulhu Mythos* é a grande nêmesis da humanidade, e em um momento ou outro a Ciência e tecnologia sempre encontram uma linha divisória entre o progresso e uma realidade destruidora.

Yuggoth aparece, após 1930, em outros contos de Lovecraft, que desenvolvem um pouco mais a história do planeta e das criaturas que o habitam, como “O assombro das trevas” (“The Haunter in the Dark”, 1935). De acordo com Joshi, “o conceito de Yuggoth [...] ganha crescente profundidade e detalhes no curso dos escritos tardios de Lovecraft, e está claro que a ideia o fascinava”¹⁰⁵ (JOSHI, 2014b, p. 237, tradução nossa). Este é um dos poucos corpos celestes elaborados com profundidade pelo autor que, de forma geral, desenvolvia com maior frequência cidades e localizações desconhecidas no planeta Terra.

Outra revelação importante entre as informações dadas por Akeley é a explicação e apresentação de um método científico alienígena utilizado pelos Mi-Go para transportar seres humanos pelo espaço afora.

¹⁰⁵ “The concept of Yuggoth [...] gains increasing depth and detail in the course of Lovecraft’s later writing, and it is clear that the ideia fascinated him”.

[Akeley] falou com muita tranquilidade sobre como os seres humanos podem efetuar – e muitas vezes efetuar – o voo aparentemente impossível através do vazio estelar. Parece que corpos humanos completos de fato não se prestam à viagem, porém, graças a espantosas habilidades cirúrgicas, biológicas, químicas e mecânicas, as Criaturas Siderais haviam encontrado um modo de transportar cérebros humanos sem a estrutura física concomitante. [...]

Era possível extrair um cérebro sem nenhum prejuízo ao hospedeiro e manter os resíduos orgânicos vivos durante sua ausência. A matéria cerebral pura e compacta era então imersa em um fluido nutritivo dentro de um cilindro à prova de éter feito com um metal encontrado em Yuggoth e provido de eletrodos que podiam ser conectados a complexos instrumentos capazes de duplicar as três habilidades essenciais da visão, da audição, e da fala. Para os seres fungoides alados, carregar os cilindros cerebrais através do espaço era uma tarefa simples. Assim, em cada planeta as criaturas encontravam vários instrumentos reguláveis que se ligavam aos cérebros conservados; de modo que, após certos ajustes, essas inteligências interestelares eram dotadas de uma vida sensória e articulada completa – embora incorpórea e mecânica – a cada passo da longa jornada rumo aos limites do *continuum* espaço-tempo e além. Era tão simples quanto carregar um cilindro de cera e tocá-lo sempre que houvesse um fonógrafo de feitiço correspondente (LOVECRAFT, 2011c, p.104-105).

Estamos diante da representação de um nível de Ciência inconcebível à mente humana. A Ciência das criaturas é avançada a tal ponto que o transporte de um cérebro humano – com suas capacidades intactas – é tão simples quanto o transporte de um cilindro de cera para os seres humanos. É uma técnica usual entre as criaturas, já realizada diversas vezes e muito simples em meio a toda a Ciência de que dispõem. Tais processos científicos, apesar de extrapolarem todo o conhecimento científica da humanidade, ajustam-se à realidade conhecida da época retratada no conto, e nenhuma lei da natureza é realmente quebrada, mas sim a concepção da humanidade acerca do que seria possível por meio dessa lei. É importante comentar, nesse momento, a respeito do éter. O éter, até o início do século XX, era uma substância proposta pela Ciência que consistia em preencher os espaços da natureza, pois não se acreditava na inexistência do vácuo. Seria por meio dessa substância que a luz e a energia se propagariam, pois se acreditava não serem passíveis de transmissão pelo vácuo (JOSHI, 2014b, p. 238). A teoria da relatividade será uma das causas do descrédito dessa concepção. As criaturas retratadas no conto de Lovecraft são descritas como portadoras de asas, que são seu modo de viagem espacial através do éter: “as criaturas vêm de outro planeta e são capazes de sobreviver no espaço interestelar e de atravessá-lo com asas poderosas que têm a capacidade de resistir ao éter” (LOVECRAFT, 2011c, p.40). Lovecraft, no momento em que escreveu essa história, já havia aceitado a teoria de Einstein e a representado em seus contos, e de fato sabia que a teoria do éter já caía em descrédito. O motivo de sua escolha em retratar essa substância em seu conto é debatido por alguns críticos, já que sua proposta era manter a verossimilhança à Ciência, e alguns desses críticos o recriminam por isso – apesar de a arte não possui compromisso algum com a realidade. Uma hipótese é que, por ainda não estar

totalmente convencido das ideias de Einstein, essa construção de universo que contém o éter seja uma forma de desafio e questionamento a essa teoria e à Ciência vigente em sua época. De fato, era possível que Lovecraft ainda acreditasse em sua existência. Joshi comenta que, em 1936, Lovecraft participou de uma palestra proferida pelo acadêmico Dayton C. Miller¹⁰⁶, o qual questionava os experimentos que estavam descreditando a substância, e que acreditava que algum tipo de éter ainda poderia ser conjecturado, contrariando as ideias de Einstein (JOHSI, 2014b). Ele chega a afirmar: “Se Miller estiver certo, toda a estrutura da relatividade entrará em colapso, e novamente teremos as dimensões absolutas e tempo real que tínhamos antes de 1905”¹⁰⁷ (LOVECRAFT, 1976, p. 255, tradução nossa). Vemos assim que Lovecraft ainda acreditava na teoria do éter, e sua representação em seus contos não contrariava a física da época por completo, que passava por transformações no momento da escrita do conto. Como vimos anteriormente, Lovecraft realiza com sua obra um jogo entre realidade e ficção, transferindo para seus textos seus próprios questionamentos a respeito de teorias científicas vigentes durante sua vida, levantando possibilidades para essas teorias que, por não ser um cientista, realizava dentro de sua obra. De forma geral, quando analisamos minuciosamente a Ciência representada na obra de Lovecraft, alguns erros fatos que se diferem em relação à Ciência real podem ser encontrados, mas, no momento em que a obra foi escrita, esses elementos eram assim também vistos pela da Ciência da época. Assim, são desacertos do período histórico que acabaram por serem adotados pelo autor, que sempre manteve sua proposta de representar a Ciência paralelamente à Ciência de sua realidade.

Retomando o momento da revelação extraordinária do conto, ela não se encerra na teoria: Akeley a mostrará a Wilmarth de forma prática.

Pela primeira vez, uma das mãos inertes e descarnadas ergueu-se e apontou para uma estante alta no outro lado do estúdio. Lá, em uma organizada fileira de livros, havia mais de uma dúzia de cilindros de um metal que eu jamais tinha visto – cilindros com cerca de trinta centímetros de altura e diâmetro um pouco menor, dotados de três singulares conectores dispostos em um triângulo isósceles na superfície convexa frontal. Um dos cilindros tinha dois conectores ligados a um par de estranhas máquinas um pouco mais ao fundo. Quanto ao propósito daquilo, nada mais precisava ser dito, e um arrepiou fez-me estremecer (LOVECRAFT, 2011c, p.105, 106).

Akeley continua apontando para os objetos na estante; cada um desses cilindros que Wilmarth observa contém cérebros de criaturas diversas, e nas palavras de Akeley:

¹⁰⁶ Dayton C. Miller foi um físico e astrônomo americano contemporâneo a Lovecraft, famoso por sua oposição às teorias de Einstein.

¹⁰⁷ “If Miller is right, the whole fabric of relativity collapses, and we have once more the absolute dimensions and real time which we had before 1905”.

O senhor pode ver que existem quatro espécies diferentes naqueles cilindros lá em cima. Três humanos, seis criaturas fungoides que não podem navegar pelo espaço de maneira corpórea, dois seres de Netuno [...]; e os restantes, entidades nativas às cavernas centrais de uma estrela negra particularmente interessante além dos confins da galáxia (LOVECRAFT, 2011c, p.106).

Akeley afirma ainda que possui apenas algumas espécies comuns para seus experimentos, mas que os diversos postos avançados dessas criaturas ao longo de todo o globo terrestre possuem uma quantidade incalculável de cilindros que contêm as mais diversas e inconcebíveis entidades. Para que a prova da existência de todas essas afirmações se complete, Akeley instrui Wilmarth a conectar um desses cilindros para que se comunique com o cérebro ali armazenado. Após diversas instruções, conexões de fios, acionamento de interruptores, girar de botões e seleção de um cilindro específico, o dono da propriedade afirma que entrariam em contato com outro ser humano por meio dessa aparelhagem. Wilmarth, a essa altura, não se dispõe a refutar mais nada: “Até hoje não sei por que obedeci a esses sussurros, nem se achei que Akeley era louco ou não. Depois de tudo o que havia acontecido, eu devia estar preparado para qualquer coisa” (LOVECRAFT, 2011c, p. 107). Após escutar os primeiros ruídos emitidos pela máquina, a reação do narrador é, novamente, duvidar de sua autenticidade:

Será que eu haveria de escutar uma voz? Se assim fosse, como saber que não se tratava de um aparelho de rádio controlado por um operador oculto mas com plena visão da cena? Nem hoje me sinto à vontade para dizer com certeza o que ouvi ou para descrever com certeza o fenômeno que presenciei. Mas algo de fato pareceu acontecer. Para ser breve e direto, a máquina com tubos e a placa de ressonância começou a falar, e demonstrou uma consciência e orientação que só poderia ser admitidas se de fato estivesse em nossa presença (LOVECRAFT, 2011c, p.108).

A veracidade da aparelhagem, portanto, não pode ser comprovada. Mais uma vez, devemos apenas confiar na palavra de Wilmarth. A voz apresenta-se como um homem que descreve toda a sua experiência com as criaturas. De início, ele confessa que sua intenção com essa comunicação é a de convencer o narrador a passar pelo mesmo processo pelo qual Akeley também passaria. Ele afirma já ter realizado diversas viagens espaciais para diferentes planetas e estrelas desconhecidas. Diz ainda que, após passar por esse processo, o cérebro humano torna-se praticamente imortal, devido à forma com que é conservado. Ele reafirma, por fim, que o motivo de ele ter sido escolhido para essas viagens é por ser um homem das Ciências, que aproveitaria muito mais o conhecimento de tudo aquilo que jamais poderia sonhar. A voz se despede, e conclui que esperará por sua decisão. Wilmarth está estupefato com tudo isso, e Akeley não inicia nenhuma conversa a respeito do que acabara de acontecer:

“ele não tentou fazer nenhum comentário em relação ao ocorrido, e de fato nenhum comentário poderia ter sido de grande valia para as minhas sobrecarregadas faculdades mentais” (LOVECRAFT, 2011c, p.110). Wilmarth retira-se para seus aposentos para descansar. O efeito de toda essa informação, somado novamente à atmosfera do local, causam um cansaço profundo no personagem, tanto físico, quanto mental.

Fiquei muito aliviado ao sair daquele estúdio de cheiro estranho e com vagas sugestões vibratórias no primeiro andar, mas não pude escapar a uma horrenda sensação de perigo e terror e anormalidade cósmica ao pensar no local em que eu me encontrava e nas forças com as quais me defrontava. A paisagem inexplorada e solitária, a misteriosa encosta negra coberta de bosques que se erguia logo atrás da casa, os rastros na estrada, os sussurros mórbidos do meu interlocutor imóvel na escuridão, os cilindros e as máquinas infernais e, acima de tudo, os convites para submeter-me a estranhas cirurgias e a jornadas ainda mais estranhas – essas coisas, tão novas e em tão rápida sucessão, precipitaram-se sobre mim com uma força capaz de solapar a minha determinação e por pouco não minaram a minha força física (LOVECRAFT, 2011c, p.111).

A soma de todos esses elementos faz com que o balanço entre o medo e a curiosidade de Wilmarth penda finalmente para o lado do medo. Sentindo-se em perigo, o personagem percebe que a situação que a princípio era enigmática e que despertava uma curiosidade imensa acaba por se tornar uma ameaça real, e continuar naquela situação poderia, por fim, causar sua morte – ou pior. Toda a situação que está vindo acontecer começa a ser analisada de forma irracional pelo personagem, que, sem saber exatamente o porquê, passa a temer por sua vida. Abismado, tem consciência de que não conseguirá dormir. Durante o jantar oferecido por seu anfitrião, Wilmarth percebera um gosto estranho no café, e não o bebera mais. Agora, já em sua cama, compreende que tal gosto era proveniente de um sonífero, que o impediria de ouvir tudo o que acontece naquela casa durante a noite. Após um leve cochilo, ele é acordado por vozes no andar de baixo, onde Akeley se encontrava. As vozes que ouve o recordam imediatamente dos sons sussurrantes que havia escutado nas gravações de fonógrafo enviadas por Akeley, e conclui que pelo menos dois dos indivíduos presentes na casa eram as criaturas alienígenas.

Por mais horrenda que a ideia fosse, eu sabia estar sob o mesmo teto que abrigava criaturas inomináveis dos abismos siderais; e aquelas duas vozes decerto eram os zumbidos blasfemos que as Criaturas Siderais usavam no trato com os homens. As duas apresentavam diferenças entre si – diferenças de altura, sotaque e andamento –, porém eram manifestações de uma única espécie abominável. Uma terceira voz com certeza vinha de uma placa de ressonância conectada a um dos cérebros conservados em cilindros (LOVECRAFT, 2011c, p.117).

Os Mi-Go, por não serem criaturas terrestres e por não serem feitos da mesma matéria que estas, se comunicam de forma diferente entre si, e para que possam comunicar-se com a

humanidade, emitem uma espécie de zumbido que imita a voz humana. De acordo com Wilmarth, são um “odioso zumbido que não tinha nenhuma semelhança à voz humana, apenas das palavras humanas pronunciadas” (LOVECRAFT, 2011c, p.53); isso porque o aparelho vocal das criaturas é constituído de uma forma completamente diferente do aparelho vocal humano, e a capacidade das criaturas em proferir nossas palavras é fruto de um desenvolvimento artificial.

Era como o zunido de um asqueroso inseto gigante moldado à fala articulada de uma espécie desconhecida, e tenho certeza de que os órgãos que o produziram não podem ter semelhança alguma aos órgãos vocais do homem, ou mesmo aos de qualquer outro mamífero. [...] Durante a primeira audição, a chegada súbita daquele som quase me fez desfalecer, e escutei o restante da gravação em uma espécie de estupor (LOVECRAFT, 2011c, p. 56).

Tal relato foi feito por Wilmarth após escutar a gravação do fonógrafo, ou seja, ele ouviu aquelas vozes de forma indireta. Isso foi o suficiente para que seu corpo compreendesse que se tratava de algo completamente estranho, e esse caráter alienígena do som causa o tipo de incômodo físico e mental proposto por um horror sem precedentes ao conhecimento humano. Retomando Kant, o som é captado através do nosso sentido da audição, mas por ser um barulho desconhecido ao referencial da humanidade, ele causa uma reação física de repulsão, pois o corpo humano nunca foi ensinado a reagir a tal sensação. É apenas depois de escutar mais algumas vezes à gravação que Wilmarth começa a se acostumar com aquilo, e seu corpo aceita melhor tais sensações. Apesar disso, a voz nunca deixa de assombrá-lo: “faz mais de dois anos desde que toquei o blasfemo cilindro de cera pela última vez; mas, neste exato momento, bem como em qualquer outro, ainda posso ouvir aquele zumbido tênue e demoníaco tal como chegou a mim na primeira audição” (LOVECRAFT, 2011c, p. 55-56). Quando a ouve ao vivo, estando na casa de Akeley, reconhece o que escuta, o que não deixa de originar uma reação de assombro. A essa altura, seu colega já explicara em detalhes como a natureza das criaturas é composta, o que torna a situação ainda mais assustadora.

As Criaturas Siderais [...] são mais vegetais do que animais, se é que tais termos podem ser aplicados à matéria que os compõe, e apresentam uma estrutura fungoide; embora a presença de uma substância parecida com a clorofila e a existência de um sistema nutritivo muito singular distingam-os dos verdadeiros fungos cormofíticos. De fato, a espécie compõe-se de matéria totalmente desconhecida na região do espaço onde habitamos. [...] Mais do que a qualquer parentesco, a evolução paralela é a verdadeira responsável pela semelhança externa que os alienígenas apresentam em relação à vida animal e ao tipo de estrutura que concebemos como sendo física. [...] Comunicam-se através da telepatia, embora sejam dotados de órgãos vocais rudimentares que, após uma cirurgia simples [...] conseguem reproduzir aproximadamente a fala de organismos que ainda se comunicam por sons (LOVECRAFT, 2011c, p. 76 - 78).

O conto de Lovecraft indica que, dentro do contexto de seu universo, a humanidade pode – e já o faz – comunicar-se com outras formas de vida que não a animal, o que prova mais uma vez como o conhecimento humano acerca da natureza é restrito. Como podemos perceber, a telepatia é uma das formas mais evoluídas de comunicação, e possuir órgãos vocais é uma prova de que as criaturas terrestres estão muito longe de seres capazes de se harmonizarem com uma versão mais sofisticada da natureza. Todas essas descrições das criaturas são meras tentativas de retratá-las utilizando o vocabulário e referencial humano, mas de forma alguma representam a realidade completa de suas existências.

O contato de Wilmarth com tais sons é uma prova de que as gravações enviadas por Akeley não eram farsas, como provavelmente tudo mais que ele dissera. Daquilo que conversam, o narrador compreende muito pouco, mas entre tais palavras distingue vocábulos apavorantes que lera no *Necronomicon*, como o nome de Nyarlathotep, um dos seres do *Mythos*, e sentenças relacionadas a mudanças de planos e seu próprio nome. Tal sequência de provas se concretiza no último momento em que o personagem passa na fazenda. Após o fim da conversa, Wilmarth decide partir de imediato, descendo as escadas e direcionando-se ao salão que o anfitrião habitava. Percebe que o estranho odor e vibrações que o haviam incomodado desapareceram, e dirige-se à poltrona em que Akeley permanecera durante todo o tempo que esteve na casa. Para sua surpresa, não encontra ninguém ali, mas um amontoado de roupas sobre a poltrona. Entre essas roupas, Wilmarth encontra, por fim, a face e as mãos de Akeley. Ele percebe nesse instante que o motivo pelo qual a voz de Akeley o incomodava tanto era exatamente o motivo pelo qual os zumbidos emitidos pelas criaturas o espantavam: eles eram os mesmos sons. Ambos os acadêmicos nunca tiveram contato real, pois durante todo o momento em que permanecera naquela fazenda, Wilmarth havia se comunicado diretamente com uma das criaturas disfarçada com as partes do corpo de seu colega. Refletindo a respeito do odor e vibrações que o atordoavam, percebe que os Mi-Go emitem sensações que são absorvidas pela humanidade de forma incompleta e confusa, reconhecidas apenas como vibrações indecifráveis e um cheiro que desagrada nossos sentidos. Para nós, são fragmentos de sua existência que nossos sentidos conseguem captar, e se mostram como mais uma prova de que não temos sentidos suficientes para assimilar a criatura por completo.

Wilmarth retorna no mesmo instante à Arkham e decide, por fim, relatar sua história. Ele confessa que, até o momento em que escreve, duvida de tudo que vivenciou, e acredita que qualquer possível leitor também vá desacreditar de tal relato. Apesar de todas as dúvidas, decide por escrever sua experiência para que a humanidade permaneça longe de tais lugares inóspitos, e acredita ser melhor alertar, mesmo tendo dúvidas, do que deixar que algo pior

aconteça. “[J]ulgo que a esta altura um alerta relativo às colinas mais afastadas de Vermont – e também aqueles picos do Himalaia que os exploradores parecem cada vez mais determinados a escalar – presta maior serviço à segurança pública do que o silêncio” (LOVECRAFT, 2011c, p. 50). Sua curiosidade o levava a desbravar conhecimentos tão aterrorizantes que preferiria jamais ter continuado com sua busca: “tudo o que eu quero na vida de agora em diante é manter-me o mais longe possível dessas influências e desses emissários” (LOVECRAFT, 2011c, p.114); mesmo longe, ele percebe, por fim, que o preço a se pagar pelo desbravamento científico irrestrito é muito maior do que imaginava: “Meu fervor científico havia desaparecido em meio ao medo e à repulsa [...]. Eu havia descoberto o suficiente. Deve ser verdade que ligações cósmicas existem – mas não cabe aos seres humanos normais envolver-se com elas” (LOVECRAFT, 2011c, p. 112). Wilmarth sabe que agora sua vida nunca mais será a mesma. Sua sanidade sobrevivera à avalanche de conhecimentos que adquiriu, porém sua mente estará para sempre traumatizada; não há personagem alguma que possa sobreviver intacta às revelações do *Mythos*. Essas serão as conclusões de todos os outros protagonistas dos contos de Lovecraft que se envolvem com forças ocultas – o ser humano não tem capacidade física ou mental para lidar com a realidade encoberta da natureza.

As dúvidas levantadas pelo narrador e pela história em geral nos levam a notar uma ambiguidade na conclusão dos fatos: ou tudo aquilo realmente é verdade, ou Wilmarth, assim como Akeley, sofreu alucinações e deixou que sua mente se levasse pela sugestão de algo fantasioso. O conto “Um sussurro nas trevas”, se lido individualmente e isolado do resto da obra de Lovecraft, pode deixar que a ambiguidade o caracterize. Porém, quando o analisamos dentro do corpus do *Cthulhu Mythos* e com suas relações com outros contos, podemos concluir que tudo fora real. Como já citado, o planeta Yuggoth aparece em outras obras; as criaturas Mi-Go também serão mencionadas em alguns outros contos, e Wilmarth é citado na novela **Nas Montanhas da Loucura**, que analisaremos em seguida.

5.3 Nas Montanhas da Loucura

A novela **Nas Montanhas da Loucura** foi escrita no ano de 1931 e é um dos trabalhos mais extensos de Lovecraft. Foi publicada pela primeira vez no ano de 1936 na revista *pulp Astounding Stories*, e foi dividida entre três edições da revista devido à sua longa extensão. A história dessa novela envolve muitos elementos estruturais e temáticos e mensagens semelhantes a “Um sussurro nas trevas”. Muitos desses elementos são trabalhados

de forma potencializada pelo autor, e representam a arte cósmica lovecraftiana de modo mais aprimorado do que o conto escrito um ano antes. Essa obra apresenta uma fusão entre o horror e a ficção científica, e de acordo com Joshi, “é a tentativa mais ambiciosa de Lovecraft em realizar uma ‘arte cósmica não sobrenatural’, e em praticamente todos os aspectos é um triunfo” (2014a, p. 342). A novela é também a peça chave do *Cthulhu Mythos* na medida em que une, explica e desmistifica grande parte dessa mitologia que fora apresentada de forma difusa entre os diversos outros textos do autor.

O narrador da história é o professor William Dyer do departamento de geologia da *Miskatonic University*. No decorrer do enredo, seu nome não é mencionado ao leitor, e só podemos sabê-lo após a leitura da novela **A sombra vinda do tempo**, cujo narrador o menciona e clarifica essa questão. Assim como fizera Wilmarth, ele deixa claro, logo em suas primeiras linhas, que decidiu dividir sua história com o mundo para que ela sirva como um alerta sobre um perigo que deve permanecer oculto. Ele é um dos integrantes da *Miskatonic Expedition*, expedição enviada ao continente antártico pela universidade, cujo objetivo é a busca de espécimes de rochas e solo para análise, e a equipe é composta da seguinte forma:

Estávamos em quatro professores da Universidade – Pabodie [mencionado anteriormente como professor do departamento de engenharia], Lake, do departamento de biologia, Atwood, do departamento de física (e também meteorólogo) e eu, representando o departamento de geologia e encarregado de chefiar o grupo – e contávamos com o auxílio de dezesseis assistentes; sete alunos de pós-graduação da Miskatonic e nove hábeis mecânicos (LOVECRAFT, 2011b, p.19).

Em “Um sussurro nas trevas” pudemos acompanhar as descobertas individuais de um professor da MU; agora, acompanhamos toda uma equipe de professores, que irão testemunhar acontecimentos impossíveis e apresentar ao leitor todo um panorama do desconhecido revelado – em um relato muito mais completo do que o de Wilmarth. Além disso, a expedição é relatada pelos personagens passo a passo a jornais, possibilitando ao resto da população acompanhar a aventura de dentro de suas casas.

Se Wilmarth penetrou as terras assombradas de Vermont apenas em um momento avançado do conto, fazendo com que sua mudança de pensamento fosse adiada e criando mais mistério, Dyer e seus companheiros vivenciarão a opressão de um espaço desconhecido logo de início. Nenhum dos membros da equipe estivera alguma vez nas regiões polares do globo terrestre, apenas os capitães dos navios que os levaram até ali, o que torna a experiência igualmente inédita para todos. O primeiro passo naquelas terras geladas é um passo para o desconhecido, para um mundo que a humanidade não pode controlar e que muito pouco

conhece. Novamente, o espaço da narração não coincide com o espaço da narrativa, e nosso narrador relata tudo o que aconteceu após a volta para a segurança de sua cidade. Os acontecimentos que vivenciou só puderam acontecer de tal forma devido à distância do espaço em que se situaram, pois, como veremos adiante, são os lugares inóspitos e desabitados – *loci horribilium* –, dentre outros elementos composicionais, que possibilitam o surgimento do medo e do horror em uma história insólita.

Uma das primeiras coisas que incomodam o narrador é o frio do local, também inédito e amedrontador, uma vez que os abrigos naquela vasta região são muito mais frágeis do que suas casas ou universidade. Esse é o primeiro elemento que demonstra a desorientação humana quando fora de sua zona de conforto e conhecimento. O segundo elemento que perturba o personagem está relacionado à visão, pois em meio à neve e montanhas visíveis, ilusões aparecem.

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 surgiam como as muralhas de fortalezas cósmicas inimagináveis (LOVECRAFT, 2011b, p. 20).

Desde o início de sua viagem ele compreende que não pode confiar por completo em seu sentido mais aguçado, pois a atmosfera do local tem a capacidade de confundir a visão ao ponto de surgirem miragens e ideias fantasiosas. Dyer percebe que esse local inóspito demandará uma adaptação muito maior do que está acostumado. O espaço da Antártida, nessa história, fará um papel parecido com aquele exercido pelo interior de Vermont, porém suas implicações serão mais profundas. As florestas de Vermont, apesar de isoladas, temidas e desabitadas, fazem parte de um estado povoado, e após uma viagem de algumas horas a sociedade é facilmente alcançada. Já a Antártida é um continente vasto, inexplorado e longe de qualquer vestígio de civilização. Como sabemos, suas terras não são habitadas e até os dias de hoje apenas uma pequena parcela de todo o seu território foi reconhecida: “Menos de 0,5% das rochas da Antártida é acessível para exame direto. Alguns cientistas dizem que a geologia e topografia sob o gelo [...] são menos conhecidas que a topografia de Marte”¹⁰⁸ (AVERBUCK, 2012, p. 196, tradução nossa). Essa afirmação refere-se ao conhecimento acerca do continente no século XXI, o que nos permite vislumbrar que no início do século XX a situação era ainda mais escassa. Lovecraft aproveitou-se desses fatos para a construção da história, pois em uma sociedade cujo foco era o desbravamento compulsivo e controle total da

¹⁰⁸ “Less than 0.5% of Antarctica’s rock is accessible for direct examination. Some scientist say that the geology and topography under the ice [...] is less well known than the topography of Mars.”

natureza, se tornava cada vez mais difícil trabalhar com a ideia de locais distantes e assombrados – como previu Maupassant (MAUPASSANT, 1881). Desde criança, o autor interessava-se imensamente pelo continente, e todo seu conhecimento acumulado está representado na novela de forma direta – por meio de citações a exploradores e suas empreitadas – ou indireta, por meio de um conhecimento profundo a respeito do local, que é descrito de forma verossímil. A Antártida é um macroespaço a ser reconhecido, e diferentemente de uma cidade, que está repleta de microespaços, como a casa, a rua, a universidade etc., aqui estes são escassos. De acordo com Oziris Borges Filho, os microespaços podem ser divididos de duas formas: cenários ou natureza. Os cenários seriam “os espaços criados pelo homem. Geralmente, são os espaços onde o ser humano vive” (BORGES FILHO, 2007, p. 47), e estes são bastante limitados na história relatada por Dyer. Temos como principal cenário os acampamentos levantados pelos personagens e os meios de transporte que utilizam – o navio e aviões. Fora isso, todo espaço que aparece na obra é parte da natureza, que pode ser definida dentro da toponímia como “o conjunto das coisas que independem do ser humano, do fazer do homem [...] [,] tais como: o rio, o mar, o deserto, a floresta, a árvore, o lago, o córrego, a *montanha*, a colina, o vale, a praia etc.” (BORGES FILHO, 2007, p. 48, 49, grifo nosso). Entre esses espaços naturais, o que está abundantemente presente na obra é a montanha, que, afinal, intitula ao texto. Desde os primórdios da humanidade, essa formação natural se apresenta como algo poderoso, ou ainda majestoso. Muitas vezes são consideradas locais sagrados e cumprem um papel importante em narrativas mitológicas, como o Monte Sinai ou Machu Picchu, cidade sagrada dos incas, construída sobre uma montanha. Algumas dessas vezes, possui uma conotação negativa; um motivo para isso é o fato de seres inacessíveis e, assim, apresentarem desafios à humanidade. Utilizadas como locais de peregrinação ou ainda como parte de uma missão, podem ser vistas como algo perigoso e assustador: “são lugares de clima turbulento. Não é surpreendente que elas, outrora, fossem consideradas como o habitat de bruxas, demônios e dragões” (TUAN, 2005, p. 127). Comumente, para a humanidade, lugares afastados e de difícil acesso e reconhecimento são vistos com maus olhos, e o que é temido passa a ser odiado. Assim como a floresta, as montanhas podem ser o habitat de coisas malignas, e, nesse caso, devem ser evitadas: “as montanhas aparecem na categoria de natureza teimosa e incontrolável, fora do domínio humano e até, de certo modo, além da competência de Deus. Igualmente os animais selvagens e as florestas sombrias” (TUAN, 2005, p. 129). Tal tipo de espaço é muito recorrente – se não fundamental – na literatura insólita, cujas histórias macabras se passam, muitas vezes, em lugares como esse, que são quase sempre retratados da forma negativa

cidadã anteriormente. Isso se relaciona ao imaginário medieval – uma das bases da literatura gótica - que via a floresta e a montanha como locais cheios de perigos, tanto iminentes, ao passo que serviam como abrigo para bandidos e assassinos, ou também perigos imaginários, como bruxas e outros seres sobrenaturais. Podemos citar como exemplo os desafios vividos por Jonathan Harker em sua viagem até o castelo do Conde Drácula, que deve ser percorrida por uma floresta considerada agourenta e repleta de feras assassinas (**Drácula**, 1897); também é pela floresta que Isabella foge de seu perseguidor em **O Castelo de Otranto** (**The Castle of Otranto**, 1764). O uso das regiões polares também não é completamente inédito nesse tipo de literatura, pois é para o Ártico que foge a criatura de Victor Frankenstein quando não consegue mais tolerar a humanidade. Fred Botting afirma que as montanhas são um tipo de locação natural que muito caracteriza a literatura gótica:

A natureza é também dividida entre formas perigosas e domesticadas. Paisagens salientam o isolamento e o vazio, evocando vulnerabilidade, exposição e insegurança. Montanhas são escarpadas, inacessíveis e intimidadoras; florestas são sombrias, impenetráveis. [...] Montanhas eram os elementos cardinais do sublime natural¹⁰⁹ (BOTTING, 2014, p. 4, 36, tradução nossa).

Lovecraft une em sua novela tanto a vulnerabilidade fornecida pelas paisagens da Antártida quanto a opressão e efeito de sublime da montanha – é na junção desses dois elementos que se constrói a atmosfera do horror cósmico nesse conto. Ao mesmo tempo em que são vistas intrigantes, elas causam medo aos personagens, já que o sublime se constitui dessa mistura entre maravilhamento e horror. Se montanhas próximas à civilização já costumam causar certa hesitação no ser humano, uma montanha que se situa em meio a uma terra vazia e opressora causa uma sensação muito mais profunda. Dyer associa tais elementos da natureza com as obras do pintor russo Nicholas Roerich, que representam cenas sublimes da natureza. As pinturas de Roerich retrataram paisagens da Ásia e locais isolados que, de acordo com o escritor, tinham a capacidade de causar um deslumbramento assustador. Lovecraft havia admirado tais pinturas em uma exposição em 1930, pouco tempo antes de escrever a novela. Tais paisagens lhe inspiraram na construção das vistas da Antártida, e diversas vezes o narrador da história remete a elas.

Dyer descreve o espaço que adentram como um “ancestral mundo branco entregue à morte através dos éons no sul absoluto” (LOVECRAFT, 2011b, p. 23); isso significa que

¹⁰⁹ “Nature is also divided between domesticated and dangerous forms. Landscapes stress isolation and wilderness, evoking vulnerability, exposure and insecurity. Mountains are craggy, inaccessible and intimidating; forests shadowy, impenetrable [...]. Mountains were the foremost objects of the natural sublime”.

aquele continente não está apenas isolado no espaço, mas sim no tempo. Ali nada muda, nada se constrói e nada se altera, se não naturalmente. De fato, o tempo não faz diferença alguma, pois nenhuma criatura que o possa sentir de forma efetiva habita essas regiões geladas. Apesar de todas essas sensações estranhas ao personagem, a paisagem acaba por também lhe causar o efeito contrário, e ele vê beleza naquele ermo, alcançando a sensação do sublime:

Montanhas longínquas pairavam no céu como cidades encantadas, e muitas vezes todo aquele mundo branco dissolvia-se no panorama de ouro, prata e matizes escarlate que remetia aos sonhos de Dunsany e a uma expectativa aventureira enfeitada pelo baixo sol da meia-noite (LOVECRAFT, 2011b, p. 24).

Assim como Wilmarth, Dyer sente um misto de medo e admiração pela paisagem, e tal conjunto de emoções acalenta sua vontade de explorá-la.

A equipe monta, de início, um acampamento provisório, sendo a base da exploração um dos navios em que viajaram. Toda a localização em que se encontram é descrita de forma exata e científica, e pouco difere de explicações de um relatório real. São oferecidos dados como o nível do mar, longitude e altitude e localizações exatas de acordo com os territórios reconhecidos do continente. A maioria desses fatos apresentados na obra está de acordo com fatos da realidade, e, quando não estão, é pelo motivo de que Lovecraft acompanhava o conhecimento de sua época, que apresentava tais informações dessa forma. Como dito anteriormente, Lovecraft conhecia a fundo – na teoria – aquelas regiões, e utilizou-se de todos os dados a seu dispor para adequar sua história a eles. Logo nesse primeiro acampamento inicia-se a coleta de espécimes geológicos, que após talhados e tratados revelam marcas e fragmentos fósseis interessantes. A descrição dessa primeira descoberta serve como exemplo para o caráter cientificista do texto:

Em alguns dos arenitos, dinamitados e cinzelados depois que as perfurações revelaram-lhes a natureza, encontramos marcas e fragmentos fósseis de extraordinário interesse – em especial samambaias, algas marinhas, trilobitas, crinoides e moluscos como lingulídeos e gastrópodes [...]. Também havia uma estranha formação triangular estriada com cerca de trinta centímetros de diâmetro máximo que Lake montou a partir de três fragmentos de ardósia trazidos por uma explosão em grande profundidade. Os fragmentos foram colhidos em um ponto mais a oeste, próximo à Cordilheira da Rainha Alexandra (LOVECRAFT, 2011b, p. 23).

O método de extração, a localização das amostras, a diferenciação de seus tipos, tudo é relatado com precisão. Na maior parte da obra, esse modo de narração e uma linguagem que se pretende exata estão presentes, e somente se mostram menos rigorosos no momento em que os personagens se encontram frente ao desconhecido – que não poderão mais explicar. A formação triangular intriga Lake, o biólogo, pois após analisá-la, parece ter

percebido certas contradições relativas à Natureza e aos períodos geológicos que lhe aguçaram a curiosidade ao máximo [...]. Lake tinha a estranha convicção de que a marca seria o rastro deixado por algum organismo volumoso, desconhecido e absolutamente inclassificável em estágio evolutivo avançado, ainda que a rocha pertencesse a uma época tão remota – o período Cambriano, ou mesmo Pré-Cambriano – a ponto de excluir não apenas a possibilidade de vida altamente evoluída, mas de qualquer forma de vida além dos organismos unicelulares ou no máximo dos trilobitas. Os fragmentos com as estranhas marcas tinham entre 500 milhões e um bilhão de anos (LOVECRAFT, 2011b, p. 24, 25).

Os resultados da análise de Lake são o primeiro indício de que aquela região esconde uma realidade que contesta e invalida parte da Ciência humana representada no texto. A Ciência praticada pela humanidade, na qual Lovecraft baseou-se, afirma que a existência de vida evoluída em períodos tão remotos é impossível, porém essa pequena amostra tem a capacidade de possivelmente revolucionar essa verdade científica. O trecho indica que o fragmento fóssil apresenta alguma contradição com a natureza, porém, após descobrirmos a realidade encoberta naquelas terras, perceberemos que é apenas a concepção humana de natureza que estivera errada. Devido a essa descoberta intrigante, Lake, junto de um pequeno grupo, parte para a região onde a amostra fora encontrada com a intenção de aprofundar as pesquisas. Dyer, o narrador, permaneceu no acampamento inicial e ambos os personagens se comunicam por meio de relatórios radiofônicos constantes. A região a ser explorada por Lake faz parte das extensões da Antártida nunca exploradas pela humanidade, o que causa uma ansiedade e curiosidade ainda maiores nos personagens. Primeiramente, se depararam com montanhas de altura jamais prevista, e Lake acredita que sejam tão altas quanto o Monte Everest, a mais alta da Terra. Em seguida, iniciam escavações e dinamitações no local, deparando-se com uma caverna subterrânea:

A camada oca não tinha mais de dois metros ou dois metros e meio de profundidade, mas estendia-se em todas as direções e apresentava uma leve corrente de ar que sugeria um amplo sistema de galerias subterrâneas. O chão e o teto ostentavam inúmeras estalactites e estalagmites de grandes proporções, algumas das quais se tocavam para formar uma coluna; mas o mais importante era o enorme depósito de conchas e ossos que em certos trechos chegava a obstruir a passagem. Arrastada desde florestas ignotas com samambaias arbóreas e angiospermas primitivas, a miscelânea óssea continha mais exemplares do Cretáceo, do Eoceno e de outras espécies animais do que um paleontólogo seria capaz de contar ou classificar em um ano inteiro. Moluscos, exoesqueletos crustáceos, peixes, anfíbios, répteis, pássaros e mamíferos primitivos – grandes e pequenos, conhecidos e desconhecidos. Não admira que Gedney tenha voltado para o acampamento aos gritos, nem que todos os presentes tenham abandonado o serviço e corrido o mais depressa possível em meio ao frio enregelante até o ponto em que a torre assinalava o recém-descoberto portal de acesso a segredos recônditos da Terra e a éons desaparecidos (LOVECRAFT, 2011b, p. 30).

Somente essa descoberta já teria sido suficiente para a viagem valer a pena; isso porque os achados aumentariam de forma assustadora a esfera de animais e vegetais já conhecida pela humanidade. Além disso, a descoberta de tais espécimes confirma, mais uma vez, a hipótese comentada pelos personagens de que a Antártida já fora, em um passado muito remoto, tropical, possuindo diversos tipos de vegetação e habitando variadas criaturas. Alguns desses elementos, na época em que Lovecraft escreveu seu texto, já haviam sido descobertos pelos primeiros exploradores do continente na vida real:

Jazidas de carvão e fósseis de plantas nos Montes Transantárticos foram relatados por ambos Ernest Shackleton e o Capitão Robert Scott, claramente indicando que a Antártida nem sempre fora coberta por gelo. [...] Muitos depósitos contêm plantas fossilizadas, madeira petrificada (às vezes em peças de até 20m) e pólen fossilizado, mas fósseis de animais são muito menos comuns. Em alguns lugares, samambaias e outras espécies arbóreas estão também preservadas em grande detalhe¹¹⁰ (AVERBUCK, 2012, p. 197, tradução nossa).

Essas descobertas realizadas pelos personagens de Lovecraft visam complementar a Ciência humana de seu devido contexto literário. Era esse um dos desejos de Lovecraft com esse tipo de ficção; ele queria mostrar que além das descobertas magníficas feitas pelos personagens – como os Mi-Go, por exemplo –, a natureza esconde muito mais do que imaginamos, e isso não pressupõe algo mágico ou sobrenatural. Ele adiciona aos conhecimentos científicos algumas espécies possíveis de existirem no continente e apenas algumas que quebrem nossa concepção do que é possível naquele local, no caso os fósseis que intrigaram Lake. Todos esses descobrimentos, ao mesmo tempo em que enviados rapidamente para Dyer e sua equipe, eram também enviados aos jornais correspondentes, possibilitando que qualquer pessoa com acesso a eles ficasse a par das novidades. De acordo com Dyer, “quem acompanhou as notícias dos jornais há de recordar a euforia que os relatos feitos naquela tarde causaram entre os homens de Ciência” (LOVECRAFT, 2011b, p. 31). Essas primeiras descobertas foram divididas imediatamente com a comunidade científica, sendo tomadas indubitavelmente como positivas e um avanço para a Biologia. Lake pede em seu relatório para Dyer “ênfaticamente a importância da descoberta na imprensa. Será para a biologia o que Einstein foi para a matemática e a física” (LOVECRAFT, 2011b, p. 32, 33). Lake considera suas descobertas uma revolução, e quanto mais as analisa percebe que, de fato, era o conhecimento humano que estivera afastado desses conhecimentos, tal é o motivo para seu

¹¹⁰ “Coal beds and plant fossils in the Transantarctic Mountains were reported by both Ernest Shackleton and Captain Robert Scott, clearly indicating that the Antarctic was not always covered with ice. [...] Many deposits contain fossil plants, petrified wood (sometimes in pieces as long as 20m) and fossil pollen, but fossil of animals are much less common. In some places ferns and other woodland species are also preserved in great detail”.

furor. Conforme as descobertas se tornam mais sinistras e inexplicáveis, os personagens terão mais cuidado e restrições ao enviar notícias.

A grande descoberta de Lake acontece em um momento seguinte das escavações, quando sua equipe encontra fósseis de natureza completamente desconhecida:

Orrendorf e Watkins encontraram o fóssil monstruoso de uma criatura desconhecida em forma de barril; provavelmente um vegetal, ou então um espécime gigante de radiário marinho desconhecido. Tecido [...] resistente como o couro, embora apresente espantosa flexibilidade em certas partes. [...] Um metro e oitenta de ponta a ponta, um metro 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. [...] A disposição das partes lembra certos monstros da mitologia antiga, em especial as Coisas Ancestrais mencionadas no *Necronomicon*. Estas asas parecem ser membranosas e prendem-se à estrutura de um tubo glandular. Minúsculos orifícios visíveis nas pontas das asas. [...] Farei uma dissecação quando voltarmos ao acampamento. Não sei dizer ao certo se vegetal ou animal. Diversas características de primitividade extrema (LOVECRAFT, 2011b, p. 33).

Além do completo desconhecimento de tal criatura, há outro indício de que haja algo incompreensível nessas formas. Os cachorros acompanhantes da equipe mostram-se deveras incomodados pela presença de tal criatura, e se não fossem contidos, é provável que a atacassem de imediato. Em “Um sussurro nas trevas”, os cachorros de Akeley possuíam um importante papel na proteção de sua fazenda, pois captavam a presença alienígena das criaturas e as atacavam, assim como fariam os cães da expedição antártica se pudessem. Um dos motivos para essa repulsa é a possibilidade de que essas criaturas alienígenas possuam qualidades que os sentidos humanos não são capazes de captar, mas os cachorros sim. Seja seu odor, algum som que emitam, ou uma característica inimaginável para a humanidade no seu atual estágio de evolução, os cachorros se incomodam e percebem a ameaça. Akeley compreendia o perigo que corria, e por isso mantinha sempre uma quantidade dos animais em sua propriedade. Já a equipe de Lake não compreende a atitude e a ignora.

Animais, em contraste [com a humanidade], parecem ter um contato mais profundo, se não mais errático, com a essência das coisas. É um tropo muito bem conhecido tanto na vida quanto na literatura de que pessoas ardilosas e furtivas geralmente são reconhecidas pelos latidos ou rosnados de animais de estimação antes que os humanos percebam algo de errado com esses indivíduos. [...] De fato, não consigo pensar em nenhuma passagem das histórias de Lovecraft onde os animais tenham adivinhado incorretamente. Suas reações instintivas penetram através das enganosas superfícies exteriores das coisas e fazem um contato vago com as coisas em si¹¹¹ (HARMAN, 2012, p. 69, tradução nossa).

¹¹¹ “Animals, by contrast, seem to have deeper if more erratic contact with the essence of things. It is a well-known trope of both life and literature that shifty, stealthy people are often recognized by barking or growling pets before humans notice anything wrong with these individuals. [...] In fact, I can think of no passage in

Por possuírem aparatos sensoriais diferentes, os cães da narrativa absorvem sensações exprimidas pelas criaturas que não o humano não consegue compreender. Por serem sensações desconhecidas, reagem a elas com violência e terror, assim como faz, por exemplo, Wilmarth quando próximo aos Mi-Go.

O furor dos cães aumenta quando a equipe encontra mais treze espécimes da forma em barril; oito delas parecem estar em perfeito estado de preservação. São analisadas minuciosamente, e cada vez mais geram sensações estranhas nos cientistas. Essas análises permitem também que concluam que foram tais criaturas que haviam deixado as marcas encontradas nos fósseis; e Lake acredita que sejam mais animais do que vegetais. Como este personagem já dissera, a estrutura das criaturas lembrava-lhe de alguns seres cuja descrição lera no *Necronomicon* que, como sabemos, está presente na biblioteca da *Miskatonic University* e chama a atenção de seus membros, que uma hora ou outra têm a curiosidade de folhear suas páginas enigmáticas. Essa associação permite a abertura de sua mente puramente científica para revelações espetaculares.

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 assim não de entender quando eu menciono as Coisas Ancestrais que criaram toda a vida na Terra como resultado de uma zombaria ou de um equívoco. Os estudiosos acham que a crença deve ter origem em um mórbido tratamento criativo dispensado a certos radiários tropicais muito antigos. O mesmo em relação às coisas do folclore pré-histórico mencionadas por Wilmarth – ramificações dos cultos a Cthulhu etc. (LOVECRAFT, 2011b, p. 35).

Neste parágrafo temos a primeira conexão direta com o enredo de “Um sussurro nas trevas”: Lake confirma que conhece Wilmarth e o que acontecera com ele. É muito provável que leu seu relato, mas menos provável que tenha lhe dado algum crédito. Acreditando ou não, o contato com essas novas criaturas, após saber que coisa parecida já aconteceu com seu colega, torna a questão um pouco menos impossível do que acreditaria caso nunca tivesse tido contato com a história de Wilmarth e nem lido o *Necronomicon*. De qualquer forma, Lake segue para a tentativa de dissecação de uma das criaturas, deixando as outras estendidas sobre a neve perto do acampamento. Penetrar o tecido grosso e resistente é o primeiro desafio do cientista, mas após esse obstáculo superado a estrutura encontrada é chocante:

A biologia existente teria de ser completamente revisada, pois aquela coisa não era resultado de nenhum crescimento celular conhecido pela Ciência. Mal havia indícios

Lovecraft's stories where animals guess incorrectly. Their instinctive reactions tunnel through the deceptive outer surfaces of things and make vague contact with the things themselves”.

de fossilização e, apesar da idade de talvez quarenta milhões de anos, os órgãos internos estavam em perfeito estado de conservação. [...] A princípio, tudo o que Lake descobriu foram tecidos secos; mas, à medida que o calor da barraca promoveu o degelo, notou a presença de umidade orgânica e de um odor fétido no lado incólume da coisa. Não era sangue, mas um fluido espesso de coloração verde escura que parecia desempenhar o mesmo papel. Quando Lake chegou a este ponto, todos os 37 cães já estavam no canil ainda incompleto próximo ao acampamento; e mesmo à distância os animais começaram a latir furiosamente quando farejavam o odor acre e penetrante (LOVECRAFT, 2011b, p. 37).

Mais uma vez, temos a demonstração da existência ficcional de um tipo de vida totalmente desconhecido para a Ciência humana. No momento em que Lake analisa a criatura, pode-se supor que seja uma espécie de animal há muito extinta, porém parte da natureza terrestre. Por habitar apenas a região antártica, até aquele momento não fora possível sua descoberta, que, uma vez ocorrida, revolucionaria a biologia. A respeito da criatura, Lake não consegue concluir se seria vegetal ou animal:

[...] 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. [...] A criatura era anfíbia e provavelmente adaptada a longos períodos de hibernação sem ar. [...] Os cinco lóbulos cerebrais apresentavam uma evolução surpreendente; e havia sinais de um sistema sensorial, parcialmente servido pelos cílios duros na cabeça, que envolvia fatores estranhos a todos os outros organismos terrestres. Era provável que a criatura tivesse mais de cinco sentidos, o que impedia qualquer predição baseada em analogias com os hábitos de outros seres vivos. [...] Reproduzia-se como os criptógamos vegetais, e em especial como as pteridófitas. [...] Dar-lhe um nome neste ponto seria uma loucura consumada. Tinha o aspecto de um radiários, mas sem dúvida era algo mais. Era em parte vegetal, mas apresentava três quartos de estrutura animal (LOVECRAFT, 2011b, p. 37, 38).

A possibilidade de que tal criatura possa ter existido do período pré-histórico do planeta faz com que Lake se lembre novamente das histórias do *Necronomicon* e também dos relatos de Wilmarth. Qualquer tentativa de classificação, por mais que se estudasse a criatura, seria incompleta. Talvez após anos de estudos, comparações e novas buscas, a espécie poderia ser mais bem compreendida pela Ciência, mas naquele momento ela era uma novidade aterradora. Além disso, é muito provável que sua totalidade jamais pudesse ser explicada, já que Lake acredita que ela possua outros tipos de órgãos sensoriais. Tais órgãos poderiam ser estudados, mas o que eles realmente significam jamais seria acessado. Ele indica um modo de mistura entre vegetais e animais desconhecido à fauna ou flora do planeta, e as implicações de cada uma dessas categorias de seres vivos precisaria ser reformulada. Dyer perceberá que agora todas essas informações devem ser repassadas para a sociedade com mais cuidado, pois o que elas realmente significam não está claro nem para eles. Ele acredita que o relatório completo da dissecação seria radical demais para ser divulgado e que a total originalidade da

criatura começaria a despertar desconfiança na população e comunidade científica, que começaria a demandar provas de tudo aquilo – o que é esperado e seria a própria atitude de Dyer caso não estivesse tão envolvido com os acontecimentos.

Uma reviravolta acontece quando Lake e sua equipe não respondem mais às tentativas de comunicação de Dyer. Ansioso e preocupado, o líder da expedição, junto de dez homens e sete cães, segue em direção ao acampamento do amigo. A viagem para a região desconhecida que Lake desbravara tem um impacto definitivo na vida do narrador, funcionando de forma parecida com a viagem de Wilmarth para Vermont. Dyer já se encontrava em uma região afastada e vazia, porém seu acampamento ocupava uma área já estudada e compreendida, não causando um impacto tão grande quanto as novas regiões que sobrevoou. Somadas a isso, estão as descobertas com as quais se deparou ao alcançar o acampamento do amigo:

A viagem marcou minha perda, aos 54 anos, de toda a paz e de todo o equilíbrio que a mente normal possui graças à nossa maneira corriqueira de conceber a Natureza externa e as leis da Natureza. A partir daquele ponto nós todos – mas em particular o aluno Danforth e eu – haveríamos de defrontar-nos com um mundo pavorosamente amplificado de horrores à espreita que nada pode apagar de nossa memória (LOVECRAFT, 2011b, p. 41).

Dyer demonstra um dos efeitos que o contato com elementos do *Cthulhu Mythos* gera em um ser humano, e tem consciência de que sua mente fora abalada de forma irreparável. O leitor, entretanto, só poderá compreender essa passagem precoce após a conclusão de toda a trama. Ela funciona como uma espécie de prolepse que prepara o leitor para as informações assombrosas que virão a seguir. A primeira dessas informações é a disposição e característica das montanhas avistadas:

O marujo Larsen foi o primeiro a divisar a linha irregular de cones e pináculos aziagos à nossa frente, e os gritos que deu levaram-nos todos às janelas da cabine. [...] Aos poucos, no entanto, [as montanhas] ergueram-se como maus presságios no céu ocidental; e permitiram-nos distinguir cumes de rocha nua, inóspita e escurecida, e captar a estranha sensação de fantasia que inspiravam quando vistos na luz avermelhada da Antártida com o provocante cenário e as iridescentes nuvens de cristais de gelo ao fundo. 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 a afastar a impressão de que eram coisas malignas – montanhas da loucura cujas encostas mais ermas acabavam em um nefando abismo supremo. [...] Foi o jovem Danforth quem chamou a nossa atenção para as curiosas regularidades no alto do panorama montanhoso – regularidades como os fragmentos de cubos perfeitos que Lake havia mencionado e que de fato justificavam a referência a sugestões oníricas de templos primordiais em ruínas no alto dos nebulosos pináculos orientais pintados de maneira tão estranha e sutil por Roerich. [...] Naquele instante arrependi-me de ter lido o execrando *Necronomicon* e conversado tanto com Wilmarth, o desconcertante folclorista erudito da universidade. [...] O efeito [da paisagem] foi o de uma cidade ciclópica de arquitetura desconhecida ao homem e até mesmo à imaginação humana, com

enormes agregações de cantaria negra [...], havia fusões de cones e pirâmides erguendo-se solitárias ou sobranceando cilindros ou cubos ou cones truncados mais planos e pirâmides, e eventuais coruchéus aciculados dispostos em grupos de cinco (LOVECRAFT, 2011b, p. 42).

Ao mesmo tempo em que Dyer procura descrever com precisão as estruturas que enxerga, ele não consegue separá-las das impressões monstruosas captadas por seus olhos. Aquelas montanhas guardam estruturas milenares jamais conhecidas ou imaginadas pela humanidade, e a vista de tais estruturas não pode mais ser tomada por uma miragem. Os personagens se deparam com mais uma revolução, dessa vez arquitetônica. Dyer supõe que tais formas façam parte da habitação das criaturas encontradas por Lake, e se arrepende de ter entrado em contato com as revelações do *Necronomicon*. Seu ponto de vista a respeito de Wilmarth também se altera, pois a princípio sua opinião em relação ao colega era de total descrédito, como um homem que vocifera alucinações; após o contato com as montanhas, entretanto, Dyer demonstra uma compreensão mais profunda sobre suas falas, e começa a tomar seus relatos como algo muito mais desconcertante do que supusera. Com o fim dessa viagem, a equipe envia seu último relatório censurado para a sociedade, pois o que descobrem a partir desse momento não pode ser revelado sob nenhuma circunstância.

Chegando ao acampamento de Lake, se deparam com uma tragédia: toda a equipe está morta, exceto por um jovem desaparecido. As criaturas fossilizadas intactas que haviam sido deixadas sobre a neve estão ausentes, e todos os cachorros também estão mortos. Todas essas mortes são, a princípio, justificadas por uma forte nevasca que acontecera no dia anterior, que deixara os aviões em pedaços e o acampamento totalmente destruído. Alguns dos objetos do acampamento sumiram, como trenós e equipamentos. Após analisarem melhor o local, para a surpresa de Dyer, encontram seis das criaturas – as que estavam já danificadas – enterradas de pé de forma ritualística. Todo esse incidente, ademais, apresentava um caráter anormal, e parecia que tanto as pessoas, quanto os animais, haviam entrado em alguma espécie de embate sangrento que não teria relação com a nevasca:

As mortes, até onde pudemos determinar, haviam decorrido em função de estrangulamento ou laceração. Os cães sem dúvida haviam começado a escaramuça, pois o estado do precário canil dava indícios de um arrombamento a partir de dentro. [...] Eu afirmei que os corpos haviam sofrido mutilações terríveis. Devo agora acrescentar que alguns haviam sofrido incisões e subtrações estranhas e desumanas, feitas a sangue-frio. O mesmo sucedeu aos cães e aos homens. [...] Em cima e ao redor da mesa havia outras coisas espalhadas e não demoramos até perceber que eram as partes resultantes da cuidadosa – embora estranha e canhestra – dissecação de um homem e um cão (LOVECRAFT, 2011b, p. 50).

Essa passagem se torna mais clara após a confirmação da volta à vida das criaturas, que é descoberta por Dyer mais adiante. Tendo essa certeza, podemos concluir que as criaturas, possivelmente seguindo o exemplo da equipe de Lake, realizaram dissecações nos membros da equipe e seus cães. O confronto provavelmente começara com a insurgência desses animais, que culminou em um contra-ataque das criaturas – que a esse ponto já haviam retornado de seu estado de hibernação – e a aniquilação de todos no acampamento. Após o embate, as criaturas tiveram a curiosidade de estudar os espécimes que ali encontraram, e o fizeram de forma que, para a humanidade, possa parecer a sangue-frio, mas que para eles não teria a mesma conotação, já que seres humanos são crias suas e animais de abate. Apesar de Dyer não poder relatar todas essas informações pelo rádio, ele fotografa essas evidências para, se um dia necessitar provar sua palavra, disponha de tais provas. Sem obter ainda essas informações a respeito das criaturas, Dyer e sua equipe acreditam que Lake e seu time tenham enlouquecido e por fim matado uns aos outros. “[T]odos 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, 2011b, p. 52). É importante lembrar que a equipe era formada por cientistas, assistentes e mecânicos, pessoas que apenas com provas sólidas acreditariam em um acontecimento fora do “normal”. É por isso que, apesar de todas as evidências bizarras que encontram, a saída mais plausível é a crença na loucura dos colegas.

Em busca de Gedney, membro da equipe de Lake que havia sumido, e de respostas mais esclarecedoras, Dyer decide fazer uma busca pelas proximidades e, junto do estudante Danforth, sobrevoa as montanhas. Ambos observam mais de perto as estruturas em forma de cubos, cavernas e pirâmides espalhadas pelos picos, as quais não conseguem divisar a origem. Dyer, como cientista, compreende que a soberba humana é um engano, pois sua concepção de avanço se torna quase uma piada frente a novas descobertas: “como explicar a existência daquelas coisas naquele lugar estava francamente além das minhas capacidades, e como geólogo senti que eu havia aprendido uma lição de humildade” (LOVECRAFT, 2011b, p. 54). Aquelas estruturas não parecem naturais para o narrador, que mesmo conhecendo diversas formações naturais ímpares, reconhece ali alguma forma de empenho artificial. Após cruzarem essas montanhas, Dyer e Danforth se deparam com toda uma cidade alienígena e perdida no tempo: “então, depois de subir mais alguns metros, enfim olhamos para o outro lado da divisão rumo aos segredos insondados de uma Terra primitiva de estranheza absoluta” (LOVECRAFT, 2011b, p. 55, 56). A caracterização do local como absolutamente estranho não é ao acaso: não há nada em todo o planeta, descoberto até aquele momento, que se pareça

com aquilo. A mente humana jamais concebera uma visão como aquela, e esse contato causa um embaralhamento mental que o narrador tenta explicar da seguinte forma:

Recordo que nós dois gritamos ao mesmo tempo em um misto de espanto, surpresa, terror e descrença em nossos próprios sentidos quando finalmente atravessamos o desfiladeiro e vimos o que se escondia do outro lado. Para mim parece claro que *devemos ter criado alguma teoria natural em nosso subconsciente a fim de preparar nossas faculdades para aquele momento*. 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. Talvez tenhamos até mesmo cogitado avistar uma miragem como a que tínhamos encontrado na manhã anterior ao nos aproximar daquelas montanhas da loucura. O fato é que *devemos ter recorrido a alguma explicação racional* quando nossos olhos varreram o interminável platô vergastado pelas tempestades e captaram o labirinto quase infinito de rochas colossais [...] (LOVECRAFT, 2011b, p. 56, grifo nosso).

A vista contemplada pelos personagens causa aquela estranheza total ao ser humano que aterroriza todos os seus sentidos. Por não conhecer nada igual, o cérebro dos personagens faz uma busca inconsciente em meio ao acervo intelectual humano, e busca formações naturais, como as citadas pelo narrador, para que de alguma forma possam racionalizar a imagem captada por seus olhos e cérebros. Essa racionalização só acontece a partir dessa associação, e após essa fase uma decodificação e início de compreensão da imagem começam a ocorrer. Como Dyer afirma, o cérebro de ambos recorreu a alguma explicação racional para que não entrasse em um colapso frente a algo totalmente desconhecido, funcionando como um ato instintivo e que tem como objetivo a preservação da integridade do intelecto e, claro, da sanidade mental. É possível que outras pessoas não tivessem a mesma atitude instintiva, e poderiam desabar de imediato à insanidade. Esse choque acontece porque a descoberta é completamente inesperada e inimaginável, porém a cidade não possui matéria ou características específicas que o cérebro humano não possa compreender. Ele comenta a seguir que “o ímpeto da razão parecia abalado de maneira irremediável, pois o labirinto ciclótico de blocos cúbicos, curvos e angulosos era dotado de características que afastavam toda a possibilidade de refúgio” (LOVECRAFT, 2011b, p. 56); por mais que a associação imediata da racionalidade tenha impedido seus cérebros de entrarem em colapso, de forma alguma a visão resultante é reconfortante. Ela não os entrega à loucura, mas ao estranhamento absoluto. O narrador comenta que “o efeito da visão monstruosa foi indescritível, pois alguma violação demoníaca das leis naturais parecia certa desde o princípio” (LOVECRAFT, 2011b, p. 56); ele pensa assim devido às características que enxerga nessas construções. Entretanto, elas não violam as leis naturais, mas apenas as estruturas conhecidas e executadas pela humanidade. O evento vivido pelos personagens pode ser associado ao fenômeno psicológico

da pareidolia. Esse fenômeno consiste em dar sentido conhecido a imagens ou sons momentaneamente incompreensíveis ou sem forma definida, e acontece frequentemente com qualquer ser humano em situações como a de “procurar” figuras em nuvens e enxergar rostos onde estes não existem. Ela acontece também com frequência em situações de pouca luz ou durante o sono, quando vemos “pessoas” em nossos quartos que são apenas roupas ou chapéus pendurados. De acordo com André Carvalho, a pareidolia ocorre porque

[...] o cérebro procura padrões em todos os lugares. E isso baseado no que a pessoa quer ver (ainda que de forma inconsciente) [...] podemos dizer que os seres humanos sempre procuram encontrar padrões facilmente reconhecidos (muitas vezes onde esses padrões não existem). Padrões que os levem a uma situação cognitivamente confortável, já que o desconhecido sempre acarreta medo e insegurança, mais uma vez devido ao nosso senso de autopreservação. [...] Não fomos feitos para o desconhecido, por isso as pessoas de uma maneira geral têm medo da morte e de coisas tidas como “inexplicáveis”. Fomos feitos para procurar padrões que se encaixem no nosso conhecimento de mundo. Procuramos padrões que nos façam nos sentir “em casa”, com figuras que *para cada um de nós* é sinônimo de conforto. E quando estamos ávidos por procurar padrões em todos os lugares, fatalmente os encontramos; não porque eles existem, mas porque os fabricamos. Nosso subconsciente preenche lacunas de informações com fragmentos de suas próprias experiências, criando padrões que muitas vezes não existem, mas *queríamos* que existisse (2009, grifo do autor).

Isso significa que a necessidade de compreender tudo o que está ao alcance de seus olhos é fundamental para a humanidade. Como vimos anteriormente, padronizar tudo o que existe é uma característica básica da condição humana e, caso vejamos algo que não se encaixe em um padrão, buscamos referências dentro das categorias que conhecemos para associar essa imagem incógnita. A ideia de ver algo que não pode ser compreendido gera a sensação de terror, e por isso nosso cérebro, automaticamente, cria essa associação, ela mesma uma forma de autopreservação. Isso acontece no fenômeno da pareidolia e também é o caso de Dyer e Danforth. As construções alienígenas observadas pelos personagens são desconfortantes, pois são desconhecidas, elas não pertencem aos padrões humanos de arquitetura ou de formações naturais. Assim, utilizam referências de sua própria experiência para tornar esse contato menos arrebatador. Após esse choque inicial, os personagens podem, por fim, analisar o que estão vendo no sentido de que aquelas construções passam a se tornar familiares e suas características são, pouco a pouco, observadas. Entretanto, essas características deverão ser apreendidas como algo novo, na perspectiva de uma criança que está aprendendo a conhecer o mundo.

Como comentado anteriormente, esse era o efeito que Lovecraft buscava com sua arte, uma ilusão de que a normalidade esteja sendo quebrada, uma confusão momentânea que

revela verdades encobertas para a humanidade, e que só pode ser racionalizada por pessoas de alta erudição e que compreendem a existência de uma realidade natural muito mais abrangente do que aquilo que conhecem. Esse controle mental exercido pelos personagens naquele momento surpreende a Dyer quando este relembra a experiência:

Ao 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. [...] No meu caso, os hábitos científicos de longa data podem ter ajudado; pois, acima da perplexidade e sensação de ameaça, ardia o vivo desejo de compreender melhor aquele segredo ancestral (LOVECRAFT, 2011b, p. 58, 59).

O narrador percebe que algo ali está errado, seja sua impressão, ou caso ela esteja correta, a Ciência – o que se confirma ao fim de sua aventura. Dyer, assim como Wilmarth, demonstra um misto de medo e curiosidade que só será desfeito quando perceber a iminência do perigo fatal. Durante toda a sua aventura pela cidade, será essa mistura que lhe permitirá seguir em frente. Munidos de câmeras fotográficas, lanternas e outros acessórios, os dois personagens adentram aqueles labirintos jamais visitados pela humanidade. Eles penetram um local obscuro e também uma temporalidade inerte. Todas as paredes daqueles corredores são cobertas por entalhes em baixo-relevo, que foram fotografados para análise posterior. São essas fotografias, inclusive, que impedirão Dyer de acreditar que tudo não passara de uma fantasia. São provas científicas concretas e que não podem ser questionadas. O local é todo estranho, e muitas vezes os personagens acreditam visualizar miragens. Dyer admite que mesmo as fotografias não têm a capacidade de expor os detalhes daquelas formas alienígenas e exóticas – o que nos remete às criaturas Mi-Go, cujas imagens não podem ser captadas pela fotografia. Todos os espaços visitados pelos personagens estão vazios, sem móveis ou qualquer outro artefato. Apesar disso, os entalhes nas paredes parecem demonstrar um pouco dos objetos que já haviam preenchido aqueles locais. Lovecraft novamente se utiliza do conceito matemático ficcional da geometria não euclidiana, famosa por caracterizar a cidade de R'lyeh, onde Cthulhu habita: “havia formas geométricas para as quais Euclides mal poderia encontrar um nome – cones irregulares e truncados de todas as maneiras possíveis; terraços com toda sorte de desproporções intrigantes” (LOVECRAFT, 2011b, p. 62).

As grandes revelações a respeito das criaturas que um dia habitaram aquele local e toda sua história aparecem a partir da análise dos entalhes nas paredes do local. Antes mesmo de analisarem os relatos que elas trazem, a própria técnica com que foram feitas é reveladora: “a técnica, conforme percebemos, era madura, sofisticada e exibia o mais alto grau de

refinamento estético, embora fosse absolutamente estranha a qualquer tradição artística conhecida na história da raça humana” (LOVECRAFT, 2011b, p. 67). Essa informação, quando ligada às análises a respeito do cérebro das criaturas, permite concluir que nossos personagens estão lidando com uma civilização de seres muito evoluídos – provavelmente, mais evoluídos que a humanidade. A estranheza dessa arte, entretanto, novamente não permite associações com algo já criado pelos seres humanos, e é provável que nunca alcancemos tal nível técnico e artístico. Além de imagens, os entalhes apresentam grupos de pontos que possivelmente consistiam na forma de escrita daquela civilização, representando algum alfabeto totalmente desconhecido e indecifrável. Em alguns aposentos, os entalhes representam mapas topográficos e celestes, além de diversos tipos de desenhos científicos. Entre esses cômodos, Danforth e Dyer se depararão com uma escultura que prova, finalmente, que as criaturas descobertas por Lake eram os habitantes desse local. A análise dos entalhes completa a descoberta:

Eram os Grandes Anciãos que haviam descido das estrelas quando a Terra ainda era jovem – os seres cuja substância uma evolução anômala havia moldado e cujos poderes nosso planeta jamais havia engendrado. [...] Mito ou não, as esculturas faziam referência à chegada daqueles seres espaciais com cabeça em forma de estrela-do-mar vindos do espaço cósmico a uma Terra jovem e ainda desabitada [...]. As criaturas pareciam capazes de atravessar o éter interestelar voando em enormes asas membranosas – uma estranha confirmação de histórias relativas ao folclore das colinas que ouvi há muito tempo de um colega antiquário. Viveram por um longo período no fundo do mar, construindo cidades fantásticas e travando batalhas terríveis contra adversários inominados graças a dispositivos complexos que empregavam princípios de energia desconhecidos. Sem dúvida o desenvolvimento científico e mecânico das criaturas ultrapassava o conhecimento da humanidade de hoje, embora utilizassem saberes mais amplos e elaborados apenas quando necessário (LOVECRAFT, 2011b, p. 71, 72).

Esse trecho nos apresenta dois elementos interessantes a serem analisados. O primeiro deles é mais uma referência às descobertas de Wilmarth, que confirma a veracidade de seu relato e coloca as criaturas encontradas por Lake em um patamar similar aos Mi-Go, uma vez que possuem asas e as utilizam para atravessar o espaço. O segundo ponto é que, para as criaturas, que são seres muito avançados, a evolução não é sinônimo de avanço científico. Como demonstramos nos capítulos anteriores, Lovecraft criticava o pensamento de sua sociedade de que o avanço desenfreado da Ciência e a mecanização levariam ao aprimoramento pessoal da humanidade. Como exemplo desse pensamento, ele representa em sua obra criaturas que possuem esse avanço técnico, mas que apenas o utilizam em ocasiões em que se mostre necessário, ou seja, a evolução individual acontece devido a elementos distintos. Além disso, o governo dessas criaturas é descrito como semelhante ao socialismo,

sistema que, ao fim de sua vida, o autor havia aceitado como superior ao capitalismo que tanto refutava. O relato continua com a informação de que fora no intuito de prover alimento que os Grandes Anciãos criaram a vida terrestre, que depois começou a ser utilizada para outros fins. Entre seus experimentos, acabaram por inventar um tipo de criatura denominada *Shoggoth*, “aglomerados protoplasmáticos multicelulares capazes de moldar os tecidos em toda sorte de órgãos temporários quanto sujeitos à sugestão hipnótica – escravos ideias para desempenhas trabalho pesado na comunidade” (LOVECRAFT, 2011b, p. 73). Com esse ser a seu dispor, puderam conquistar novos territórios e desenvolver suas cidades, já que sua forma moldável poderia estender-se a grandes alturas, realizando trabalhos pesados e aumentando as proporções de tais cidades. Os Grandes Anciãos pereciam apenas devido à violência; resistiam a temperaturas extremamente altas ou baixas, e se reproduziam como vegetais. Entre as criaturas que geraram, uma intrigou Dyer:

Achamos curioso encontrar, em algumas das últimas e mais decadentes esculturas, a figura de um cambaleante mamífero primitivo, usado em terra ora como alimento, ora como um divertido bufão dotado de inconfundíveis rasgos símios e humanos (LOVECRAFT, 2011b, p. 76).

A revelação de que toda a vida terrestre fora criada pelos Grandes Anciãos é um choque sem precedentes ao intelecto humano, uma vez que ela destrói todas as possibilidades levantadas por todas as religiões e teorias científicas do globo. A informação de que o ser humano fora criado para ser alimento ou proporcionar diversão acaba com toda a ideia de que nossa vida tenha algum sentido e propósito; de que algum deus nos criou e nos protege, e que algum dia estaremos a seu lado; e de que possa ter havido algo que seja cientificamente concebível como “evolução”.

É ridículo imaginar que esses seres esperaríamos por nós em algum canto afastado do cosmos, cheios de sabedoria e benevolência, para guiar-nos em direção a uma harmonia mútua. Para imaginar a forma que nos tratariam caso entrássemos em contato com eles devemos lembrar-nos da forma com que nós mesmos tratamos “inteligências inferiores”, coelhos e sapos. No melhor caso, eles servem como *comida*; às vezes – frequentemente – apenas os matamos pelo prazer que isso nos proporciona¹¹² (HOUELLEBECQ, 2004, p. 05, tradução nossa, grifo do autor).

Como Dyer é um cientista e provavelmente ateu, esse choque pode não ser tão avassalador para sua mente, porém para a população comum, religiosa e esperançosa, a

¹¹² “It is ridiculous to imagine that these beings would wait for us in some far corner of the cosmos, full of wisdom and benevolence, to guide us toward some sort of mutual harmony. To imagine the way they would treat us if we came into contact with them, we should rather recollect the way in which we ourselves treat “inferior intelligences”, rabbits and frogs. In the best case scenario, they serve as *food*; sometimes - often – we simply kill them for the pleasure of it.”

divulgação dessa informação causaria pânico geral, e a história da humanidade se transformaria para sempre – muito provavelmente para o declínio. O próprio Lovecraft afirmava em seus ensaios que apesar de ser ateu e achar algumas religiões risíveis, elas eram importantes para a população, funcionando como um conjunto de normas fundamental para que uma civilização se desenvolva. Assim, verdades como esta que foi descoberta por Dyer não deveriam, jamais, ser reveladas ao público. Não fosse pelo exercício da Ciência, jamais saberíamos algo a seu respeito em primeiro lugar.

Durante a história dos Grandes Anciãos, algumas guerras aconteceram. A maior delas ocorreu quando uma nova raça alienígena chegou à Terra e desejava a posse dos seus territórios. Essa raça é descrita como “uma raça terrena¹¹³ de criaturas com corpos em forma de polvo e provavelmente correspondente à fabulosa prole ancestral de Cthulhu” (LOVECRAFT, 2011b, p. 76). Temos aqui uma nova ligação, dessa vez com o conto “O chamado de Cthulhu”, no qual há uma menção à criatura, porém sua história não é explicada em momento algum. Nele aparecem apenas leves referências que agora poderão ser compreendidas. Com o fim da guerra, os Grandes Anciãos mantiveram o controle do mar e algumas regiões terrestres, enquanto as regiões mais novas foram dadas à prole de Cthulhu. Com um afundamento inesperado de certas terras do Pacífico, as terras dessas criaturas – em especial a cidade de R’lyeh – foram levadas ao fundo do mar, junto de seus habitantes. Sem mais esse problema, um novo aparece: os Shoggoths, que com o tempo evoluíram e adquiriram um nível mínimo de inteligência que antes não tinham. Funcionando de forma independente, se tornaram uma ameaça, e seus criadores se vêem na necessidade de travar uma nova guerra.

A segunda grande guerra contra criaturas interestelares acontece alguns milhões de anos depois, com a chegada dos já conhecidos Mi-Go. Em “Um sussurro nas trevas”, apesar de termos muita informação a seu respeito, como seu planeta Yuggoth, sua tecnologia, seus objetivos na Terra etc., aqui teremos também sua origem, que demonstra que estão aqui há muito mais tempo do que o conto anterior fazia entender. Podemos concluir que são muito mais poderosas do que aparentam, pois a guerra contra os Anciãos trouxe resultados bastante negativos para estes. Eles acabam por perder todas as terras ao norte do planeta e acabam por manter apenas seus territórios antárticos. A diferença física entre essas duas raças alienígenas também é explicada e muito interessante:

¹¹³ “Terrena” no sentido de viverem sobre a terra, em oposição a criaturas aquáticas.

Os Anciões, a não ser pela anormal resistência e pelas características vitais peculiares, eram seres estritamente materiais, e devem ter se originado no *continuum* do espaço-tempo; enquanto as fontes primordiais das outras criaturas só podem ser imaginadas com a respiração suspensa (LOVECRAFT, 2011b, p. 78).

De acordo com essa informação, os Anciões são mais compreensíveis para a mente humana, pois sua matéria física não difere do que conhecemos. Já os Mi-Go – como já havia sido explicado em “Um sussurro nas trevas” – são feitos de uma matéria desconhecida e não há a possibilidade de especularmos com muita certeza a seu respeito. O mesmo também vale para Cthulhu e sua prole.

Por fim, devido a diversos fatores, mas principalmente a chegada da Era do Gelo, as criaturas tiveram que abandonar suas cidades terrestres – incluindo a que Dyer e Danforth visitam – e voltaram ao mar. Aquela cidade fora desertada aos poucos, e a civilização se transferiu às cidades marítimas. Seus Shoggoths agora conseguiam comunicar-se numa espécie de mímica de sua voz e mais uma vez foram fundamentais para a construção das metrópoles marítimas. Haviam sido, além disso, adaptados à vida terrestre nos últimos tempos em que ainda habitavam os continentes, algo que nunca haviam feito antes. A história gravada naquelas paredes não retrata o que aconteceu depois disso, e o fim das criaturas pode apenas ser imaginado por Dyer.

Seguindo seu “descobrimento”, os personagens percebem um odor estranho que é trazido pela corrente de ar, e decidem segui-lo. Encontram, em certo momento, uma espécie de acampamento improvisado abandonado, onde se deparam com quase todos os objetos da equipe de Lake que haviam desaparecido. Acreditam que fora Gedney quem fizera aquilo, mas não conseguem encontrar nenhuma pista de sua presença. Por fim, descobrem os trenós perdidos e sobre eles os corpos de Gedney e do cão desaparecido. Dyer comenta:

Parece que Lake não era o único interessado em coletar espécimes típicos, pois lá estavam mais dois, ambos congelados, em perfeito estado de preservação, com bandagens adesivas cobrindo ferimentos no pescoço e enrolados com evidente cuidado a fim de evitar maiores danos (LOVECRAFT, 2011b, p. 95).

Essa descoberta deixa claro para os personagens que as criaturas encontradas por Lake e desaparecidas do acampamento estão vivas e são as responsáveis por tudo aquilo. O fato de que estejam realmente vivas não pode mais ser ignorado – e como Lake havia previsto, estavam apenas em algum estado de hibernação que fora interrompido por seu aquecimento sobre a neve pelo contato com o sol do verão antártico. Os personagens se questionam a respeito do motivo do abandono dos cadáveres, já que haviam sido preservados com tanto cuidado. O local não oferece resposta alguma a essa indagação, mas um som proveniente dos

corredores à frente alarma os personagens. Todavia, em vez de se depararem com alguma monstruosidade alienígena, Dyer e Danforth encontram pinguins. Pinguins gigantes, com cerca de um metro e oitenta de altura, albinos e sem olhos. Claramente pertencentes a uma espécie desconhecida e mais uma adição à Biologia. Essa sua fisiologia é compreendida devido ao seu habitat – alguma região cavernosa e escura que fez com que seus olhos se tornassem desnecessários e se atrofiassem, assim como sua pigmentação. Passando por esses animais sem problemas, nossos personagens avançam por aqueles corredores, que a cada momento se tornam mais quentes. O odor desconhecido permanece em seu caminho. Algo que chama sua atenção nos adornamentos dessas paredes é que sua qualidade de entalhes parece decair cada vez mais, demonstrando uma degeneração artística e provavelmente evolutiva. Por fim, se deparam com os cadáveres de algumas das criaturas que haviam desaparecido do acampamento de Lake:

Estavam tão incompletos quanto a maioria dos que havíamos encontrado – embora a poça de espesso líquido verde-escuro que se acumulava ao redor demonstrasse que aquela incompletude era muito mais recente. [...] Encontrá-las naquele estado foi algo totalmente inesperado, e nos pusemos a imaginar que tipo de embate monstruoso teria ocorrido na escuridão subterrânea (LOVECRAFT, 2011b, p. 101, 102).

O que teria massacrado as criaturas só pode ser imaginado. Os personagens consideram diversas opções, como um ataque dos pinguins, mas não chegam a nenhuma conclusão. Tudo o que conseguem compreender é que algum embate sangrento aconteceu, e que as criaturas mais fracas haviam tentado uma fuga sem sucesso – tais criaturas que jaziam à sua frente. Ao analisá-las com cuidado, percebem que estavam todas decapitadas e cobertas por uma substância viscosa que os fez lembrar um caso entre a história que haviam lido: essa era a forma com que os Shoggoths assassinavam seus mestres. Essa constatação choca os personagens:

Foi então que compreendemos as profundezas mais recônditas do pavor cósmico. Não era medo dos quatro espécimes desaparecidos – pois tínhamos motivo suficiente para crer que não faziam mal algum. Eram apenas os homens de uma outra época e de uma outra esfera do ser. A Natureza pregou-lhes uma peça infernal – a mesma que seguirá pregando em outros que, por força da loucura, da insensatez ou da crueldade humana possam surgir em meio aos horrores da morta ou adormecida devastação polar –, e esse foi o retorno trágico que os aguardou. [...] Pobre Lake, pobre Gedney, pobres Anciãos! Foram cientistas até o fim – pois acaso fizeram algo que não teríamos feito na mesma situação? (LOVECRAFT, 2011b, p. 103, 104).

O parágrafo deixa claro que o destino de qualquer ser humano que entre em contato com Shoggoths é o mesmo que dos Anciões. Se criaturas tão evoluídas puderam perder o controle de uma criação sua, a humanidade, limitada como é, será igualmente aniquilada. O

sentido primário dessas afirmações dentro da obra é de que caso a Antártida seja desbravada, criaturas serão libertadas pela Terra e a devastarão em um período de tempo mais curto do que poderemos compreender. Um sentido metafórico dessa passagem é de que, da mesma forma, a humanidade pode acabar por criar algo sobre o qual um dia perca o controle, sendo um exemplo muito atual disso os robôs com inteligência artificial ou a energia nuclear, já citada anteriormente. Até que ponto poderemos controlá-los é bastante inconclusivo. É nesse momento da novela que a separação entre o medo e a curiosidade acontece: “O choque ante o reconhecimento da decapitação e da viscosidade monstruosa reduziu-nos a estátuas mudas e imóveis, e foi apenas em conversas posteriores que descobrimos a verdadeira identidade dos nossos pensamentos naquele instante” (LOVECRAFT, 2011b, p. 104). Um som que jamais acreditariam poder escutar ecoou pelos corredores: a voz assobiante de um Ancião, que profere as palavras misteriosas “Tekeli-li, Tekeli-li¹¹⁴”. Sem terem mais condições de encarar essa realidade, os personagens iniciam sua fuga transloucada, acreditando que umas das últimas criaturas feridas se aproxima. Entretanto, uma olhadela para traz durante essa corrida revela que o que os persegue é de fato um Shoggoth, com a voz que aprendera a imitar de seus criadores. De acordo com Dyer, essa fuga só acontece porque ambos se deixam levar por seus instintos:

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. Apenas o instinto deve ter nos salvado – talvez mais do que a razão seria capaz; mas, se assim foi, pagamos um alto preço. A razão que nos resta sem dúvida é pouca. Danforth sofreu um colapso total (LOVECRAFT, 2011b, p. 108).

A razão, de fato, não poderia ter ajudado em nada durante essa fuga. O que os personagens fazem é uma forma de desligamento inconsciente do intelecto, deixando apenas que seu corpo fuja instintivamente do perigo. A mente de Danforth durante a fuga não só desliga sua razão como cruza a linha entre a sanidade e a loucura, e ele passa a vociferar palavras aparentemente sem sentido. Como vimos nos capítulos anteriores, Cecelia Tichi argumenta que, durante o século XX, termos e palavras relacionadas à tecnologia passam a aparecer na Literatura, seja de forma direta ou metafórica. Lovecraft utiliza-se desse recurso nesse momento, pois o que Danforth faz são alusões a algo que conhece:

¹¹⁴ O termo “Tekeli-li” foi cunhado por Edgar Allan Poe em sua narrativa **O Relato de Arthur Gordon Pym**, umas das principais influências de **Nas Montanhas da Loucura**. Nessa história, o narrador depara-se com o continente antártico, que é tão extraordinário quanto o de Lovecraft. As criaturas que o habitam proferem tais palavras com frequência, porém não há explicação de seu significado. Lovecraft aproveitou-se dessa ideia e incluiu a palavra em sua obra.

Danforth sofreu um colapso total, e a minha primeira lembrança em relação ao restante da jornada é ouvi-lo entoar uma fórmula histórica na qual apenas eu, dentre todos os homens, seria capaz de ver mais do que a algaravia dos loucos. [...] “South Station – Washington – Park Street – Kendall – Central – Harvard...”. O coitado estava *recitando as estações do túnel que ia de Boston a Cambridge* em nossa tranquila terra natal a milhares de quilômetros, na Nova Inglaterra, porém em mim o ritual não despertava sentimentos de irrelevância nem de pertencimento ao lar. Despertava apenas horror, pois eu conhecia precisamente a monstruosa e nefasta analogia sugerida. Quando olhamos para trás, esperávamos ver – se a névoa estivesse tênue o bastante – o avanço de uma entidade terrível; porém havíamos formado uma ideia bastante clara dessa entidade. O que vimos, no entanto – pois a névoa maligna de fato estava mais tênue – foi algo distinto ao extremo, incomensuravelmente mais atroz e detestável. Era a total e absoluta corporificação da “coisa que não deve existir” mencionada pelo romancista fantástico, cuja *analogia mais compreensível seria a de um enorme trem nos subterrâneos visto a partir da plataforma* – a enorme dianteira negra emergindo como um colosso das profundezas subterrâneas infinitas, constelado por estranhas luzes coloridas e ocupando toda a prodigiosa escavação *como um pistão ocupa um cilindro* (LOVECRAFT, 2011b, p. 108, grifo nosso).

Danforth e Dyer não possuem, de forma alguma, referencial para compreender o que estão vendo. Assim, como em vários dos casos do *Cthulhu Mythos*, associam a novidade a algo que conheçam, mas que, na maioria das vezes, nada tem a ver com o objeto. A associação feita por Danforth foi de que o Shoggoth que os perseguia agia e se assemelhava a um trem, correndo por seus trilhos invencivelmente. Apenas Dyer conseguiria compreender essa relação, pois se encontrava na mesma situação e pode, inclusive, aproveitar-se dessa referência para ter também algum parâmetro de seu perseguidor. Esse tipo de associação não poderia ser realizada em contextos de uma tecnologia menos desenvolvida, pois é a maquinização daquele período que permite que um meio de transporte, no caso o trem, alcance velocidades altas – velocidade esta que provavelmente é superada pela criatura. O personagem também compara o monstro no túnel a um pistão em um cilindro, tipo de associação muito comentado por Tichi e puramente metafórico e característico da época.

Por fim e por sorte, os personagens conseguem escapar da cidade maldita e sobem em seu avião ainda de forma instintiva. Dyer afirma que, durante esse voo final, Danforth vira algo pela janela que contribuiu ainda mais para seu colapso – mas o que foi que viu não é revelado. A conclusão do protagonista a respeito de sua aventura é a seguinte:

Certas coisas não se prestavam ao conhecimento público e a discussões levianas – e hoje eu não estaria fazendo esse relato se não fosse a necessidade de impedir a Expedição Starkweather-Moore, bem como outras, a qualquer custo. É absolutamente necessário, para a paz e segurança da humanidade, que certos recônditos obscuros e mortos e certas profundezas inexploradas da Terra permaneçam em paz; de outro modo, as abominações que dormem talvez despertem para uma nova vida, e então os blasfemos pesadelos remanescentes podem arrastar-se e deslizar para longe dos negros covis em busca de novas e maiores conquistas (LOVECRAFT, 2011b, p. 113).

O que Dyer tira de toda essa experiência são as mesmas conclusões de Wilmarth, e também da maioria dos outros protagonistas lovecraftianos. A presença da humanidade na Terra até o momento foi muito breve, e para que acabe basta a simples vontade das criaturas alienígenas que dividem o planeta conosco. Enquanto a humanidade ignorar sua presença, está relativamente a salvo. No momento em que perturbam tais criaturas e as desafiam, pode ser que a sua espécie seja exterminada por completo. Por isso, o mero conhecimento de sua existência deve ser mantido em segredo, sendo revelado apenas na ocasião de alguém planejar adentrar tais terras inóspitas, que é o que faz Dyer em sua tentativa de alertar a nova expedição antártica que está sendo preparada. Esse narrador tem a compreensão de que sua história muito possivelmente será ignorada – afinal, é o que ele pensa que qualquer pessoa cética faria –, e por isso conta com as fotografias que tirou durante sua jornada para que com elas possa provar a veracidade de seu relato. Essas fotografias seriam reveladas junto com o relato, e são sua única salvação frente a um descrédito unânime pela comunidade científica.

As similaridades entre os dois textos aqui analisados são grandes. Seus protagonistas em pouco diferem, e fazem parte de um grupo pré-definido de personagens idealizados por Lovecraft. Tanto o conto quanto a novela apresentam a representação de informações verídicas e fatos que fazem parte da construção de um efeito de real no texto; eles permitem uma conexão do texto com a realidade, apresentando seus acontecimentos de forma verossímil para que o leitor assimile esse contexto com a sua realidade. Também temos a presença de todos os elementos comuns ao *Cthulhu Mythos*: a cidade criada por Lovecraft, que no caso dos dois contos é Arkham; citações ou o contato com o *Necronomicon*; e a aparição de alguma das criaturas extraterrestres que compõe a antimitologia. A Ciência tem um papel tão fundamental em ambas as obras que se torna quase um personagem; ela permite suas descobertas, ela prova tais descobertas e junto dos protagonistas – que são inseparáveis dela – destroça o conhecimento humano acerca da natureza que até o momento pudemos catalogar e explicar.

Resta-nos agora analisar as revoluções científicas propostas pelos contos, e articulá-las às obras de Thomas Kuhn e Paul Feyerabend, de modo a buscar uma possível conclusão de qual é a mensagem transmitida pelo *Cthulhu Mythos* a respeito da prática científica.

6. AR FRIO

6.1 Sobre revoluções

Anteriormente, comentamos a respeito do termo “ciência normal”, utilizado por Thomas Kuhn em **A estrutura das revoluções científicas**. Essa obra constrói um panorama que ao mesmo tempo relata as mais importantes revoluções científicas acontecidas até o século XX e também demonstra de que forma elas são engendradas. Ian Hacking, que escreveu um ensaio introdutório para a publicação comemorativa de 50 anos da obra, comenta que a Ciência normal proposta por Kuhn é uma ciência cumulativa, que ao adicionar novos conhecimentos aos anteriores constrói uma ideia de progresso. Assim, cada revolução científica funciona como uma ruptura na continuidade dessas adições, e por isso seu processo muitas vezes demora a ser realizado e ainda mais a ser aceito. Ele comenta que “o pensamento segundo o qual há uma e somente uma explicação verdadeiramente completa de tudo está profundamente enraizada na tradição ocidental” (HACKING, 2013, p. 43); assim, para Kuhn, uma revolução afasta a Ciência desse tipo de pensamento, apresentando uma nova porção da natureza a ser estudada e trazendo um incômodo à comunidade científica que estivera confortável até então. Hacking cita Auguste Comte como exemplo do pensamento positivista, que acreditava nessa forma de progresso que poderia levar a uma decodificação completa da natureza. Para Kuhn, é o contrário o que acontece: a cada descoberta científica, podemos perceber o quão longe estamos dessa decodificação.

A Ciência normal funciona no sentido de prosseguir com o tipo de prática comprovada com a qual está acostumada, e assim novidades e rupturas de padrões são geralmente ignorados. Isso será mudado no momento em que tais novidades – que Kuhn chama de anomalias – se tornam tão frequentes que não podem mais ser ignoradas. Caso a anomalia se prove como uma nova realidade, contradizendo uma verdade anterior, é aí que surge uma revolução científica. A nova teoria substitui a antiga, em vez de apenas somar seus conteúdos, que agora são incompatíveis. Como comentamos anteriormente, um paradigma é um modelo ou padrão aceito, mas isso não significa que ele represente uma verdade absoluta: “os paradigmas adquirem seu status porque são mais bem-sucedidos que seus competidores na resolução de alguns problemas” (KUHN, 2013, p. 88). Assim, quando surge um novo candidato a paradigma, resta aos cientistas analisar e comparar qual desses dois apresenta um melhor nível de resolução desses problemas. Dessa forma, novos paradigmas serão supridos.

Para ser aceita como paradigma, uma teoria precisa parecer melhor que suas competidoras, mas não precisa (e de fato isso nunca acontece) explicar todos os fatos com os quais pode ser confrontada. [...] O novo paradigma implica em uma definição nova e mais rígida no campo de estudos. (2013, p. 80, 82).

Apesar de conflitos entre possíveis paradigmas serem comuns para a Ciência normal, com muita frequência essas novas hipóteses são deixadas de lado, pois “a ciência normal não tem como objetivo trazer à tona novas espécies de fenômenos” (KUHN, 2013, p. 89), mas sim desenvolver aqueles que já são conhecidos. Partindo desse princípio, a Ciência acaba por tentar encaixar a natureza dentro dos padrões que reconhece, obtendo assim uma visão muito restritiva da existência.

Paul Feyerabend também dedica seus estudos ao desenvolvimento da história da ciência, porém sua visão é mais abrangente se comparada a de Kuhn. Em seu estudo **Contra o método**, ele concorda que a prática científica tradicional é limitadora:

A educação científica tal como hoje a conhecemos tem precisamente esse objetivo. Simplifica a “ciência” pela simplificação de seus participantes: define-se um campo de pesquisa. Esse campo é separado do restante da história [...] e recebe uma “lógica” própria. Um treinamento completo em tal “lógica” condiciona então aqueles que trabalham nesse campo. Fatos “estáveis” surgem e mantêm-se a despeito das vicissitudes da história. Uma parte essencial do treinamento que faz que tais fatos apareçam consiste na tentativa de inibir intuições que possam levar a que fronteiras se tornem indistintas. [...] Sua imaginação [do cientista] é restringida, e até sua linguagem deixa de ser sua própria. Isso se reflete na natureza dos “fatos” científicos, experienciados como independentes de opinião, crença ou formação cultural. [...] O mundo que desejamos explorar é uma entidade em grande parte desconhecida. Devemos, portanto, deixar nossas opções em aberto e tampouco devemos nos restringir de antemão (FEYERABEND, 2007, p. 34).

Como o autor indica, a extensão da natureza necessita de uma pluralidade de investigações que pretendam explicá-la, e as restrições impostas pelo método da Ciência normal não permitem que isso aconteça. Assim, o progresso realmente acontece quando desvios ou erros surgem em meio à prática. Para ele, “sem ‘caos’ não há conhecimento. Sem um frequente abandono da razão, não há progresso” (2007, p. 220). Esses erros são as anomalias apresentadas por Kuhn, que só obterão atenção de fato quando persistirem em incomodar a prática usual.

A Ciência normal é exercida com o objetivo de que seus paradigmas cada vez mais tenham o alcance estendido e a precisão otimizada. Assim, eles se desenvolvem através de um processo que Kuhn compara a um quebra-cabeças. Essa visão pressupõe que um quebra-cabeça tenha “uma solução assegurada; ele deve obedecer a regras que limitam tanto a natureza das soluções aceitáveis como os passos necessários para obtê-las” (2013, p. 108); essa prática é segura e dificilmente coloca um cientista fora de sua zona de conforto. Seus

resultados serão acoplados à totalidade do paradigma e será mais bem-sucedido se nenhum tipo de anomalia surgir durante o processo. Caso a anomalia surja, ela deve ser explorada até que o paradigma seja ajustado às suas implicações. Muitas vezes, o resultado desse processo será o surgimento de uma nova teoria. Esse processo, entretanto, será demorado e sofrerá grande resistência por parte da comunidade científica:

A emergência de novas teorias é geralmente precedida por um período de insegurança profissional pronunciada, pois exige a destruição em larga escala de paradigmas e grandes alterações nos problemas e técnicas da ciência normal. Como seria de se esperar, essa insegurança é gerada pelo fracasso constante dos quebra-cabeças da ciência normal em produzir os resultados esperados. O fracasso das regras existentes é o prelúdio para uma busca de novas regras (KUHN, 2013, p. 147).

Novos paradigmas surgem com muito mais força quando a Ciência vigente passa por uma crise, ou seja, seus paradigmas já não são suficientes para solucionar todos os problemas que encontram. Os exemplos dados pelo autor que representam bem esse padrão são o surgimento da astronomia de Copérnico, a teoria de Lavoisier e a teoria da relatividade, e ele comenta que “em cada um desses casos uma nova teoria surgiu somente após o fracasso caracterizado na atividade normal de resolução de problemas” (2013, p. 156). A resposta para tais crises será o surgimento de um novo paradigma capaz de resolver melhor os problemas presentes que a teoria anterior não pôde solucionar. Enquanto tal paradigma não surge, diversas teorias possíveis aparecerão, e a Ciência, pelo menos por um breve momento, estará menos regrada e estabilizada. Será um período de agitação e alvoroço, que só terá seu fim com o surgimento dessa nova teoria que responda satisfatoriamente aos problemas levantados. Apesar disso, nem sempre a crise termina dessa forma, e as inconsistências têm de ser deixadas para serem resolvidas por uma próxima geração de cientistas.

Diferentemente da prática usual da Ciência normal, que consistia em acumular conhecimentos, a transição de um paradigma para outro acontece a partir da “reconstrução da área de estudos a partir de novos princípios [...] Completada a transição, os cientistas terão modificado a sua concepção da área de estudos, de seus métodos e de seus objetivos” (KUHN, 2013, p. 169). É esse processo de transição que Kuhn denominará uma revolução científica: “consideramos revoluções científicas aqueles episódios de desenvolvimento não cumulativo, nos quais um paradigma mais antigo é total ou parcialmente substituído por um novo, incompatível com o anterior” (KUHN, 2013, p. 177). Algumas vezes, entretanto, uma nova teoria científica não aparecerá como resposta a uma crise:

Uma nova teoria não precisa entrar necessariamente em conflito com qualquer de suas predecessoras. Pode tratar exclusivamente de fenômenos antes desconhecidos, como a teoria quântica, que examina fenômenos subatômicos desconhecidos até o século XX. [...] Ainda, a nova teoria poderia ser simplesmente de um nível mais elevado do que as anteriormente conhecidas, capaz de integrar todo um grupo de teorias de nível inferior, sem modificar substancialmente nenhuma delas (KUHN, 2013, p. 181).

Essa argumentação de Kuhn nos permite compreender que só conhecemos mais a respeito da natureza de forma significativa por meio de revoluções, pois a prática comum da Ciência normal não permite o desbravamento de camadas desconhecidas. Assim, “quando mudam os paradigmas, muda com eles o próprio mundo” (KUHN, 2013, p. 201). Apesar de evitadas, essas transformações são essenciais e permitem o progresso. As esferas conhecidas da natureza se expandem e com isso também se expande a visão que a humanidade tem de seu habitat. Kuhn comenta que “é como se a comunidade profissional tivesse sido subitamente transportada para um novo planeta, onde objetos familiares são vistos sob uma luz diferente e a eles se apegam objetos desconhecidos” (2013, p. 201). O resultado dessas revoluções demanda um período de adaptação para o cientista, e o mundo será visto por ele de uma forma inédita a partir de então. Essa nova visão permitirá a expansão de sua visão de mundo, pois o novo paradigma possibilitará o descobrimento de novos objetos, teorias e esferas da natureza. O autor retoma novamente o exemplo da astronomia de Copérnico, e levanta a questão: “será possível conceber como acidental o fato de que os astrônomos somente tenham começado a ver mudanças nos céus – que anteriormente eram imutáveis – durante o meio século que se seguiu à apresentação do novo paradigma de Copérnico?” (2013, p. 208). Parte da resposta para tal pergunta é dada em seguida: “após Copérnico, os astrônomos passaram a viver em um mundo diferente” (2013, p. 208). A cada nova revolução, os cientistas viverão em um mundo novo. Por fim, o autor argumenta que revoluções científicas, na maior parte do tempo, são fenômenos invisíveis, e que muitas vezes são interpretadas como adições ao conhecimento prévio. Assim, manuais e livros pedagógicos são reescritos. Infelizmente, esses textos acabam por deixar de fora o quesito revolucionário de tais mudanças, e o que nos resta é uma simples história que aparenta uma ciência puramente cumulativa.

Partindo desses princípios estabelecidos por Kuhn, podemos notar que o que a obra de Lovecraft faz é sugerir algumas revoluções científicas dentro do contexto da Ciência que é delineada em seu universo. Devemos deixar claro que as suposições a serem apresentadas nesse capítulo partem do pressuposto de que Lovecraft buscou delinear em sua obra a natureza e a Ciência humana de forma verossímil à natureza e Ciência extratextuais de sua realidade e de seu período histórico. Toda prática, teoria e conhecimento científico

apresentado como paradigma dentro de seus contos é construído de modo mimético àquele de seu mundo real. Essa forma de representação de mundo é crucial para que as revoluções que sugere tenham a significação que deseja que tenham – o propósito de que apresentem rompimentos profundos no conhecimento humano, colocando-o em xeque. Esse rompimento só é possível de acontecer e de causar o efeito de horror no leitor a partir do momento em que este reconhece essas leis da natureza com sendo muito semelhantes às de seu próprio mundo. É essa aproximação do mundo ficcional ao mundo real que permite que Lovecraft sugira quebras no conhecimento científico de seus personagens – que serão compreendidas também pelo leitor que vê seu mundo refletido no mundo do personagem.

Em “Um sussurro nas trevas”, temos algumas dessas revoluções. Um dos pontos dentro do conto que sugere uma revolução é a Biologia das criaturas Mi-Go, tanto quando analisada por Akeley quanto por meio das explicações das próprias criaturas. Em um primeiro momento, esses seres são observados pela população que não os compreende, mas que os toma por corpos humanos ou de algum outro animal. Uma análise mais meticulosa desses corpos só acontece após aparecerem em grande volume, a ponto de não poderem mais ser ignoradas. Kuhn afirma que uma descoberta “começa com a consciência da anomalia, isto é, com o reconhecimento de que, de alguma maneira, a natureza violou as expectativas paradigmáticas que governam a ciência normal” (2013, p. 128). Ele ilustra essa questão com a história em que cientistas

pediram a sujeitos experimentais que identificassem uma série de cartas de baralho, após serem expostos a elas durante períodos curtos e experimentalmente controlados. Muitas das cartas eram normais, mas algumas tinham sido modificadas, como, por exemplo, um seis de espadas vermelho e um quatro de copas preto. Cada sequência experimental consistia em mostrar uma única carta a uma única pessoa, numa série de apresentações cuja duração crescia gradualmente. Depois de cada apresentação, perguntava-se a cada participante o que ele vira. A sequência terminava após duas identificações corretas sucessivas. [...] No caso das cartas normais, essas identificações eram geralmente corretas, mas as cartas anômalas eram quase sempre identificadas como normais, sem hesitação ou perplexidades aparentes (2013, p. 140, 141).

Os participantes conseguiam perceber as anomalias das cartas, por fim, somente após exposições muito mais longas e repetições. Após, portanto, um certo *condicionamento*. Essa metáfora demonstra que uma anomalia demora a ser percebida, pois quando o participante ou um cientista não está esperando algo de diferente aparecer, ele tende a interpretar o que vê como se fosse natural. Caso não exista uma expectativa de que algo se mostrará diferente, será apenas após uma presença muito constante do objeto anômalo que se notará essa diferença. É uma espécie de resistência involuntária do nosso cérebro a perceber o novo. Assim como o

baralho apresentado pelos cientistas exibe algumas cartas alteradas, as enchentes de Vermont trarão em seu meio algumas criaturas desconhecidas. É bem possível que essas criaturas já houvessem se mostrado de uma forma ou outra para alguns indivíduos daquela região, porém dificilmente foram notados. No momento em que uma grande quantidade de seus corpos aparece em meio às águas é que de fato levantarão suspeitas. Como vimos, a descoberta de uma anomalia é o primeiro passo dentro de um processo de mudança ou renovação de um paradigma, e dentro do conto de Lovecraft terá essa mesma função. É a partir desse descobrimento que Wilmarth dará atenção às enchentes que ocorreram e analisará o que ele insinua. O próximo passo é uma investigação, que dentro da obra acontece entre o narrador e Akeley e se desenvolve a partir da utilização de diversas técnicas científicas. Kuhn comenta que “esse trabalho somente se encerra quando a teoria do paradigma for ajustada [ou] até que o cientista tenha aprendido a ver a natureza de um modo diferente” (2013, p. 128). No caso dos cientistas do conto, o que acontece é a segunda opção, porém, em vez de acontecer uma troca de paradigma, tem-se adições à Ciência. A existência de criaturas interestelares que são compostas de matéria diferente e habitam o universo também de forma diferente não quebra os paradigmas de existência da humanidade, mas sim aumenta a quantidade de paradigmas que podem existir. O que acontece é que uma esfera nova da natureza apresenta-se para ser estudada. Uma das partes revolucionárias desse paradigma é a de que a comunicação direta e verbal entre animais (no caso, os seres humanos) e outras formas de vida é possível. Essa possível revolução, entretanto, não acontece na esfera pública devido à escolha de Wilmarth de esconder essas verdades da população. Inclusive, tanto ele quanto Akeley têm consciência de que a sugestão de uma revolução científica deve ser muito bem embasada, e mesmo assim dificilmente levará crédito. Kuhn, ao comentar a esse respeito, cita alguns dos próprios cientistas que sentiram essa dificuldade, como o físico Max Planck, considerado o pai da Física quântica: “uma nova verdade científica não triunfa convencendo seus oponentes e fazendo com que vejam a luz, mas porque seus oponentes finalmente morrem e uma nova geração cresce familiarizada com ela” (PLANCK, 1949, p.33, 34 apud KUHN, 2013, p. 250). Essas transições de paradigmas são processos que sofrem muita resistência, principalmente por parte de cientistas mais velhos, e que não se mostram abertos a simplesmente abandonar os paradigmas em que se basearam durante toda a vida. Assim, “ocorrerão algumas conversões de cada vez, até que, morrendo os últimos opositores, todos os membros da profissão passarão a orientar-se por um único – mas já agora diferente – paradigma” (KUHN, 2013, p.251). Em uma das cartas de Akeley – em um momento anterior à sua conversão pelos

alienígenas – ele demonstra suas preocupações frente aos ataques das criaturas, que nesse momento já haviam invadido sua propriedade algumas vezes, e lamenta sua situação:

Quisera eu não ser tão recluso! Assim as pessoas não aparecem com a mesma frequência de antes. Nunca me aventurei a mostrar a pedra negra ou as fotografias, tampouco tocar a gravação para ninguém além das pessoas ignorantes. Outros diriam apenas que eu forjei tudo aquilo e não fariam nada além de rir (LOVECRAFT, 2011c, p.71, 72).

Claramente, a quantidade de evidências que Akeley possui não é suficiente para embasar teoria alguma. Além disso, a situação apresenta um impasse: caso mais informação fosse coletada, e provas suficientes apresentadas à comunidade científica ao ponto de que um mínimo de crédito fosse concedido às descobertas do recluso, isso implicaria em um ataque por parte das criaturas, que deixam bem claro que esse acesso à sua existência e contato fora dado deliberadamente pelas próprias criaturas e de forma restrita, ou seja, apenas para aqueles escolhidos entre a humanidade. Temos, assim, a sugestão de uma revolução que deve permanecer encoberta pelo bem da humanidade – e não apenas isso, mas por sua sobrevivência.

Uma segunda possível revolução apresentada pelo mesmo texto se relaciona com a velocidade da luz. Como comentamos no capítulo anterior, Akeley aponta que as criaturas têm a capacidade de viajar em velocidades superiores a essa, e que sua Ciência é tão avançada que a humanidade jamais poderia compreendê-la. Cálculos e hipóteses a respeito da velocidade da luz estavam sendo feitos durante todo o século XIX, porém as respostas só foram encontradas a partir da Teoria da Relatividade de Einstein, que criou a famosa equação $E=mc^2$ e definiu que quando a energia de algo aumenta, também aumenta sua massa. Assim, como as partículas de luz não possuem massa, nenhum outro tipo de partícula poderia ultrapassar sua velocidade, já que a massa de um corpo implica em uma dificuldade maior de aceleração. Caso qualquer objeto alcançasse tal velocidade, sua massa se tornaria infinita. A possibilidade de se viajar em velocidade superior à da luz, como sugere o conto, seria, então, uma nova revolução. Nessa revolução estaria inclusa a ideia de que tipos desconhecidos de partícula existam, e de que as regras que imperam nos confins do cosmos podem não ser as mesmas que atuam em nossa galáxia. A Física do século XXI, assim como a do século XX, continua a discutir esse assunto, e, apesar de haver surgido algumas teorias que levantassem hipóteses indicando o contrário, no momento atual de nossa Ciência, cada vez mais se desenvolvem confirmações de que a velocidade da luz seja o limite. O debate a esse respeito

proposto por Lovecraft dentro de sua literatura, ainda no começo do século XX, não deixa de ser atual.

Outra das revoluções científicas na obra de Lovecraft engloba a Física e a Matemática, e diz respeito às estruturas geométricas não euclidianas presentes em diversos contos, e que possivelmente extrapolam o mundo tridimensional que conhecemos. Lovecraft deixa claro em sua obra que as cidades multidimensionais de suas criaturas alienígenas são também alienígenas, muitas vezes construídas com matéria prima de seus planetas distantes. A percepção humana não consegue captar algo além das três dimensões que conhece, e por isso o contato com tais cidades é confuso, não se pode compreender o que está sendo visto e, como consequência, a mente dos seres humanos que as contemplaram é abalada; além disso, tais dimensões excedentes não são necessariamente físicas. Lovecraft, em sua obra, propõe-se a especular o impossível; o avanço científico já mostrou inúmeras vezes que ideias consideradas erradas com base no que se sabe em um dado momento podem se mostrar razoáveis ou mesmo melhores que as vigentes quando evidências que as suportem se tornam conhecidas, e novas evidências podem ainda derrubá-las novamente. O que Lovecraft desejava era causar esse estranhamento no leitor por meio de ideias que rompem com os paradigmas da Ciência que lhe era contemporânea, o que abre grande espaço para especulações fantasiosas ou não. Como Lovecraft trabalha com especulações e hipóteses, não podemos afirmar que esse excesso de dimensões presente em suas obras se refira apenas a dimensões espaciais. Se analisarmos essa questão de dimensões e características espaciais da obra de Lovecraft por meio da Teoria das Cordas, muita coisa pode começar a fazer sentido. Desde a Teoria da Relatividade, diversos físicos têm teorizado a respeito da existência de outras dimensões da natureza, que ultrapassam as três espaciais e a temporal discutida por Einstein. A Teoria das Cordas é, antes de tudo, uma tentativa de criar uma teoria única que possa explicar toda a natureza, já que no momento atual de nossa Ciência utilizamos duas teorias para explicá-la, a Teoria da Relatividade Geral, que trata do macrocosmo, e a Teoria Quântica, que trata do microcosmo. Ambas as teorias, quando aplicadas ao campo contrário, se apresentam insatisfatórias. A Teoria das Cordas nasceu oficialmente no ano de 1968, com os estudos do físico Gabriele Veneziano (FERNANDES, NOLASCO, SOUSA, 2011). A partir desse momento, começou a se desenvolver em não apenas uma, mas diversas teorias semelhantes, que apresentavam algumas divergências. No ano de 1995, passou-se a considerar que todas essas teorias eram apenas manifestações de uma mesma teoria, e assim foram unificadas no que se chama de Teoria M; tal teoria sugere que a natureza possua onze dimensões. As cordas seriam entidades extremamente menores do que prótons, e constituem toda a natureza:

As cordas são entidades unidimensionais que vibram em 10 dimensões. [...] elas não têm estrutura interna e são relativísticas e quânticas. [...] A constituição mais fundamental da Natureza está em cordas pequenas e ‘invisíveis’: a matéria emana da frequência desses objetos (FERNANDES, NOLASCO, SOUSA, 2011, p. 8, 9).

As implicações dessa teoria indicam que nosso universo seja uma espécie de membrana que, por sua vez, pertence a outro universo maior, o que significa que universos paralelos possam existir. A única partícula que apresentaria a capacidade de contato entre essas membranas é o gráviton, a “partícula mensageira da gravidade” (FERNANDES, NOLASCO, SOUSA, 2011, p. 11). Por fim, esses outros possíveis universos podem ter leis diferentes daquelas que conhecemos. A questão da Teoria M é de que ela não possui comprovação experimental alguma até o momento presente, o que, apesar disso, não a invalida enquanto teoria. Para Fernandes, Nolasco e Sousa, entretanto, ao comentar a opinião de Edward Witten¹¹⁵ a esse respeito, “a teoria das supercordas é bela demais para estar errada” (FERNANDES, NOLASCO, SOUSA, 2011, p. 14). Como podemos ver, a Teoria M pode parecer bastante fantasiosa:

Misturando ficção científica e realidade, criando uma nova matemática, prevendo novas dimensões para o nosso universo além daquelas que podemos ver, a teoria de cordas, segundo as palavras de um dos maiores artífices deste campo de estudo, *Edward Witten, mostra-se como a Física do século XXI que por acaso caiu no século XX* (ABDALLA, 2005, p. 150, grifo do autor).

Para o autor, essa teoria em muito se assemelha à ficção, mas caso seja comprovada, explicará diversos mistérios da natureza. Além disso, toda a forma como vemos o mundo seria alterada: “nossa visão restrita a quatro dimensões espaço-temporais torna confusos e desunidos os fenômenos que provavelmente seriam descritos de forma simples e única se pudéssemos vislumbrá-los *de fora*, das dimensões em que eles de fato vivem” (ABDALLA, 2005, p. 150, grifo do autor). Por meio dessas afirmações, podemos ver que o que Lovecraft sugeria tem, sim, bastante fundamento – pelo menos por meio do viés da Teoria M, ainda que não a conhecesse. De acordo com essas reflexões, a geometria e espacialidade da cidade de R’lyeh passam a ter novas significações:

Sem saber o que era futurismo, Johansen chegou muito perto de descobri-lo ao falar da cidade; pois, em vez de descrever estruturas e construções individuais, ateu-se à impressão geral dos ângulos vastos e superfícies rochosas, grandes demais para pertencer a qualquer coisa própria ou típica desse mundo – um panorama impiedoso coberto por terríveis imagens e hieróglifos. Faço menção aos ângulos descritos por Johansen porque relacionam-se a algo que Wilcox havia me dito a respeito de seus

¹¹⁵ Edward Witten é um premiado físico e matemático norte-americano, criador da Teoria M.

abomináveis sonhos. O jovem afirmou que a geometria do cenário que avistara tinha algo de anormal, de não euclidiano, que sugeria esferas e dimensões abjetas muito além das que conhecemos. [...] Johanesen e seus homens atracaram em um barranco lodoso naquela Acrópole monstruosa e escalaram os titânicos blocos viscosos que não poderiam ser obra de nenhum mortal. O próprio sol do firmamento parecia distorcido quando visto através do miasma polarizante que emanava daquele naufrágio perverso, e um suspense deformante pairava zombeteiro nos insanos ângulos furtivos de pedra lavrada, em que um segundo relance mostrava uma superfície côncava logo depois de havê-la mostrado convexa. [...] 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, 2012, p. 125, 126).

O que os marinheiros encontram é uma cidade alienígena, construída por seres alienígenas e submersa por motivos não previstos. É uma construção artificial e totalmente não humana, o que, desde o princípio, implica em um estranhamento imediato. Ao afirmar que aquela cidade sugeria “esferas e dimensões muito além do que conhecemos”, podemos interpretar, de acordo com a Teoria M, que as dimensões extras propostas pela teoria interferiram de alguma forma no espaço dessa cidade; seria uma forma de distorção ainda não compreendida pela humanidade e que faz com que surja uma confusão mental proveniente desse desconhecimento. Para Cthulhu e sua prole, que veem essa estrutura “de fora”, como sugerira Elcio Abdalla, ela não apresenta nada de errado. Isso indica, portanto, que algumas das criaturas criadas por Lovecraft devam possuir um acesso mais direto a essas outras dimensões, e podem trabalhá-las a ponto de que influenciem as quatro dimensões às quais o ser humano tem acesso direto. Abdalla comenta que “toda a matéria e as interações, excluindo a força gravitacional, são [...] confinadas nessa membrana e formam o nosso universo visível. Somos, portanto, moradores de uma fatia de algo muito maior” (2005, p. 151). Podemos sugerir, de forma hipotética, que Cthulhu e cada uma das entidades alienígenas do *Mythos* possuem acesso a uma fatia maior – ou divergente – do que a nossa. Nesse caso, estaríamos utilizando parte da teoria e a tomando como ponto de partida para novas ideias ficcionais, uma vez que ela sugere que apenas a gravidade pode acessar dimensões, e aqui afirmamos que essas criaturas tenham essa capacidade. Fazemos isso a partir do momento em que a teoria afirma que cada uma dessas membranas que representam universos distintos possuem regras diferentes de acordo com funcionamentos diferentes de suas cordas, podendo supor, literariamente, que Cthulhu habite originariamente outro desses universos e que as leis que o regem permitam essa intervenção e acesso ao nosso universo. Levando em consideração todas essas especulações, essa poderia ser a maior entre as revoluções sugeridas pela obra de Lovecraft, pois “a detecção de eventos relacionados com a existência de um número maior de dimensões sem dúvida seria uma das maiores descobertas da humanidade” (ABDALLA,

2005, p. 153). Esse tipo de geometria e espacialidade não está presente apenas em “O chamado de Cthulhu”, mas também em outros dos contos de Lovecraft, como “The dreams in the Witch House”, que muito trabalha com conceitos matemáticos e afins.

David Roas comenta a esse respeito a partir de reflexões sobre a mecânica quântica. Para ele, as implicações dessa teoria, que questionaram a realidade que o ser humano conhecia, permitem a abertura para a existência de novos universos:

A partir daí se desenvolve outra das revoluções conceituais da mecânica quântica: a perda da existência de uma única realidade objetiva em favor de várias realidades que coexistam simultaneamente, ou “multiverso”, no termo proposto em 1957 pelo físico Hugh Everett. Aplicando essa perspectiva ao mundo literário, poderíamos dizer então que a cidade lovecraftiana de R’Lyeh [...] e outros tantos mundos ou dimensões paralelos deixariam de ser transgressões fantásticas para entrar na esfera do real, do possível (2014, p. 79).

Esse tipo de abordagem realizada por Lovecraft só é possível em decorrência de seu momento histórico, no qual as verdades incontestáveis dos séculos anteriores haviam sido substituídas por um panorama científico agora relativizado: “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 papel fundamental” (ROAS, 2014, p. 78). Para Roas, isso é natural ao desenvolvimento do modo fantástico de escrita, que adapta suas transgressões às necessidades de cada época. A literatura insólita do século XX, para ele, diferencia-se daquela exercida no século anterior pelo fato de que, em vista da impossibilidade de se trabalhar com motivos sobrenaturais recorrentes que nesse momento não possuem mais a capacidade de amedrontar, o autor deve deslocar o foco de sua fonte de horror de algo sobrenatural para algo que conteste a realidade como a conhecemos:

O que caracteriza este último [o fantástico contemporâneo] é a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, senão para postular a possível anormalidade da realidade, para revelar que nosso mundo não funciona como pensávamos (ROAS, 2014, p. 159).

A última das possíveis revoluções sugeridas por Lovecraft que analisaremos se apresentou durante nossa análise de **Nas Montanhas da Loucura**. Os fósseis e evidências geológicas encontradas por Lake provam que existiu vida evoluída no planeta Terra há cerca de 500 milhões a um bilhão de anos. A vida terrestre, como conhecida por nossa Ciência por meio da descoberta de fósseis, surgiu há cerca de 3.6 bilhões de anos, e era composta apenas por formas de vida unicelulares. Durante as eras seguintes, essas formas de vida teriam evoluído; os dinossauros, tão conhecidos e formas de vida já complexas, surgiram há cerca de

231 milhões de anos. A descoberta de Lake, assim, situa as criaturas que encontra em um período onde o nível de vida conhecido não ultrapassava ainda os mais simples organismos, que demorariam séculos e séculos para evoluir a algo mais elaborado. A mais evoluída dessas formas de vida, como citado por Lovecraft, seriam as trilobitas, artrópodes¹¹⁶ que tiveram seu auge na Terra há cerca de 500 milhões de anos, o que coincide aproximadamente com a idade dos fósseis encontrados na história. Essa descoberta pode indicar revoluções em dois sentidos: o primeiro deles seria de que existiu algum tipo de vida terrestre que pôde escapar a todo o conhecimento e explorações científicas até aquele momento; a segunda possibilidade seria de que esse tipo de vida teria vindo de outro lugar do espaço – e assim as formas de vida naturais do globo terrestre ainda estariam de acordo com a Ciência vigente. De uma maneira interligada, ambas as opções estão corretas. Após a conclusão da análise da novela, temos a confirmação de que as criaturas, de fato, vieram de outro planeta e não fazem parte da linha evolutiva da vida terrestre. Apesar disso, sua influência ajudou a conduzir essa evolução, e de acordo com o texto, elas foram as responsáveis pela criação de diversas espécies, dentre elas, o ser humano. Esse tipo de descoberta é revolucionário, pois, ao mesmo tempo, adiciona uma nova esfera para estudos na Ciência – as novas criaturas encontradas – e altera algumas partes do conhecimento da Biologia, já que algumas formas de vida recebem agora um responsável por seu surgimento, o que indica que não foi nem um processo natural e nem um acontecimento sobrenatural engendrado por um demiurgo de poder absoluto. O cientista Lake, mesmo antes de descobrir os fósseis das criaturas, compreende que o que encontrou é uma revolução:

Penso que a imaginação popular reagiu com entusiasmo aos boletins de rádio sobre a partida de Lake em direção ao noroeste, rumo a regiões jamais tocadas por passos humanos ou exploradas pela imaginação humana; embora não tenhamos feito menção a suas desvairadas esperanças de *revolucionar toda a Biologia e toda a geologia* (LOVECRAFT, 2011b, p. 25, grifo nosso).

Lake, desde os primeiros contatos com as marcas das criaturas, tem consciência do nível revolucionário da descoberta. Entretanto, é unânime entre os cientistas que não têm seu conhecimento que acreditem que esse pensamento não passa de uma esperança desvairada. Ao fim do texto teremos a confirmação de que o cientista estava correto. Graham Harman comenta que a obra em questão apresenta um claro contraste entre os cientistas, pois Lake acredita em suas descobertas desde o começo, ao passo que Dyer não se impressiona com o que vê:

¹¹⁶ Artrópodes são uma classe de vida invertebrada à qual pertencem, por exemplo, os crustáceos.

O biólogo percebe os traços de formas de vida moventes na rocha, enquanto o geólogo impressiona-se menos com aquilo que lhe parece formações típicas de ardósia. No fim, o biólogo está certo, apesar de que sua reivindicação científica lhe custa a vida de maneira terrível¹¹⁷ (HARMAN, 2011, p. 82, tradução nossa).

Assim como acontecera com as criaturas encontradas em Vermont, tais detalhes observados por Lake são anomalias que só recebem atenção do biólogo por que este conhece muito bem com o que aquele tipo de marcação deveria parecer-se. Para pessoas com um conhecimento mais restrito, passariam por marcações usuais. Porém, para Lake, que tem *certeza* do que vê, sua confiança é tão grande que pede para Dyer enfatizar sua descoberta comparando-a com aquelas feitas por Einstein no campo da Física. Por fim, Lake irá morrer pelas mãos de sua descoberta, e Dyer se encontrará em uma situação em que se torna responsável pela divulgação ou não de tais informações revolucionárias. Além de apresentarem revoluções científicas para a Biologia, essas descobertas sugerem revoluções culturais profundas, uma vez que o fato de que fomos criados por uma criatura extraterrestre desintegra todo e qualquer fundamento religioso. Essa seria, possivelmente, a revolução que mais abalaria as estruturas da humanidade, pois atingiria princípios em comum à maior parte da população. As massas não dariam tanta importância ao fato de que alguns seres extraterrestres existem quanto ao fato de que, na realidade, foram esses seres que nos criaram – eles são Deus.

Como pudemos notar, as revoluções propostas pela obra de Lovecraft relacionam-se, em sua maior parte, com os campos da Física e da Biologia. Biologia, pois apresenta criaturas extraterrestres que possuem características, sentidos e comportamentos em tudo diferentes à vida conhecida na Terra; Física, pois os mundos que as criaturas habitam, suas formas de locomoção e algumas implicações de suas existências sugerem rupturas e mudanças paradigmáticas na Física humana. Ian Hacking comenta que, até a década de 1960, “a rainha das ciências [...] era a Física. [...] Pouca gente sabia muita Física, mas todo mundo sabia que a Física estava no centro da ação” (HACKING, 2013, p. 11). Esse foco nessa linha da Ciência ocorreu por diversos motivos: antes de tudo, foi no século XX que aconteceram algumas de suas grandes revoluções, como vimos anteriormente; além disso, a instabilidade das guerras mundiais transferiu o foco da Ciência para as áreas que mais poderiam influenciar em guerras, por meio da produção de bombas etc. Hacking comenta que, com o fim da Guerra Fria, a Física perdeu essa força, e o foco das grandes investigações foi transferido à Biologia e à

¹¹⁷ “The biologist senses the trace of moving life forms in the rock, while the geologist is less impressed by what seems to him like the typical slate formations. In the end the biologist is right, though this scientific vindication costs him his life in grisly fashion.”

Biotecnologia. Apesar de vermos que uma Ciência ou outra caracteriza momentos históricos, Lovecraft se aproveitava de ambas. A Física, claramente pela atenção que recebia no início do século XX, foi utilizada pelo autor, que a desafiava constantemente; a Biologia, mesmo não estando em voga, também se abria ao desafio e era usada pelo autor de formas subversivas.

Todas as revoluções sugeridas pela obra de Lovecraft acontecem por meio de descobertas por acidente, uma vez que englobam elementos que nunca poderiam ter sido previstos, nem ao menos imaginados, pela humanidade. Os contos apresentam anomalias que são analisadas pelos cientistas e, após sustentações que se apresentam durante todo o texto, temos a confirmação de que um novo paradigma surgiu, no mesmo instante em que é abandonado por aqueles que o descobriram. Isso porque, em nenhuma das vezes, eles trazem novidades positivas para a humanidade, mas de pouco em pouco destroem nossa percepção, conhecimento e crença de que temos uma noção razoável da natureza em que vivemos. Além disso, muitas dessas descobertas não poderiam ser suportadas pela população comum, que veria, a partir dessas novas informações, sua religião, modo de vida e autoconhecimento sendo destruídos e resumidos a uma insignificância insustentável.

As revoluções aqui analisadas só podem ser percebidas a partir do momento em que os cientistas abandonam suas convicções usuais e percebem que sua Ciência é restritiva; caso continuassem presos a ela, dificilmente se abririam aos conhecimentos encobertos com os quais e se deparam:

[...] eventos e desenvolvimentos como a invenção do atomismo na Antiguidade, a Revolução Copernicana, o surgimento do atomismo moderno [...] e a emergência gradual da teoria ondulatória da luz ocorreram apenas porque alguns pensadores *decidiram* não se deixar limitar por certas regras metodológicas “óbvias”, ou porque *as violaram inadvertidamente* (FEYERABEND, 2007, p. 20, grifo do autor).

Vemos que, além de surgirem por acidente, tais revoluções lovecraftianas só são desenvolvidas a partir do momento em que os cientistas se deixam levar pela descoberta, violando e deixando de lado muitos dos limites que a Ciência havia imposto. Para Feyerabend, inclusive, “*procedimentos ‘não-científicos’ não podem ser postos de lado por argumentos*” (2007, p. 34, grifo do autor), uma vez que a técnica da Ciência muito restringe nosso conhecimento, e se nos limitamos às suas leis, jamais conheceremos outros aspectos da natureza. Assim, o que o filósofo defende é uma anarquia científica, de modo que qualquer método é válido, e que é apenas quando rompemos com os limites que a Ciência impôs é que ocorre o surgimento de uma revolução. As mudanças de paradigmas são possíveis a partir do momento em que nos deparamos com uma evidência que contradiz a teoria. Feyerabend diz

que incompatibilidade de hipóteses não leva ao progresso, e um processo de revolução acontece sempre a partir de contradições práticas. Lovecraft era defensor do método científico, e provavelmente discordaria dos argumentos de Feyerabend, porém ambos se aproximam a partir do momento em que acreditam que é a partir de deslizamentos que se obtém algo novo, seja rompendo com o método, seja testando-o em novos contextos – e tendo de abandoná-los eventualmente.

No decorrer de descobertas, de acordo com o pensamento do filósofo, mais um elemento deve ser deixado de lado: a razão. Ele argumenta que, no processo de uma revolução, alguns elementos irracionais aparecerão e que, em vez de tentarmos racionalizá-los, devemos deixar que atuem, pois uma tentativa precoce de racionalização de um conceito pode acabar por comprometê-lo:

[...] todos os elementos que caracterizam o contexto da descoberta *opuseram-se* aos ditames da razão e porque *permitiu-se que esses elementos agissem à sua maneira*. Para expressar isso de modo diferente: *o copernicanismo e outras concepções “racionais” só existem hoje porque, em seu passado, a razão foi posta de lado em certas ocasiões* (FEYERABEND, 2007, p. 168, 169, grifo do autor).

Durante as análises dos textos, pudemos notar diversas vezes que, enquanto os personagens estão em contato com as descobertas, acabam por manter sua razão de certa forma suspensa, seja de modo racional, nos momentos em que as explicações científicas já não podem mais dar respaldo a seus argumentos, ou irracional, a partir do momento em que sua mente não consegue mais suportar o nível de estranheza das descobertas. Será apenas algum tempo depois, após um período de reflexão e tentativa de compreensão da experiência que viveram, que esses personagens processarão uma sequência lógica de eventos e racionalizarão sobre eles, apresentando-os ao possível leitor de seus relatos.

Para Feyerabend, é impossível separarmos por completo a experiência da teoria, pois:

A experiência surge *com* pressupostos teóricos, e não antes deles, e uma experiência sem teoria é tão incompreensível quanto o é (presumidamente) uma teoria sem experiência: elimine parte do conhecimento teórico de um sujeito perceptivo e você tem uma pessoa completamente desorientada e incapaz de executar as mais simples das ações. Elimine mais conhecimento e seu mundo sensorial (sua “linguagem de observação”) começará a desintegrar-se, as cores e outras sensações simples desaparecerão até que ele se encontre em um estágio ainda mais primitivo do que uma criança pequena (FEYERABEND, 2007, p. 210, grifo do autor).

Os personagens de Lovecraft servem como exemplo prático da afirmação de Feyerabend. Quando frente às descobertas monstruosas, eles buscam de toda maneira

explicações racionais e científicas para aquilo, tanto de forma consciente quanto inconsciente, e a partir do momento em que essas teorias começam a se mostrar insuficientes, seu aparelho sensorial começa a apresentar falhas, que eventualmente podem levá-los a colapsos mentais, como é o caso de Danforth, o estudante que acompanha Dyer em suas aventuras sob as cidades dos Grandes Anciãos. Em vários desses contos temos demonstrações do que aconteceria caso nos deparássemos com fatos que não podem ser relacionados, de forma alguma, às teorias conhecidas pela humanidade. A confusão mental é certa, e novas teorias possíveis somente surgirão posteriormente, após reflexões. Na prática científica, ademais, isso é normal, e muitas vezes o cientista encontrará dificuldades em expressar sua nova teoria:

Argumentos, teorias, termos, pontos de vista e debates podem, portanto, ser esclarecidos em pelo menos duas maneiras diferentes. [...] b) pela incorporação a uma linguagem futura, o que significa *que é preciso aprender a argumentar com termos inaplicados e usar sentenças para as quais nenhuma regra clara de uso está ainda disponível*. Tal como uma criança, que começa a usar palavras sem ainda compreendê-las, que acrescenta mais e mais fragmentos linguísticos não-compreendidos à sua atividade lúdica, descobre o princípio que dá sentido somente depois de ter estado ativa dessa maneira por um longo tempo – a atividade sendo uma pressuposição necessária para o desabrochar final do sentido – dessa mesma maneira o inventor de uma nova visão de mundo (e o filósofo da ciência que tenta entender seu procedimento) deve ser capaz de dizer absurdos até que a quantidade de absurdos criada por ele e por seus companheiros seja grande o suficiente para dar sentido a todas as suas partes (FEYERABEND, 2007, p. 265, grifo do autor).

Os personagens de Lovecraft, entretanto, jamais terão seus “absurdos” confirmados, já que decidem abandonar suas descobertas. A experiência acontece, porém seu abandono não permite que o *sentido final desabroche* – e essa é a melhor opção, frente ao que esse sentido pode carregar.

Como dissemos anteriormente, para Feyerabend, o caos é um pré-requisito no fazer científico revolucionário, e o caos é um dos principais elementos da obra de Lovecraft. Sem esses choques contra a realidade conhecida pelos personagens, as criaturas extraterrestres jamais poderiam ser conhecidas, e sem deixar-se de lado a razão nada de novo pode ser concebido. Entretanto, a obra de Lovecraft segue em direção contrária aos exemplos de Feyerabend. Esse trabalha com revoluções que são consideradas formas de progresso para a Ciência, descobertas que aumentam nosso conhecimento a respeito da natureza e permitem que a compreendamos e controlemos mais efetivamente. Já as revoluções propostas por Lovecraft desaguam em descobertas que não permitem maior controle da natureza, mas, ao contrário, mostram o quanto seus personagens não podem controlá-la e o quão distantes estão de compreendê-la. A humanidade, em todos os seus períodos históricos, temeu que um dia a Ciência pudesse desenvolver-se ao ponto de gerar catástrofes ou envolver-se com elementos

que não poderia domar, e em vez de utilizar-se de algum dos temas que assombram a mente humana na vida real, Lovecraft decidiu por criar todo um panorama ficcional avassalador, envolvendo criaturas alienígenas e descobertas impossíveis de se racionalizar por completo. Apesar dessa diferença em conteúdo, sua mensagem não difere muito daquela proposta por cientistas e filósofos de nosso mundo real.

Os elementos e estruturas desenvolvidos no cosmicismo de Lovecraft giram em torno de uma ideia chave: o conhecimento. Todos os seus contos, de uma forma ou de outra, ponderam a respeito dessa questão. Para Jason Colavito, não apenas a obra de Lovecraft, mas toda a história de horror discute esse conceito, como comentamos anteriormente. Para esse autor, uma das subdivisões do horror é a *weird fiction*, que se diferencia do horror sobrenatural porque “insinua horrores maiores. O horror da história se origina na percepção do protagonista ou do leitor de que leis naturais foram violadas e de que poderes para além de nossa compreensão estão em ação”¹¹⁸ (COLAVITO, 2008, p. 14, tradução nossa). Na obra de Lovecraft, essa percepção de forças maiores só acontece a partir da ação da Ciência. Essa ação se dá em um movimento de descoberta de coisas passadas ou presentes que possuem o poder de transformar e debilitar a totalidade da compreensão que o ser humano tem em relação à sua natureza e seu lugar em seu meio. Diferentemente da ficção científica contemporânea a Lovecraft ou ainda a que se consolidou algumas décadas após sua morte, que vislumbra um futuro tecnológico interplanetário e desbravador, a ficção científica de Lovecraft é gótica a partir do momento em que desenterra conhecimentos e fatos aterrorizantes que o passado havia conseguido esconder. É nesse sentido que se observa a mescla inovadora e característica do cosmicismo: a partir de descobertas científicas – que só são possíveis após um deslocamento espacial há algum local desconhecido ou pouco desbravado pela humanidade –, a humanidade se depara com esferas da realidade que são inéditas e incontroláveis. Se, na FC convencional, os heróis se apoderam das descobertas que fazem e controlam o espaço, se instaurando em outros planetas e subjugando seres extraterrestres, na FC gótica de Lovecraft as descobertas científicas revolucionam o conhecimento humano de forma negativa. Colavito apresenta uma distinção entre a FC e o que chama de “horror-científico”: para ele, essa diferença está na forma pela qual a Ciência e o conhecimento são retratados. A FC parte de um pressuposto de que “conhecimento e tecnologia são equivalentes a progresso e proporcionam explicações elaboradas para como

¹¹⁸ “Hints at greater terrors. The horror of the story derives from the realization by the protagonist or the reader that natural law has been violated and that powers beyond our comprehension are at work”.

seus equipamentos devem funcionar”¹¹⁹, enquanto o horror-científico “apresenta a tecnologia como uma ferramenta irracional e inexplicável de cientistas e o conhecimento como mau”¹²⁰ (2008, p. 217, tradução nossa). A estética de Lovecraft não pode ser alinhada com nenhuma dessas duas perspectivas; a Ciência e o conhecimento em suas obras não são retratados como bons ou maus, mas sim relativizados, e o que factualmente se mostra como negativo em seu uso é a falta de limites. Enquanto ferramentas para explicar o mundo, são vistos como algo positivo; a partir do momento em que se abusa de seu uso – intencionalmente ou não –, se mostram perigosos. Essas descobertas prenunciam um apocalipse iminente, esse que pode acontecer a qualquer momento e que a humanidade não terá capacidade de superar – mas que de fato nunca ocorre nos enredos das histórias. Nos contos de Lovecraft, um embate com seus monstros intergalácticos nunca acontece, e seus personagens compreendem que devem evitá-lo, pois a derrota da humanidade seria certa. O caos e a destruição são iminentes, mas nunca acabam por se concretizar. O cosmicismo apresenta ao leitor um mundo à beira do abismo, pré-apocalíptico e incontrolável; provavelmente, desde o início da humanidade já fora assim, e é devido à ação da Ciência que esse apocalipse pode vir de fato a se concretizar, já que seus desbravamentos acabam por se deparar com as criaturas poderosas que possuem a capacidade de destruição. Enquanto deixadas a sós, as criaturas habitam seus confins em paz. Após serem perturbadas pela humanidade, potencializam sua capacidade de tomarem o controle do planeta em suas mãos.

Como dito anteriormente, Colavito acredita que histórias de horror possuam duas funções, que são exercidas por autores que manifestam diferentes pontos de vista em relação ao mundo e sua Ciência: a de reforçar seu papel enquanto aquela que explica o inexplicável, e o de desestabilizar essa confiança de que ela possa de fato explicar o mundo. Em Lovecraft, essas duas funções estão interligadas. Sendo fundamental e indissociável ao cosmicismo, “a Ciência estipula a espinha dorsal de praticamente todos os seus contos”¹²¹ (JOSHI, 2014, p. 195, tradução nossa). Sua presença, entretanto, é alterada de acordo com o desenvolvimento das tramas. Nos momentos iniciais dos textos do *Cthulhu Mythos*, os protagonistas, quase sempre cientistas, que confiam na Ciência e agem de forma padronizada à época também confiam em seus paradigmas, praticam a Ciência normal e são céticos. Eles acreditam que é, sim, a Ciência a única capaz de explicar o mundo e a natureza e são guiados por ideias e conceitos iluministas-positivistas. Com o desenrolar das tramas, como pudemos ver, essa

¹¹⁹ “Knowledge and technology are equivalent to progress and provides elaborate explanations for how its equipment is meant to work”.

¹²⁰ “Presents technology as an irrational, inexplicable tool of scientists and knowledge as evil”.

¹²¹ “Science provides the intellectual backbone of nearly all his short stories”.

confiança rígida na Ciência se esvai, e eles acabam por descobrir que ela não pode, por fim, explicar o mundo tão bem assim. Pior do que isso, ela é a responsável por revelar verdades obscuras que, com o desenvolvimento tecnológico inferior dos séculos anteriores, nunca poderiam ter sido conhecidas. A Ciência, ao fim de cada um desses contos, se apresenta como uma maldição, e seus personagens concluem que jamais deveriam tê-la utilizado de forma irrestrita. Alguns dos personagens do *Mythos* utilizam a Ciência por vontade de conhecer melhor o mundo, como Dyer e Lake, que apenas desejam desbravar um continente inexplorado. Esses personagens não são gananciosos e agem moderadamente. Por outro lado, alguns dos personagens de Lovecraft, em uma ânsia similar à de Victor Frankenstein, querem poder, e sua sede por conhecimento é desgovernada. Esse é o caso de figuras como Hebert West, de “Herbert West – Reanimator” (1922), e Joseph Curwen, de **O caso de Charles Dexter Ward**. Ambos os personagens encontram finais trágicos, pois não souberam dosar a ganância. Independentemente de esses personagens terem propósitos diferentes, os resultados de suas práticas são os mesmos para a humanidade: a destruição eminente.

Lovecraft, entusiasta ferrenho da Ciência, sentia ao mesmo tempo devoção e ódio por ela. Inseria-se em seu meio e confiava em sua veracidade, porém frustrava-se com suas limitações e, como consequência, a desarticulava dentro de seus contos. Ele também odiava o fato de que o ser humano é limitado e jamais poderia compreender a totalidade do mundo que o cerca. Para ele, um conhecimento completo jamais seria possível; ademais, alguns tipos de conhecimentos poderiam se mostrar perigosos à sanidade humana. Fossem conhecimentos reais – como a construção de bombas e mecanismos avassaladores de guerra –, fossem conhecimentos fantásticos – como criaturas extraterrestres com a capacidade de aniquilar o planeta Terra –, Lovecraft acreditava que para tudo haveria um limite. Caso esse limite fosse ultrapassado, restaria à humanidade lidar com as dores de seus resultados. Devido a essa angústia que sentia em relação àquilo que jamais poderia saber, Lovecraft hostilizava essa Ciência que considerava maravilhosa, porém limitada, dentro de suas obras. Joshi acredita que o ataque que o autor faz à Ciência seja parte de sua proposta estética e que, apesar de sugerir a suspensão das leis naturais como as conhecemos,

Ele sabia que esse gesto não deveria ser confundido com uma efetiva aceitação da *realidade* da suspensão de leis naturais. Convencido, para sua própria satisfação (apesar das descobertas de Einstein, Planck, entre outros), da invariabilidade das leis naturais, Lovecraft mesmo assim divertia-se ao permitir-se o *frisson* de contemplar –

pelo menos na duração de uma história – a *possibilidade* de leis naturais serem suspensas ou subvertidas¹²² (JOSHI, 2014, p. 215, tradução nossa, grifo do autor).

O resultado dessa estética foi a criação de um horror profundo e diferente do medo costumeiramente trabalhado pelas narrativas de horror, pois ao expor o ser humano a um panorama universal materialista e sem deuses, Lovecraft pôde despertar em seus leitores um tipo de medo que se assemelha aos medos mais antigos da humanidade. Assim como um homem primitivo, nos vemos frente a um cosmos indecifrável e inalcançável – o horror cósmico é um medo irracional que desestabiliza a mente de um personagem que vê cair por terra todas as suas convicções e se encontra desolado em meio a uma nova realidade que não pode controlar, realidade essa que é nítida e concreta. Da mesma forma que civilizações primitivas interpretaram fenômenos da natureza como deuses e passaram a venerá-los para compreendê-los, o mesmo fazem muitos dos personagens dos contos de Lovecraft ao se depararem com a existência de seres poderosos, endeusando, por fim, monstros incompreensíveis.

A Literatura foi o caminho que Lovecraft encontrou para exorcizar suas frustrações. Convencido de um mundo materialista e despropositado, povoou o universo de sua mente com possibilidades apocalípticas e aterradoras do real, criando uma mitologia subvertida de seres amorais endeusados e tão insignificantes quanto nós. Ao invés de construir um mundo otimista e de esperança, que poderia opor-se ao mundo em que vivia e que considerava desastroso, incivilizado e sem chance de melhoras, criou um mundo tão pesado e opressivo quanto esse. O que realmente lhe proporcionava prazer era ver, em suas histórias, as leis da natureza como as conhecemos sendo complementadas e dando espaço a criaturas e realidades inimagináveis. A crítica que Lovecraft faz à Ciência é, na realidade, uma crítica à própria humanidade e suas limitações. O foco é dado à Ciência pelo fato de que é ela que possibilita que essa limitação grosseira da humanidade possa ser escancarada. O conhecimento é bom e válido, porém o autor sugere que não deve ser adquirido ou praticado de forma irrestrita. As descobertas terríveis de seus personagens podem ser tomadas como metáforas do desenvolvimento incondicional da Ciência e tecnologia de sua época.

A possibilidade de contemplar visões irracionais e irracionáveis foi o que instigou Lovecraft a criar sua estética literária, e ele exerceria esse tipo de escrita enquanto houvesse

¹²² “He knew that such a gesture was not to be confused with an actual acceptance of the *reality* of a suspension of natural law. Convinced, to his own satisfaction (in spite of the findings of Einstein, Planck, and others), of the invariability of natural laws, Lovecraft nonetheless enjoyed giving himself the *frisson* of contemplating – at least for the duration of a story – the *possibility* that natural laws had been suspended or subverted”.

vida em seu corpo – e o fez. Lovecraft tardou em definir seu estilo de escrita definitivo, porém deixou, a cada conto, peças desse quebra cabeças que é o *Cthulhu Mythos*, o qual, inegavelmente, transformou a literatura de horror.

6.2 Conclusão

O objetivo desse trabalho era, em seu início, delinear como e se H. P. Lovecraft constrói uma crítica a respeito da Ciência de sua época com seu projeto literário conhecido como cosmicismo. A princípio, se refletirmos acerca de sua concepção de Ciência apenas a partir de uma análise da forma como aparece em suas obras, podemos acreditar que o autor confiava bastante em seu exercício e que acreditava que fosse algo certo e confiável, aproximando-se do pensamento positivista do século de seu nascimento. Entretanto, após nossas análises de algumas de suas obras, podemos compreender que a Ciência recebe um tratamento irônico e satírico e que, na verdade, a concepção de Lovecraft a respeito da prática científica e dos acontecimentos de sua época muito se aproxima ao pensamento do século XX – tanto no campo literário modernista, a partir de ideias que evidenciam uma descrença em sua época e uma busca por um escape em meio ao niilismo – tanto cientificamente, uma vez que as Ciências do século XX sofreram revoluções que culminaram em uma ideia de mundo nova e aterradora, que apresentava um universo relativizado e não mais estável como se acreditava antes. Lovecraft, que tanto acreditava em uma visão materialista de cosmos, mostra em sua obra que, apesar do universo e de nosso planeta seguirem algumas regras e terem um funcionamento compreensível, não temos acesso à totalidade de sua realidade, e as partes desconhecidas que a humanidade ainda não alcançou podem esconder verdades que, pelo nosso bem, devem permanecer desconhecidas. A especulação científica que aparece em seus textos visa gerar um medo no leitor que não se assemelha a medos banais da literatura de sua época, como o medo da morte ou dano físico, mas sim um medo que desconforta o ser humano enquanto ser humano, abalando as fundações de sua própria existência no planeta. Isso acontece a partir da revelação de seres e realidades obscuras que retiram a humanidade de seu patamar elevado entre as criaturas terrenas e nos joga em meio ao caos do universo – da mesma forma que a filosofia dos séculos XIX e XX haviam feito, como vimos, por exemplo, no pensamento de Haeckel e Russell. Lovecraft transpõe essa ideia ao universo literário e povoa seu mundo fictício com seres monstruosos e poderosos que colocam em xeque o antropocentrismo exacerbado dos homens da Ciência presentes em sua obra. Assim, a partir de uma forma de escrita cientifizada e de um tratamento irônico, Lovecraft trabalha em seus

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

Lovecraft mostra que a Ciência tem, sim, sua validade; porém, dentro do contexto de um mundo sem sentido e de regras que a cada momento passam a ser reescritas, nada – seja a Ciência, a religião ou qualquer outro suporte para a aflição humana – é certo e concreto. Sua crítica à Ciência funciona, então, como uma crítica ao conhecimento humano e à humanidade em si. Ele a apresenta em sua obra como a prática mais certa para se compreender o mundo, e ao abalar sua confiabilidade abala também toda e qualquer certeza humana. A religião também não fica fora de sua crítica: ao evidenciar cientificamente, dentro de seus contos, o fato de que a humanidade foi criada por seres alienígenas que não se importam com sua existência, Lovecraft desvalida os fundamentos de todas as mitologias conhecidas pela humanidade e, ao substituí-las por uma mitologia subversiva de monstros endeusados e geradores de caos, debocha da humanidade enquanto buscadora de sentido para a vida. Vivendo em um mundo de regras flutuantes e uma constante busca por significado, Lovecraft constrói em sua obra um mundo tão inconstante quanto esse, e joga por terra qualquer esperança que uma mitologia pode prover. Seu universo literário não proporciona conforto ao leitor; pelo contrário, ele mostra que a humanidade jamais compreenderá sua total realidade e que aquilo que conhecemos também não é o que parece. Em seu mundo, não há lugar para deuses benevolentes e também figuras soberanas não são os cientistas. Somos todos grãos de areia no oceano do cosmos e buscamos em construções culturais apenas conforto em meio a essa imensidão. Lovecraft mostra isso em sua obra e até a Ciência, o mais confiável dos recursos humanos para a compreensão do mundo, também não pode nos confortar. Pelo contrário, sua prática desvairada não nos leva a um progresso maior, mas sim revela coisas que habitaram os confins do planeta durante todos os séculos da existência humana e que, graças à prática científica foram reveladas para nossa desgraça.

Para chegarmos a essas conclusões, trilhamos o percurso proposto inicialmente: articulando o contexto histórico do autor à Ciência desse contexto e a como Lovecraft nele se inseria, delineamos um panorama que funcionou como pré-requisito para a análise de sua obra e de sua significação. Após a considerarmos no todo e levantarmos as características mais

relevantes do projeto estético chamado de cosmicismo, pudemos analisar duas de suas obras mais significativas dentre o grupo de contos intitulado *Cthulhu Mythos* e, assim, a partir de análises que levam em consideração o espaço literário e a compreensão filosófica do ser humano a respeito de sua realidade, pudemos compreender como se insere a Ciência nesse contexto: ela é a prática catalizadora de toda a revelação do plano alienígena da mitologia de Lovecraft. Ela é a responsável pelo contato com essas esferas desconhecidas e também pela compreensão parcial das realidades que escondem. A partir da prática científica, os personagens de H. P. Lovecraft conseguem ter acesso a pequenos relances do desconhecido: relances estes que, por menores que sejam, jogam-nos ao medo vertiginoso do horror cósmico. A Ciência, ao final de cada um dos contos de H. P. Lovecraft, encontra-se desolada: jamais conheceremos o mundo como ele é – e para nosso próprio bem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABDALLA, E. Teoria quântica da gravitação: Cordas e Teoria M. **Revista Brasileira de Ensino de Física**. São Paulo, V. 27, n. 1, p. 147 – 155, 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbef/v27n1/a17v27n1.pdf>>. Acesso em: 09 jun. 2016.
- AVERBUCK, A. **Antarctica**. Melbourne: Lonely Planet Publications, 2012.
- BATTISTINI, A. Science and literature in the italian 20th century. Tradução de Sérgio Mauro e Cláudia Fernanda de Campos Mauro. **Revista de Letras**, São Paulo, v.50, n.2, p.259-283, jul./dez., 2010. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/letras/article/view/4698/3991>> Acesso em: 02 jul. 2016.
- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. São Paulo: Editora UNESP, 1998.
- BARRET, D. KURIAN, G. T. JOHNSON, T. M. (ed.). **World Christian Encyclopedia: A Comparative Survey of Churches and Religions in the Modern World**. 2. ed. Oxford: Oxford University Press, 2001, v. 1: The world by countries: religionists, churches, ministries.
- BEZARIAS, C. A. **A totalidade pelo horror: o mito na obra de Howard Phillips Lovecraft**. São Paulo: Annablume, 2010.
- BOTTING, F. **Gothic**. 2. Ed. London; New York: Routledge, 2014.
- BORGES FILHO, O. **Espaço & Literatura: Introdução à topoanálise**. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.
- BRADBURY, Malcolm, MCFARLANE, James. O clima cultural e intelectual do modernismo. In: BRADBURY, Malcolm, MCFARLANE, James (Org.). **Modernismo: Guia geral 1890 – 1930**. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda, 1989.
- CAMARANI, Ana Luiza Silva. **A literatura fantástica: caminhos teóricos**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.
- CANNON, Peter. Lovecraft and the Mainstream Literature of his Day. IN: **Lovecraft Studies N. 7**. West Warwick: Necronomicon Press, 1982.
- CARLIN, G. ALLEN, N. Slime and Western Man: H. P. Lovecraft in the time of Modernism. In: SIMMONS, D. (Ed.). **New Critical Essays on H. P. Lovecraft**. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- CARROLL, Noël. **The philosophy of horror or Paradoxes of the heart**. New York: Routledge, 1990.
- CARVALHO, André. **Pareidolia e o vale da estranheza**, 2009. Disponível em: <<https://ceticismo.net/comportamento/pareidolia-e-o-vale-da-estranheza/>> Acesso em: 15 fev 2017.

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

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

EAGLETON, T. **Literary Theory: An introduction**. 2. Ed. Oxford: Blackwell Publishing, 1996.

ELIADE, M. **Mito e realidade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

ELLIOT, H. **Modern Science and Materialism**. Londres: Longmans, Green and Co., 1919.

FEITELSON, D. G. Asimov's Laws of Robotics Applied to Software. **The Software Practitioner**, v. 17, n.1, p. 6-9, jan- fev. 2007. Disponível em: <<http://www.cs.huji.ac.il/~feit/papers/Asimov06.pdf>> Acesso em: 16 fev. 2017.

FERNANDES, A. NOLASCO, D. SOUSA, C. **Teoria M: Uma Possibilidade de Unificação das Leis da Física**. 2011, 17f. TCC em Física. Universidade Católica de Brasília, Brasília, 2011.

FERNANDES, L. E. MORAIS, M.V. Os EUA no século XIX. In: KARNAL, L (Org.). **Historia dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2010.

FEYERABEND, P. **Contra o método**. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

FRANÇA, J. **As sombras do real: a visão de mundo gótica e as poéticas realistas**. 2014. Disponível em: < <https://sobreomedo.files.wordpress.com/2015/05/01062015.pdf>> Acesso em: 02 jul. 2016.

GAYFORD, Norman. The Artist as Antaeus: Lovecraft and Modernism. In: JOSHI, T. S.; SCHULTZ, D. E. (Ed.). **An Epicure in the Terrible: A Centennial Anthology of Essays in Honor of H. P. Lovecraft**. Nova York: Hippocampus Press, 2011.

HAECKEL, Ernst. **The Riddle of the Universe**. London: Rationalist Press Association, 1929.

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

_____. On the Horror of Phenomenology: Lovecraft and Husserl. **Collapse: Philosophical Research and Development**. Cairo, v. 4, p. 3 – 34, 2008. Disponível em: <<http://dar.aucegypt.edu/handle/10526/253>>. Acesso em: 02 jun. 2016.

JOSHI, S. T. SCHULTZ, D. E. **An H. P. Lovecraft Encyclopedia**. New York: Hippocampus Press, 2004.

JOSHI, S.T. **A vida de H. P. Lovecraft**. São Paulo: Hedra, 2014a.

_____. **Lovecraft and a world in transition:** collected essays on H. P. Lovecraft. Nova York: Hippocampus Press, 2014b.

KANT, I. **Crítica da razão pura e outros textos filosóficos.** São Paulo: Editora Abril, 1974.

KARNAL, L. A formação da nação. In: _____. **Historia dos Estados Unidos:** das origens ao século XXI. São Paulo: Contexto, 2010.

KNEALE, J. From beyond: H. P. Lovecraft and the place of horror. **Cultural geographies,** Londres, v. 13 n. 1, p. 106 – 126, 2006. Disponível em: <<http://cgj.sagepub.com/content/13/1/106.abstract>> Acesso em: 5 mar. 2016.

KRIPAL, J. J. **Authors of the impossible:** the paranormal and the sacred. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.

KUHN, T. **A estrutura das revoluções científicas.** 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

LEIBER, F. O sussurro reconsiderado. In: LOVECRAFT H. P. **Um sussurro nas trevas.** São Paulo: Hedra, 2011.

_____. A Literary Copernicus. In: SCHWEITZER, D. (Ed). **Discovering H.P. Lovecraft, Revised and Expanded.** Holicong: Wildside Press, 2001.

LOVECRAFT, H.P. **Collected Essays:** Volume 5: Philosophy, Autobiography & Miscellany. Hippocampus Press: New York, 2006.

_____. **Collected Essays:** Volume 3: Science. Hippocampus Press: New York, 2005.

_____. **O chamado de Cthulhu e outros contos.** São Paulo: Hedra, 2012a.

_____. **O horror de Dunwich.** São Paulo: Hedra, 2012b.

_____. **O horror em Red Hook.** Porto Alegre: L&PM, 2012c.

_____. **A cor que caiu do espaço.** São Paulo: Hedra, 2011a.

_____. **Nas montanhas da loucura.** São Paulo: Hedra, 2011b.

_____. **Um sussurro nas trevas.** São Paulo: Hedra, 2011c.

_____. **A sombra de innsmouth.** São Paulo: Hedra, 2010.

_____. **O caso de Charles Dexter Ward.** São Paulo: Hedra, 2013.

_____. **Selected Letters I (1911-1924).** Sauk City: Arkham House, 1964.

_____. **Selected Letters II (1925-1929).** Sauk City: Arkham House, 1968.

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

_____. **Selected Letters IV (1932-1934)**. Sauk City: Arkham House, 1976.

_____. **Selected Letters V (1934-1937)**. Sauk City: Arkham House, 1976.

_____. **O horror sobrenatural em literatura**. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2008.

_____. **The Complete Fiction**. New York: Barnes & Noble, Inc., 2011d.

_____. **O Horror em Red Hook**. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2007.

_____. **O medo à espreita e outras histórias**. Porto Alegre: L&PM, 2016.

MARICONDA, S. J. Lovecraft's cosmic imagery. In: JOSHI, T. S.; SCHULTZ, D. E. (Ed.). **An Epicure in the Terrible: A Centennial Anthology of Essays in Honor of H. P. Lovecraft**. Nova York: Hippocampus Press, 2011.

MAUPASSANT, G. Adieu mystères. **Le Gaulois**, Paris, 8 nov. 1881. Disponível em: <<http://www.maupassantiana.fr/Oeuvre/ChrAdieumysteres.html>>. Acesso em: 23 abr. 2013.

MCFARLANE, James. O espírito do modernismo. In: BRADBURY, Malcolm, MCFARLANE, James (Org.). **Modernismo: Guia geral 1890 – 1930**. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda, 1989.

MICHAELIS. São Paulo: Editora Melhoramentos. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=sobrenatural>>. Acesso em: 19 abr. 2016.

NABUCO, C. **Retrato dos Estados Unidos à luz de sua Literatura**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Além do bem e do mal ou prelúdio de uma filosofia do futuro**. Curitiba: Hemus, 2001.

PAZ, C. G. Edición crítica de *Nietzscheanismo y realismo* de H. P. Lovecraft. **Dilema/Revista de Filosofia**. Valência, v. 10, n.2, 2006. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/revista/8178/A/2006>>. Acesso em: 07 abr. 2016.

PLANCK, M. **Scientific Autobiography and Other Papers**. New York: Philosophical Library, 1949.

POE, E. A. **Histórias Extraordinárias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PURDY, S. O século americano. In: KARNAL, Leandro (Org.). **Historia dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2010.

ROAS, D. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

RUSSELL, B. **A minha concepção do mundo**. Porto: Brasília Editora, 1970.

SILVEIRA, F. L. A teoria do conhecimento de Kant: o idealismo transcendental. **Caderno Brasileiro de Ensino de Física**. Porto Alegre, v. 19, n. especial, mar. 2002. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/fisica/article/view/10053>> . Acesso em: 19 abr. 2016.

SCHULTZ, D. E. From Microcosm to Macrocosm: The Growth of Lovecraft's Cosmic Vision. In: JOSHI, T. S.; SCHULTZ, D. E. (Ed.). **An Epicure in the Terrible: A Centennial Anthology of Essays in Honor of H. P. Lovecraft**. Nova York: Hippocampus Press, 2011.

SCHWEITZER, D. Character gullibility in weird fiction. In: SCHWEITZER, D. (Ed). **Discovering H.P. Lovecraft**. Holicong: Wildside Press, 1995.

TICHI, C. **Shifting Gears: Technology, Literature, Culture in Modernist America**. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1987.

TOTA, A. P. **Os americanos**. São Paulo: Contexto, 2009.

THE AMERICAN HERITAGE DICTIONARY. Boston: Houghton Mifflin Harcourt. Disponível em: <<https://ahdictionary.com/word/search.html?q=supernormal&submit.x=30&submit.y=22>> . Acesso em: 19 abr. 2016.

TUAN, Y. **Topofilia: Um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. São Paulo: Difel, 1980.

_____. **Paisagens do medo**. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

VANDERBEKE, D. **The and in "Science and Literature"**. 1997, Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/281844911_The_and_in_Science_and_Literature> Acesso em: 02 jul. 2016.

WOOLF, V. **As ondas**. 1931, disponível em: <http://www.copagra.coop.br/_GW/upload/pdf/_modulos/biblioteca/00079.pdf> Acesso em: 25 maio 2017.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

COLAVITO, J. *Atheism's Mythographer*. 2001. Disponível em: <<http://jcolavito.tripod.com/lostcivilizations/id19.html>>. Acesso em: 25 jun. 2015.

MORALES, J. H. P. *Lovecraft and the Myth of the 20th Century*. 1997. Disponível em: <<http://baharna.com/psychozoan/9701/lovecraft.htm>> Acesso em: 25 jun. 2015.

VOELZKE, M. ARAÚJO, M. Plutão: planeta ou “planeta anão”? *Revista de ensino de ciências e matemática*. São Paulo, v. 1, n.1, p. 66 -79, jan/jun 2010. Disponível em: <<http://revistapos.cruzeirodosul.edu.br/index.php/rencima/article/view/6/7>> . Acesso em: 06 mai. 2016.

WEINBERG, R. H. P. Lovecraft and pseudomathematics. In: SCHWEITZER, D. (Ed). **Discovering H.P. Lovecraft**. Holicong: Wildside Press, 1995.