


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

NATHALIA SORGON SCOTUZZI

UMA REALIDADE DO ALÉM:
o terror cósmico como conceito



ARARAQUARA – S.P.
2023

NATHALIA SORGON SCOTUZZI

UMA REALIDADE DO ALÉM:
o terror cósmico como conceito

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Orientador: Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi

Bolsa: CNPq

ARARAQUARA – S.P.
2023

S431r

Scotuzzi, Nathalia Sorgon

Uma realidade do além : O terror cósmico como conceito / Nathalia
Sorgon Scotuzzi. -- Araraquara, 2023

145 p. : il.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara

Orientador: Aparecido Donizete Rossi

1. Terror cósmico. 2. Categoria estética. 3. Efeito estético. 4. H. P.
Lovecraft. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de
Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

NATHALIA SORGON SCOTUZZI

UMA REALIDADE DO ALÉM:
o terror cósmico como conceito

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Orientador: Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi

Bolsa: CNPq

Data da defesa: 22/11/2023

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi
UNESP FCL-Ar

Membro Titular: Prof. Dr. Cláudio Vescia Zanini
UFRGS

Membro Titular: Prof. Dr. Júlio César França Pereira
UERJ

Membro Titular: Prof. Dr. André Cabral de Almeida Cardoso
UFF

Membro Titular: Prof.^a Dr.^a Marisa Martins Gama-Khalil
UFU

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

AGRADECIMENTOS

O caminho de um doutorado muitas vezes pode se apresentar repleto de desafios e obstáculos que, felizmente em meu caso, puderam ser evitados devido a toda minha rede de apoio e, principalmente, a meu orientador, Cido. Falta de suporte e incomunicabilidade jamais estiveram em meu processo de pesquisa, pois o Cido sempre esteve ao meu lado, sempre disponível, sempre interessado, sempre presente. Agradeço imensamente por essa posição de orientador ativo que faz tanta diferença no processo de desenvolvimento de um projeto tão denso quanto uma tese.

Agradeço aos meus pais por sempre me entenderem e incentivarem a seguir o caminho que eu desejasse — especialmente à minha mãe, pelas dicas acadêmicas, pelas leituras de projetos, artigos e afins e por ser meu exemplo nesse meio. Agradeço, é claro, a meu marido, Samuel, por entender minha forma diferente de trabalho e por jamais questionar minhas escolhas.

Esse trabalho também não poderia ter sido tão bem executado sem a ajuda de dois grupos específicos de *WhatsApp* que trocam informações constantemente e que me ajudaram de forma grandiosa: O grupo *Orientand@s*, formado por orientandos e orientandas do Cido e que compartilharam comigo conhecimento e risadas; e também o grupo *Seminários Góticos*, composto por pesquisadores de diferentes linhas e que sempre estiveram prontamente dispostos a me ajudar durante o desenvolvimento de minha tese. Em especial, agradeço aos membros Cid Vale Ferreira, Alexander Meireles, Alcebíades Diniz, Carlos Primati, Emílio Ribeiro, Ismael Chaves, Oscar Nestarez e Bruno Anselmi Matangrano, e a Rogério Saladino pela ajuda com o *corpus*. Agradeço também aos leitores e parceiros de minha editora, a *Diário Macabro*, por me darem espaço em *lives*, entrevistas e outros projetos nos quais, aos poucos, pude divulgar as ideias dessa tese para o público em geral.

Agradeço aos membros de minha banca pela profunda contribuição para que esse trabalho pudesse se tornar sua melhor versão: Prof. Dr. Claudio Vescia Zanini, Prof. Dr. Júlio César França Pereira, Prof. Dr. André Cabral de Almeida Cardoso e a Prof.^a Dr.^a Marisa Gama-Khalil.

Agradeço, por fim, ao CNPq, que permitiu que eu dedicasse o tempo que fosse necessário para executar minhas pesquisas e por permitir que eu participasse de eventos diversos para o compartilhamento de conhecimento com outros pesquisadores.

“É absolutamente necessário, para a paz e a segurança da humanidade, que certos recônditos obscuros e mortos e certas profundezas inexploradas da Terra permaneçam em paz.”

H. P. Lovecraft (2011a, p. 113)

RESUMO

O objetivo desse trabalho é o de desenvolver uma conceituação a respeito do termo *terror cósmico*. A escolha pelo uso do termo *terror*, e não *horror*, para esse conceito, deu-se devido às diversas definições apresentadas por teóricos que diferenciam estes efeitos, apresentando o terror como aquela emoção ligada à apreensão e à antecipação em relação a um evento ou objeto insólito, enquanto o horror costuma ser definido como a emoção arrebatadora proveniente do encontro direto e inescapável com tal objeto ou evento insólito. Muitas vezes abordado como um gênero ou subgênero, ou ainda como recorte histórico da literatura de horror, o terror cósmico carece de fundamentações e de uma teoria que apresente suas características. Nesta tese, assim, proponho a abordagem do conceito pela perspectiva de categoria estética. Para isso, parto de estudos prévios a respeito de outras categorias estéticas, em especial o sublime, o qual em muitos pontos se assemelha ao terror cósmico. É a partir dessa aproximação que estabeleço as semelhanças para partir em busca das diferenças entre essas duas categorias e assim mostrar de que forma se compõe o terror cósmico. Uso como base teórica principal desta questão o pensamento de Edmund Burke, Immanuel Kant, João Pedro Lima Bellas e Vivian Ralickas. A perspectiva tomada neste trabalho fez com que o terror cósmico se configurasse a partir dos efeitos que causa em seus personagens e leitores, a partir de estratégias específicas para se chegar a esses fins. Entre os temas mais comuns estão o ser extraterrestre, uma ameaça incompreensível, a ciência, a arte insólita, a loucura e a exploração geográfica. As estratégias narrativas utilizadas no terror cósmico partem das premissas do fantástico e, assim como enquanto efeito, ele se assemelha ao sublime para se definir de sua própria maneira, também utilizando as bases do fantástico para extrapolá-las. O principal teórico utilizado neste trabalho em relação ao fantástico é David Roas. As conclusões deste trabalho são de que o terror cósmico é uma categoria estética que se relaciona com sentimentos primitivos do ser humano: o medo do desconhecido, a ansiedade em relação ao que não se pode compreender e o estranhamento frente uma nova parcela do mundo que jamais se imaginara existir e não se pode assimilar em sua completude. Tais sentimentos chegam ao leitor não em forma de medo, como nos personagens, mas como ideias a serem apreciadas, gerando prazer a partir do momento em que instigam sua imaginação. Entre as bases teóricas gerais utilizadas neste trabalho estão também Noël Carroll, Wolfgang Iser, S. T. Joshi e Edgar Allan Poe.

Palavras-chave: terror cósmico; H. P. Lovecraft; efeito estético; categoria estética.

ABSTRACT

The goal of this work is to develop a concept regarding the term *cosmic terror*. The choice of using the term *terror*, instead of *horror*, for this concept, happened based on the many definitions presented by theoreticians which distinguish these effects by presenting terror as that emotion which is connected to apprehension and anticipation regarding an uncanny event or object, while horror is usually defined as the overwhelming emotion resulting from the direct and inescapable encounter with this uncanny object or event. Frequently approached as a genre or subgenre or even as a historic cut of Horror Literature, it lacks solid ground and a theory that presents its particular characteristics. In this thesis, thus, I propose the approach to this concept through the perspective of an aesthetic category. To do so, I begin with previous studies about other aesthetic categories, especially the sublime, which in many points is similar to cosmic terror. It is from this approximation that I establish the similarities to search for the differences between these two categories and thus show how cosmic terror is composed. The main theoretical basis for this matter is the thought of Edmund Burke, Immanuel Kant, João Pedro Lima Bellas, and Vivian Ralickas. The perspective taken for this work has made cosmic terror to be configured from the effects that it causes in its characters and readers, from specific strategies to reach this end. Among the most common themes are the extraterrestrial being, an incomprehensible threat, science, uncanny art, madness and geographical exploration. The narrative strategies used in cosmic terror originate from the premises of the fantastic and just as effect it approximates to the sublime to define itself in its own way, it also borrows the bases of the fantastic to extrapolate them. The main theoretician used in this work regarding the fantastic is David Roas. The conclusions of this work are that cosmic terror is an aesthetic category that is related to primitive human feelings: fear of the unknown, anxiety related to what cannot be comprehended and the uncanny in the face of a new parcel of the world that had never been thought to exist and that cannot be completely assimilated. These feelings reach the reader not as fear, like they reach the characters, but as ideas to be appreciated, generating pleasure from the moment they instigate their imagination. Among the theoretical bases used in this work are Noël Carroll, Wolfgang Iser, S. T. Joshi, and Edgar Allan Poe.

Keywords: cosmic terror; H. P. Lovecraft; aesthetic effect; aesthetic category.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1	Caminhante sobre o mar de névoa (1818)	67
Figura 2	Dagon (2015)	68

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 ENTRE HORRORES, TERRORES E A MALDIÇÃO DA NOMENCLATURA	17
2.1 SOBRE GÊNEROS E SEUS NOMES	17
2.2 HORROR E TERROR	26
2.3 A CATEGORIA ESTÉTICA	33
2.4 AS ORIGENS, PRIMEIROS USOS E DESDOBRAMENTOS DO TERMO <i>CÓSMICO</i>	36
3 PERSONAGENS E LEITORES — ASSIMETRIAS	43
4 O SUJEITO E O OBJETO DO TERROR	60
4.1 O TERRÍVEL SUBLIME E A DESESTRUTURAÇÃO DO SUJEITO	60
4.2 SOMOS INSIGNIFICANTES	64
4.3 O TERROR INFINDÁVEL	74
4.4 OS OBJETOS DO TERROR — O MONSTRO	79
4.5 OS OBJETOS DO TERROR — A AMEAÇA INCOMPREENSÍVEL	84
5 OS RECURSOS NARRATIVOS	93
5.1 O MUNDO REAL E SEUS ESPAÇOS MALDITOS	93
5.2 CAMINHOS SINISTROS	102
5.3 AS LIMITAÇÕES HUMANAS	110
5.4 A QUESTÃO DA LOUCURA	121
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	129
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	141

1. INTRODUÇÃO

A ideia para esta tese surgiu, antes de tudo, não apenas de meu interesse no tema e de meus estudos prévios a respeito de H. P. Lovecraft, mas sim por uma necessidade em se falar sobre esse assunto devido à escassez de teorias a seu respeito e, principalmente, pela forma difusa, confusa e muitas vezes errônea como é tratada. Que Lovecraft deixou um legado maior do que se imaginaria é incontestável, especialmente agora que sua obra entrou em domínio público e popularizou-se entre as editoras brasileiras. Todos querem ler e escrever terror cósmico — ainda que não saibam muito bem o que isso significa.

Primeiro, é necessário esclarecer que o terror cósmico não é um conceito exclusivo ao autor, mas que, na verdade, está presente em contos de escritores anteriores a ele. O que Lovecraft fez, afinal, foi dar popularidade a esse termo a partir do momento que planejou um projeto estético cujo objetivo era o de trabalhar, dentro de um âmbito literário, com sentimentos de medo, ansiedade e estranhamento, o que acabou por torná-lo a referência nesse quesito. Em linhas gerais, terror cósmico é compreendido em sua relação com temas como o alienígena, o desconhecido e monstros tentaculares; com efeitos como a ansiedade e a opressão, e ideias que giram em torno do sentimento de insignificância enquanto ser humano e da curiosidade a respeito do que existe no “além” — e neste caso, não falo de um além sobrenatural ou religioso, mas um além para lá dos limites do que o ser humano conhece enquanto realidade. O que defenderei nessa tese, portanto, é que o terror cósmico não é um gênero ou modo literário que dependa desses temas ou estruturas fechadas para existir, mas sim uma categoria estética que trabalha com essas questões de modo flexível. O que se entende por terror cósmico e o que já se teorizou sobre ele não está necessariamente errado; é apenas a forma como todos esses elementos foram abordados que deve ser reformulada e aprofundada.

Que o objetivo último do terror cósmico se caracteriza por quais sentimentos um texto deve fazer o leitor sentir já havia sido explicitado por Lovecraft em *O horror sobrenatural na literatura* (1927), ainda que despretensiosamente, como veremos no primeiro capítulo desse trabalho. Essa ideia, ademais, já era difundida por Edgar Allan Poe, que se utilizava da teoria do efeito literário ao produzir as suas obras, ou seja, ele as arquitetava em função do efeito que pretendesse causar. Tendo essa ideia como pontapé para minha investigação, busquei as produções teóricas que apresentam, até o momento, o terror cósmico de diferentes formas, sendo algumas delas enquanto um gênero ou subgênero literário, como um recorte histórico

da literatura *weird* ou como um efeito estético, ponto de vista que corrobora minha visão. Daniel Dutra, por exemplo, trata o terror cósmico como indissociável à obra de Lovecraft¹:

Quando nos referimos a sua filosofia [de Lovecraft], estamos falando de um modo particular do autor de interpretar a realidade e de como isso influencia seu processo criativo. O que Lovecraft chama de Horror Cósmico — cujo termo “horror lovecraftiano” funciona como sinônimo — pode ser compreendido como uma teoria síntese das teorias filosóficas e estéticas do autor (DUTRA, 2015, p. 110).

Minha proposta é a de abordar esse termo de forma mais abrangente e em um *corpus* que ultrapasse a obra de Lovecraft — apesar de este autor ter um papel fundamental nele; esta categoria não se restringe a apenas um autor e não se configura em função de apenas uma visão filosófica. Uma discussão a respeito disso será apresentada no capítulo seguinte deste trabalho, no qual também explico as diferenças entre os termos *terror* e *horror* e os motivos pelos quais denomino essa categoria estética como *terror cósmico* em vez de *horror cósmico*, que é o termo popularmente reconhecido.

Nessa escolha por trilhar o caminho do terror cósmico pelo viés da estética, dou maior foco a dois dos três lados de uma produção literária: a obra em si e a recepção — uma vez que o leitor é seu objetivo final. Não aprofundarei questões como intenção do autor e seu processo criativo pelo fato de que, uma vez que o foco é no resultado da obra, pouca diferença faz se um autor ou outro tinha tais propósitos — trabalhei, aqui, com o que efetivamente foi construído dentro da obra. Por causa disso, não utilizei o biografismo como fonte, por mais extenso e significativo que ele possa ser, pois não será significativo quando o objetivo é analisar o que de fato foi executado. Muitos autores focam desnecessariamente suas análises naquilo que “tal autor pretendia”, ao invés de analisar o que ele realmente fez. Muitas vezes, intenção e execução não traçam caminhos paralelos e, ao menos que a intenção seja a de comparar essas esferas, pouco se adiciona ao resultado final de uma pesquisa. Daniel Dutra trabalha em sua tese com duas perspectivas: a teoria que Lovecraft produziu sobre o terror cósmico e sua praxe; seu objetivo é o de conferir se aquilo que o autor propunha de fato se

¹ Daniel Dutra realiza um belo trabalho em sua tese ao esmiuçar a obra de Lovecraft de forma associada a seu pensamento enquanto escritor e criador de uma filosofia própria. O terror cósmico, em seu trabalho, é abordado sob essa perspectiva de forma assertiva. Assim, ressalto que a diferença trazida por meu trabalho está no movimento de expandir a terminologia a outros autores e assim, apresentar uma teoria que apresente a categoria estética de forma mais abrangente e possível de ser utilizada para a análise de textos de qualquer autor.

apresentava na obra. Sua conclusão é de que essa proposta não se revela com grande efetividade:

Entretanto, se por um lado, as cartas e ensaios são fundamentais para o estudioso ou leigo que deseja compreender o que Lovecraft almejava, elas também revelam as deficiências do autor. Em outras palavras, nem sempre Lovecraft conseguia articular sua teoria estética com a prática de sua escrita (DUTRA, 2015, p. 242).

Por este motivo, portanto, neste trabalho desconsiderarei indagações que não tivessem sua origem nos textos literários.

João Pedro Lima Bellas comenta que, “considerando a etimologia do vocábulo, é possível afirmar que, enquanto disciplina intelectual, a estética designa uma reflexão acerca da sensibilidade” (2022, p. 34), o que implica que uma análise cujo foco esteja nas emoções provocadas pelo texto, elementos temáticos e estruturais devem surgir em função dessas emoções, e não em um primeiro plano. Eles são os *objetos* da categoria estética e devem ser entendidos conforme condicionados à execução de seu efeito. Sua existência e como se configuram são, ainda assim, de grande relevância, mas não são fixos a ponto de serem determinantes: “isso não é o mesmo que afirmar que as características objetivas do objeto não importam para a avaliação que fazemos dele. O que uma abordagem estética propõe é que esses elementos são secundários em relação ao sentimento que ele desperta em nós” (BELLAS, 2020, p. 35). O que quero dizer, portanto, é que um texto de terror cósmico não se limita à presença de seres alienígenas, aventuras em meio a uma floresta remota ou ao descobrimento de um objeto incompreensível. Esses são apenas alguns dos temas que, unidos a outros elementos, contribuirão para a construção do efeito dentro da obra.

O terceiro capítulo deste trabalho é dedicado às distinções entre personagens e leitores e como sentimentos textuais se manifestam em um ou outro. Trato, nesta sessão, a respeito do distanciamento estético, trago algumas questões do fantástico e também da teoria da recepção, em especial a abordagem de Wolfgang Iser.

Minha concepção de terror cósmico enquanto categoria geradora de um efeito estético será elaborada a partir de algumas premissas do efeito do sublime, no quarto capítulo desta tese. A ideia de que o terror cósmico é fronteiro ao sublime já foi levantada e investigada por diversos escritores, obtendo resultados conflitantes. Para alguns deles, os efeitos causados por histórias de terror cósmico são do âmbito do sublime. Para outros, com os quais concordo,

o terror cósmico parte das mesmas bases do sublime, mas as subverte e alcança resultados bastante diferentes. Nele, personagens são abandonados às suas próprias ansiedades e aos temores gerados pela leitura:

O medo cósmico, sobretudo o modo como ele é desenvolvido pelo próprio Lovecraft, configura [...] mais uma apropriação do que exatamente uma transformação do sublime. Isso porque, em geral, falta, no medo cósmico, a virada positiva do desprazer para o prazer, sem a qual a experiência do sublime é irrealizável (BELLAS, 2022, p. 12).

Assim, a análise que aqui apresentarei utiliza conceitos do sublime para chegar aos seus próprios conceitos. É um empréstimo de reflexão e terminologias que resultará em uma versão sombria do conceito inicial — quase como um duplo estético pervertido. A base teórica está ancorada em Edmund Burke, Emmanuel Kant e João Pedro Lima Bellas.

Como afirmarei e reafirmarei durante minhas análises, o terror cósmico nasce de dentro do fantástico e também se apropria de grande parte de seu referencial. Do mesmo modo como ele utiliza as bases do sublime para se configurar em suas próprias características aterrorizantes, ele também empresta do fantástico muito de seu referencial: alguns de seus temas e, principalmente, muitas de suas estruturas narrativas. Assim como acontece com o sublime, as semelhanças acabam a partir do momento em que os sentimentos gerados pelo terror cósmico são mais profundos, mais desestabilizadores e mais permanentes. Um dos pontos-chave nos efeitos da literatura fantástica é a questão da hesitação ou ambiguidade. Desde os estudos de Todorov, que solidificou as bases dessa vertente literária, entende-se que no fantástico é sempre necessária a dúvida em relação à ocorrência insólita da trama, na qual costuma-se hesitar entre uma opção na qual exista uma explicação racional para o fenômeno e outra onde o sobrenatural se manifeste o suficiente para que possa ser uma justificativa plausível. Ainda que essa ambiguidade possa existir em histórias de terror cósmico, é necessário uma tomada de partido pelo leitor: para que ele mergulhe na leitura e consiga seguir os caminhos indicados pelas estruturas textuais, ele deve, ainda que apenas parcialmente, considerar mais plausível a linha de pensamento de que aquilo que o personagem narra foi o que ele de fato vivenciou. Ou seja, devemos acreditar que suas experiências dentro da trama são legítimas, e não fruto de delírio, engano ou sonho. É apenas assim que o leitor poderá se deixar manipular pela narrativa e apreciar todo esse percurso no qual a curiosidade o leva a exercer a imaginação e sentir prazer ao final da leitura. No quinto

capítulo desse trabalho, portanto, elencarei temas e estratégias narrativas que são comumente utilizadas pelo fantástico e que são compartilhadas pelo terror cósmico, ainda que com objetivos diferentes.

Retomando, assim, a noção de categoria estética, repito que muitas de minhas considerações serão feitas a partir de teorias já desenvolvidas sobre outras categorias estéticas, mais precisamente o sublime e o grotesco. É a partir das bases proporcionadas por essas teorias que partirei em direção à conceituação do terror cósmico, assim como utilizarei as definições propostas por Étienne Souriau para a configuração de uma categoria estética. O terror cósmico, apesar de ter sido popularizado dentro da literatura e, agora, estar presente em diversas outras mídias, como o cinema e jogos de videogame, é um sentimento que se relaciona a um temor frente ao universo e toda sua expansão — isso quer dizer que ele pode existir para além da arte, pois ele dialoga com os temores mais profundos da humanidade. De acordo com Sodré e Paiva, “o campo objetivo da estética é irreduzível ao da arte, assim como o da arte não se reduz ao estético. Ademais de os dois campos não coincidirem, o fenômeno estético é mais amplo que o artístico” (2014, p. 37). Lovecraft já falava sobre os primórdios desse sentimento, que se caracteriza por ser primitivo, sendo algo que jamais abandonará o ser humano enquanto ele não conhecer a totalidade de seu ambiente — o que nunca acontecerá. Em sua notória citação, dizia: “a emoção mais antiga e mais intensa da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e mais poderoso é o medo do desconhecido” (2020, p. 07). Buscando produzir medos como esse em leitores em potencial, escritores desenvolveram uma tradição literária na qual se apresentam ameaças total ou parcialmente incompreensíveis ao ser humano, e é essa falta de compreensão e reconhecimento o que permite que esse tipo específico de medo seja trabalhado. É uma mistura de medo — pois indica se tratar de uma ameaça; ansiedade — pois não se compreende em que essa ameaça consiste e quando ela se manifestará por completo; e estranhamento — pois tudo é tão discrepante do que se conhece que jamais haverá conforto no encontro com uma ocorrência como essas. Daniel Dutra afirma que

Dentro da perspectiva materialista do autor [Lovecraft] esse “medo do desconhecido” seria um medo daquilo que não é necessariamente inexplicável do ponto de vista científico. Seria o medo provocado pela conscientização do quão pouco o ser humano sabe sobre a realidade. A inferência de que podemos vir a descobrir verdades que não serão agradáveis seria a essência do Horror Cósmico (2015, p. 180).

Independente se inexplicável ou explicável, compreensível ou incompreensível, é justamente o questionamento e a tentativa de desenvolver um raciocínio que levarão o leitor a sentir prazer durante a leitura de tais obras. Assim, a ideia de categoria estética me parece adequada para a conceituação de uma emoção tão presente no âmago humano: “por meio da categoria estética, pensadores e críticos puderam identificar formas grotescas *ante litteram*, isto é, antes do aparecimento da palavra e de sua associação a um juízo de gosto, inclusive na antiguidade clássica” (PAIVA, SODRÉ, 2014, p. 35); acredito que o mesmo possa ser feito com o terror cósmico, ainda que, aqui, meu foco seja essa categoria no âmbito literário.

Como *corpus* para ilustrar minhas considerações, selecionei 18 histórias escritas e/ou publicadas entre as últimas décadas do século XIX até a metade do século XX, como pode ser visto na tabela abaixo; escolhi exclusivamente contos e novelas, ainda que haja romances dessa época que trabalhem com o efeito. Optei por esse recorte considerando o período histórico no qual o terror cósmico começou a ser desenvolvido literariamente com uma maior intenção, ou seja, como parte de um projeto estético. Diversos outros contos foram lidos e analisados com o objetivo de compor o *corpus*, mas, apesar de serem comumente associados ao terror cósmico, em pouco ou nada se relacionam com essa categoria estética; abordarei essa questão na conclusão deste trabalho. Desde seu surgimento proposital na literatura, até os dias de hoje, o terror cósmico tem estado presente no trabalho de inúmeros autores, tanto estrangeiros quanto brasileiros, tomando diferentes rumos, aparecendo em formatos distintos, mas, sempre, causando os mesmos sentimentos em seus receptores.

CONTO ²	AUTOR	ANO DE PUBLICAÇÃO ³
O Horla	Guy de Maupassant	1887
The Damned Thing	Ambrose Bierce	1893
O grande deus Pã	Arthur Machen	1894
Os salgueiros	Algernon Blackwood	1907
O wendigo	Algernon Blackwood	1910
O homem que as árvores amavam	Algernon Blackwood	1912
Dagon	H. P. Lovecraft	1919
A música de Erich Zann	H. P. Lovecraft	1922
O modelo de Pickman	H. P. Lovecraft	1927

² Os títulos dos contos inéditos em português ou dos quais não pode encontrar tradução serão mantidos no original.

³ A tabela apresenta os contos em ordem cronológica.

A cor que caiu do céu	H. P. Lovecraft	1927
O chamado de Cthulhu	H. P. Lovecraft	1928
The space-eaters	Frank Belknap Long	1928
Cães de Tíndalos	Frank Belknap Long	1929
Um sussurro nas trevas	H. P. Lovecraft	1931
The horror from the hills	Frank Belknap Long	1931
Do além	H. P. Lovecraft	1934
Nas montanhas da loucura	H. P. Lovecraft	1936
O porco	William Hope Hodgson	1947
A Bit of the Dark World	Fritz Leiber	1962

2. ENTRE HORRORES, TERRORES E A MALDIÇÃO DA NOMENCLATURA

2.1 SOBRE GÊNEROS E SEUS NOMES

Horror, gótico, fantástico, insólito... De muitos nomes se chamam os conjuntos de obras literárias que possuem em comum o foco no medo, no irracional ou no sobrenatural. Para dirigir-se a ela de forma geral, cada autor, com sua própria abordagem, utiliza um termo guarda-chuva distinto, acabando por definir sob diferentes critérios as obras que contemplam. Literatura gótica, literatura de horror, fantástico e insólito são alguns dos termos mais populares entre os estudiosos dessa literatura focada no incomum. Nesta tese, optei por utilizar como termo genérico para todas as obras que abordarei o *fantástico*, especialmente da forma como é compreendido por David Roas, que aborda sob essa alcunha textos fantásticos, góticos e de horror a partir do pressuposto de que apresentem uma irrupção do sobrenatural em um cenário representado de forma realista:

Minha definição inclui tanto as narrativas em que a evidência do fantástico não está sujeita a discussão, quanto aquelas em que a ambiguidade é insolúvel, já que todas postulam uma mesma ideia: a irrupção do sobrenatural no mundo real e, sobretudo, a impossibilidade de explicá-lo de forma razoável (ROAS, 2013, p. 43).

Apesar de tomada essa perspectiva, apresentarei um breve percurso por alguns teóricos do gênero, uma vez que minha tese trabalha com um conceito que passeia por vários desses gêneros. Ainda que a academia, atualmente, não dê tanta atenção às diferenciações de termos, utilizando muito mais as formas genéricas para abordagens mais abrangentes, aqui se faz relevante tal diferenciação, uma vez que o termo escolhido para nomear a categoria estética que pretendo destrinchar não a configura plenamente — ou seja, meu argumento é de que a categoria estética que lida com a quebra da convicção humanista em relação ao cosmos e a angústia resultante disso seja um *terror* cósmico, e não um *horror* cósmico.

Iniciando esse breve percurso pelas diferentes abordagens, apresento o pensamento de Clive Bloom, que propõe uma definição para a *ficção de horror* (termo guarda-chuva de sua escolha), demonstrando que as terminologias mencionadas no início desse capítulo, e que são utilizadas como aparentemente equivalentes, na verdade nem sempre o são:

Temos uma grande reviravolta quando fica claro que enquanto “horror” e “gótico” são comumente (se não frequentemente) intercambiáveis, há, é claro, contos góticos que não são ficção de horror (Rebecca, de Daphne du Maurier é um bom exemplo) e contos de horror que não contêm nenhum elemento gótico plausível (“The Cat Jumps”, de Elizabeth Bowen). Dentro do gênero, muitos autores discernem gradações técnicas e estilísticas que separam um conto de outro em uma espécie de hierarquia de efeitos de horror⁴ (BLOOM, 2001, p. 169, tradução nossa).

Assim, ainda que horror e gótico, enquanto termos genéricos, possam ser intercambiáveis — “literatura de horror” e “literatura gótica” —, em uma análise mais restrita de cada uma das abordagens pode-se delinear diferenças significativas, como o autor apontou. O que distingue esse uso das terminologias pode ser, por exemplo, uma abordagem histórica, uma perspectiva estética ou então temática.

Noël Carroll é outro teórico que busca definir uma conceituação para esse grupo de textos. Em sua obra *A filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração*, de 1990, sua proposta é apresentar a literatura de horror a partir da ideia de que o horror é um *efeito estético* textual que tem como ponto de partida uma entidade dentro da obra, mais especificamente, um monstro. Para que a emoção levantada pelo texto seja o *horror artístico*, como ele nomeia o horror quando ficcional e projetado por um autor para alcançar seus leitores, é importante

Que o monstro seja considerado ameaçador e impuro. Se o monstro for considerado apenas potencialmente ameaçador, a emoção seria o medo; se só potencialmente impuro, a emoção seria a repugnância. O horror artístico exige uma avaliação tanto da ameaça quanto da repugnância (CARROLL, 1999, p. 45, grifo do autor).

Carroll entende por impureza tudo aquilo que transgride ou viola os esquemas de categorização cultural (CARROLL, 1999, p. 49), ou seja, qualquer entidade que seja contraditória, incompleta ou sem forma. Essa teoria do autor abrange histórias sobrenaturais com os mais variados tipos de monstros (vampiros, lobisomens, alienígenas), contrapondo-se

⁴ This is all given an irritating twist when it becomes clear that while ‘horror’ and ‘Gothic’ are often (if not usually) interchangeable, there are, of course, Gothic tales that are not horror fiction (Daphne du Maurier's Rebecca is a good example) and horror tales that contain no real Gothic elements (Elizabeth Bowen's ‘The Cat Jumps’). Within the genre many writers discern technical and stylistic gradations that separate one tale from another in a type of hierarchy of horrific effects.

a histórias nas quais o motivo do horror sejam eventos. Para ele, a diferença está nas emoções causadas:

Especificamente, a resposta emocional que elas provocam parece ser completamente diferente da suscitada pelo horror artístico. O acontecimento misterioso que remata essas histórias causa uma sensação de incômodo e de assombro, talvez de momentânea angústia e de pressentimento. Esses acontecimentos são feitos para levar retoricamente o público a ter a idéia de que forças não reconhecidas, desconhecidas e talvez ocultas e inexplicáveis governam o universo. O horror artístico tem a repugnância como característica central, ao passo que o que poderíamos chamar de pavor artístico não tem (CARROLL, 1999, p. 62).

Sob essa ótica, portanto, algumas histórias como “A pata do macaco”, de W. W. Jacob, e “Quem sabe?”, de Guy de Maupassant, não fazem parte da literatura de horror. O terror cósmico, como elaborarei adiante, também não se restringe ao escopo do horror artístico, uma vez que sua origem pode estar em eventos insólitos. O monstro como ponto de partida, como definido por Carroll, não é uma condição para o terror cósmico.

A teoria de Noël Carroll influenciou outros autores para que discorressem também a respeito do gênero, como é o caso de Jason Colavito, que assim como ele escolhe a palavra *horror* como termo guarda-chuva para o gênero em sua obra *Knowing fear: Science, Knowledge and the development of the horror genre* (2008). Este autor, entretanto, opta por uma versão mais abrangente para o tema, na qual além de monstros também *serial killers* ou histórias cujo horror é fruto de doenças mentais também estejam incluídas (COLAVITO, 2008). Outro ponto que também coloca como novidade é a distinção que faz entre a ficção científica, apresentada como uma literatura positiva a respeito do progresso, e o horror, que seria a visão negativa do mesmo. Se considerarmos como amostragem para essa afirmação a era *pulp* da ficção científica, ela de certa forma pode ser considerada verdadeira; esse tipo de ficção, entretanto, por diversas vezes apresenta obras que não condizem com essa visão positiva, como, por exemplo, *As maravilhas do ano 2000* (1907), de Emílio Salgari, *1984* (1949), de George Orwell e até mesmo o próprio *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, fundador do gênero. Apresentar uma visão turva e instável do futuro e do progresso é uma característica bastante marcante desse gênero. De forma geral, por fim, a proposta de Colavito

é apresentar o horror cronologicamente, relacionando contextos históricos com a ciência, que está no foco de sua teoria.

Em relação aos autores que preferem definir o gênero a partir da nomenclatura do *gótico*, temos como nomes relevantes Fred Botting e David Punter que, de forma geral, também o apresentam de forma histórica e cronológica, abrangendo as mais diversas variantes em suas considerações. Fred Botting considera o gótico como uma estética negativa, cujos primórdios encontram-se no século 18, durante o Iluminismo. (BOTTING, 2014, p. 1). Para o autor, essa estética andava em oposição ao realismo da época, dando espaço para que o sobrenatural fosse explorado, apresentando, assim, histórias repletas de mistério, maravilhas e monstruosidades, sendo seu foco primordial o negativo, o retorno à Idade das Trevas, a superstição e tudo aquilo que se contrapusesse à ideia de iluminação desse período histórico. Apesar de haver uma mudança natural no curso dessa linha literária, essa estética negativa adaptou-se aos novos medos e novas possibilidades modernas, sem perder seu caráter sombrio. Assim, o gótico está em todo lugar: “Gêneros como o horror, ficção científica, fantasia e romance agora se sobrepõe em seus registros de mutações; televisão, quadrinhos, desenhos, música e jogos de computador absorvem e desenvolvem técnicas para a produção e exibição de terrores e ansiedades⁵” (BOTTING, 2014, p. 172, tradução nossa). David Punter analisa essa corrente literária de forma trans-histórica, considerando suas transformações e significações. De forma semelhante a Botting, Punter analisa o gótico não apenas em suas narrativas mais tradicionais, mas também na poesia, romances históricos e filmes de horror (BALDICK, MIGHALL, 2001, p. 231), tratando-o, assim, como um termo guarda-chuva para tudo aquilo que trabalhe com o medo e seus motivos.

O assunto pode tornar-se ainda mais complexo quando adicionamos às comparações as ideias do já mencionado David Roas que, para essas mesmas obras, utiliza como termo guarda-chuva o fantástico. Para ele, “a primeira manifestação literária do gênero fantástico foi o romance gótico inglês” (ROAS, 2013, p. 48). Seu conceito parte da ideia de 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). No fantástico, aos olhos de Roas, há sempre a irrupção de um elemento impossível dentro de uma representação realista do mundo empírico do leitor, resultando assim em efeitos de medo, terror, angústia e diversas outras sensações possíveis dentro dessa

⁵ Genres such as horror, Science fiction, fantasy and romance now overlap in their registration of mutations; television, comics, cartoons, music and computer games absorb and develop techniques for the production and screening of terrors and anxieties.

gama. Para o autor, portanto, dentro de sua concepção de fantástico há espaço para as mais diversas obras relacionadas ao medo, independentemente de suas particularidades formais ou temáticas — e é por isso que optei por utilizar esse termo para o presente trabalho. Ao meu ver, a segmentação em demasia não é algo positivo e nem relevante.

Um texto comumente utilizado como base de estudo para o fantástico é *O horror sobrenatural em literatura*, de H. P. Lovecraft. Publicado pela primeira vez em 1927, nesse ensaio de não-ficção o autor apresenta suas considerações a respeito de obras e autores que considerava relevantes e influências para sua própria escrita. Na obra, Lovecraft trata de forma descomprometida a respeito dos primórdios da literatura que trabalha com o medo, mapeando suas origens, comentando a respeito do início e apogeu do gótico e seguindo em direção aos seus desdobramentos e autores que, em sua opinião, são mais relevantes. Em momento algum de sua obra Lovecraft afirma buscar uma definição para um gênero, algo que comumente é interpretado por teóricos que o utilizam como fonte.

As ponderações de Lovecraft giram em torno de um conceito específico: a ficção *weird*. O que esse termo representa de fato é bastante debatido entre teóricos e autores, sem que se chegue a uma conceituação definitiva; pelo contrário, essa busca por uma definição não acontece devido à fluidez e falta de características estruturais entre os textos considerados como parte dessa tradição — o que, portanto, não o configura como um gênero. Em suas ponderações, Lovecraft apresenta o *weird* como uma forma de literatura que se contrapõe a outra a que se refere como “literatura do mero medo físico e do macabro mundano” (LOVECRAFT, 2020, p. 12). Para ele, textos *weird*

têm algo mais que um assassinato secreto, ossos ensanguentados ou um vulto coberto com um lençol e arrastando correntes, adequando-se às regras. Deve estar presente uma certa atmosfera inexplicável de pavor sufocante diante de forças externas desconhecidas, e deve haver um indício, expresso com seriedade e compostura condizentes com o tema, da concepção mais terrível da mente humana: uma suspensão ou eliminação maligna e específica das leis imutáveis da Natureza que são nossa única salvaguarda contra as agressões do caos e dos demônios do espaço inexplorado (LOVECRAFT, 2020, p. 13).

Lovecraft deixa claro durante suas considerações que está falando de textos que preenchem essas características que, para ele, elevam a literatura de horror a um nível artístico

e estético mais apurado, o que, claramente, não é uma tentativa de definir ou descrever um gênero literário que, até então, nem ao menos havia sido formalmente definido por algum teórico da literatura. O grande trunfo da obra de Lovecraft são suas reflexões a respeito do medo e do desconhecido que, unidos, proporcionam a mais intensa emoção na humanidade, em suas palavras. É a partir dessa ideia que todo seu projeto literário é construído.

Tendo como base essas questões levantadas pelo autor, teóricos das últimas décadas do século XX até os últimos anos têm se dedicado a tentar compreender e discorrer com mais profundidade a respeito das características da ficção *weird*. De acordo com James Machin (2018), toda definição de ficção *weird* parte das considerações de Lovecraft, expandindo-as e aprofundando. Os teóricos do *weird* parecem estar em consenso de que este não seja um gênero, mas sim um modo literário que pode aparecer em diversas vertentes do fantástico:

Aninhados entre os mais amplos círculos interseccionais do realismo e do fantástico estão a ficção científica (ou romance científico), o gótico e o horror, e talvez a *Ghost Story*, de forma menor, e muitas outras subdivisões aparentemente inesgotáveis. O *weird* pode infiltrar-se por todas elas⁶ (MACHIN, 2018, p. 17, tradução nossa).

Para S. T. Joshi (2017), a ficção *weird* surge como consequência de uma visão de mundo, muitas vezes sendo concebida sem que o escritor ao menos o planejasse. De forma bastante generalizada, histórias *weird* tendem a possuir algumas características em comum, sendo uma das mais marcantes o distanciamento dos modelos e monstros da literatura gótica ou a *Ghost Story* vitoriana. China Miéville apresenta essa contraposição de monstros utilizando a obra de Lovecraft:

Os monstros que habitam seus contos são uma quebra radical com qualquer coisa que venha da tradição folclórica. Em vez de lobisomens, vampiros ou fantasmas, os monstros de Lovecraft são uma aglomeração de bolhas, barris, cones e cadáveres, um mosaico de cefalópodes, insetos, crustáceos e outras faunas notáveis precisamente por não existirem entre as monstruosidades ocidentais⁷ (MIÉVILLE, 2009, p. 512, tradução nossa).

⁶ Nestling within the wider, intersecting circles of Realism and the Fantastic are Science Fiction (or Scientific Romance), the Gothic, and Horror, and smaller still, perhaps the Ghost Story, and myriad other, seemingly inexhaustible subdivisions. The Weird can inveigle its way into all.

⁷ “The monsters that inhabit his tales are a radical break with anything from a folkloric tradition. Rather than werewolves, vampires, or ghosts, Lovecraft’s monsters are agglomerations of bubbles, barrels, cones, and

Além de não apresentar os monstros comumente associados ao gótico tradicional, a ficção *weird* vai muito além de preocupações mundanas, lições de moral ou conciliação com o passado, temas típicos dessas histórias. Os autores considerados *weird* preocupavam-se muito mais em apresentar uma visão existencialista e uma presença pungente do assombro (*awe*), o que resultava em histórias com maiores chances de afetar os leitores em camadas mais profundas, ou seja, refletir acerca de seu lugar em meio ao cosmos e temer ameaças indefinidas, em contraposição com medos físicos ou simplesmente a morte, como pontuado por Lovecraft. Machin comenta que, “de forma grosseira, a *Ghost Story* vitoriana pode ser uma lição de moral didática e tosca, com o elemento sobrenatural empregado apenas para inculcar uma instrução ética [...] O *weird*, em contraste, pende em direção ao existencial, o ontológico e epistemológico⁸” (MACHIN, 2018, p. 19, tradução nossa). É importante pontuar que a ficção *weird* não tem a obrigatoriedade de causar terror em seu leitor; muitas vezes, essas reflexões levantadas pelos textos podem direcionar-se a outros tipos de emoção. Joshi apresenta, por exemplo, uma ideia de *conto weird otimista*:

Blackwood é talvez uma figura única ao salientar o que pode (um pouco factualmente) ser chamado de conto *weird* otimista: seu cosmicismo, em particular, não apresenta o distanciamento arrepiante de Dunsany ou o horror contrativo de Lovecraft, e assim o faz precisamente porque Blackwood vê o ser humano tipicamente como uma parte íntima do cosmos, e não como uma excrecência ínfima sobre ele⁹ (JOSHI, 2017, p. 143, tradução nossa).

Essa não é, apesar disso, a única faceta da obra de Blackwood; nos próximos capítulos, seu trabalho aparecerá como parte do *corpus* aqui proposto, cujo foco é o terror.

A ficção *weird*, como pode ser visto, é um modo literário fluído, representando, grosso modo, a parte do fantástico que lida com temas mais transcendentais e indefinidos e com a reflexão do ser humano a respeito de sua posição no universo, em contraste com os moldes praticados anteriormente ao seu surgimento. Se nesses modelos anteriores de ficção fantástica

corpses, patchworked from cephalopods, insects, crustaceans, and other fauna notable precisely for their absence from the traditional Western monstrous”.

⁸ “At its crudest, the Victorian Ghost Story can be a blunt, didactical moral lesson, with the supernatural element employed solely to instil ethical instruction. [...] The Weird, in contrast, tilts towards the existential, the ontological, and the epistemological.”

⁹ “Blackwood is perhaps a unique figure in stressing what might (a little fatuously) be called the optimistic weird tale: his cosmicism, in particular, lacks the chilling remoteness of Dunsany or the contracting horror of Lovecraft, and does so precisely because Blackwood typically sees the human being as an intimate part of the cosmos and not some minute excrescence upon it.”

há a irrupção de um elemento sobrenatural no cotidiano, na ficção *weird* o que surge é uma percepção cósmica que vai além do personagem, resultando, de acordo com China Miéville, em uma “consciência de crise total¹⁰” (MIÉVILLE, 2009, p. 514, tradução nossa).

Dentre as considerações de Lovecraft a respeito da ficção *weird*, surgem alguns termos que são utilizados para tratar das emoções geradas por estes textos em seus leitores — “medo cósmico”, “horror cósmico”, entre outros —, sendo essas sensações o foco central da produção literária: “A atmosfera é a coisa mais importante de tudo, pois o critério final de autenticidade não é o encaixe perfeito de um enredo, e sim a criação de uma determinada sensação” (LOVECRAFT, 2020, p. 13-14). Ao falar de sensações e emoções, Lovecraft deixa claro que o foco de sua obra e das obras de autores que admira são os resultados da leitura sobre seus leitores, pois “o único teste do verdadeiro estranho¹¹ é simplesmente esse: se ele provoca ou não no leitor uma profunda sensação de pavor e de contato com esferas e forças desconhecidas” (LOVECRAFT, 2020, p. 14). Isso se aproxima do pensamento de outro importante teórico do gênero fantástico, Tzvetan Todorov. Para Todorov, é necessária a função de um leitor implícito para que um conto seja fantástico, uma vez que “a percepção desse leitor implícito está inscrita no texto com a mesma precisão com que o estão os movimentos das personagens” (TODOROV, 1975, p. 37); assim, “a *hesitação do leitor* é pois a primeira condição do fantástico” (TODOROV, 1975, p. 37, grifo do autor). A diferença entre o pensamento de Todorov e Lovecraft é de que primeiro trabalha com a questão de um leitor apenas implícito, uma instância narrativa, enquanto Lovecraft considera o leitor real em suas ponderações. De uma forma ou de outra, o que deve ser ressaltado é a importância da figura de um leitor para que a literatura fantástica ou de medo se faça completa enquanto uma experiência estética.

Lovecraft refere-se às sensações advindas dos textos que analisa sempre utilizando a palavra “cósmico”, pois, para ele, esse tipo de medo mais profundo está sempre ligado à vastidão do universo e ao medo humano daquilo que não se conhece na natureza, reconhecendo nesse medo sua pequenez em meio ao cosmos, semelhantemente ao efeito do sublime, como apresentado por Edmund Burke, mas de uma forma muito mais subversiva, como será apresentado em capítulos posteriores. Para Sean Moreland, “a composição de Lovecraft se move das conotações grandiosas ou místicas de ‘cósmico’ em seus usos estoicos

¹⁰ “An awareness of total crisis”.

¹¹ O termo *weird*, por vezes, é traduzido ao português como “estranho”, um de seus possíveis significados. Essas possibilidades de tradução, entretanto, acabam por não representar a totalidade de sentidos de *weird*, palavra que, no inglês, historicamente, já apresentou muitas variações, relacionadas, por exemplo, à bruxaria ou ao destino

ou neoplatônicos para o que ele chamava de ‘indiferentismo cósmico’” (MORELAND, 2018, p. 19, tradução nossa)¹². Tal indiferentismo cósmico baseava-se na visão materialista mecanicista de Lovecraft, definida a partir das seguintes premissas:

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, 2014, p. 157).

Partindo dessa premissa de que o cosmos é indiferente à vida humana e a qualquer um de seus objetivos, Lovecraft buscava causar em seu leitor a sensação de que seu lugar no mundo é totalmente insignificante e irrelevante em meio a tudo o que a natureza compreende. Esse é o foco e o ponto alto das obras que o autor procura exaltar em seu ensaio, buscando essa questão em comum entre elas e, conseqüentemente, utilizando-se de suas técnicas e referencial em sua própria obra ficcional.

A construção desse tipo de sensação que Lovecraft tanto admirava foi refinada e desenvolvida em muitos de seus contos e novelas, chegando ao ponto de que, atualmente, o termo *horror cósmico* acabou por tornar-se muitas vezes um sinônimo para *horror lovecraftiano* ou simplesmente a temática de suas obras em si. Isso convencionou-se de tal forma que o termo é utilizado recorrentemente sem que antes de fato se defina o que ele significa ou representa, deixando o assunto sempre vago e aberto para interpretações. Um ponto inicial e não menos crucial para a tentativa de uma definição do que ele representa é a análise do termo escolhido em si. Como mencionado, Lovecraft utiliza não apenas o termo *horror cósmico* em seu ensaio, mas também *medo cósmico*, *terror cósmico*, *pânico cósmico*, entre outros. Será, portanto, que o termo que se tornou o padrão utilizado é mesmo o ideal? A discussão a seguir mostra que não.

(MACHIN, 2018). É por isso que muitos teóricos de língua portuguesa têm optado por manter o termo em inglês.

2.2 HORROR E TERROR

Além da existência de diversas vertentes que buscam nomear o grupo de textos que trabalham com o medo e/ou a hesitação, há também uma notável discussão a respeito dos efeitos e emoções suscitadas por esses textos. Apesar de, também, muitas vezes parecerem intercambiáveis, esses termos possuem conotações diferentes, e em uma proposta de conceituação de um termo específico essa discussão não pode ser deixada de fora.

A principal dessas discussões gira em torno da diferença entre *terror* e *horror*, e tem sido feita por teóricos e autores do gênero desde seus primórdios. Ann Radcliffe, em seu ensaio “Do sobrenatural na literatura”, de 1826, distingue os dois efeitos da seguinte forma:

Terror e horror são completamente opostos: aquele expande a alma e desperta as faculdades a um alto grau de vida; este contrai, congela e quase as aniquila. [...] E onde está a grande diferença entre os dois, se não na *incerteza* e na *obscuridade* em relação ao mal que acompanham o terror? (2018, p. 81, grifo nosso).

O terror, portanto, vem acompanhado da obscuridade, ou seja, a falta de clareza que permite que junto a esse sentimento emerjam também nuances de ansiedade, de tensão e de apreensão em relação àquilo que pode existir, mas não se tem certeza, em contraste ao horror, que é imediatista e paralisante. Ao pensamento da autora muito se assemelha a ideia de outros teóricos. Stephen King, em *Dança Macabra* (2003), obra na qual apresenta suas opiniões sobre o gênero enquanto comenta a respeito de diversas obras literárias e cinematográficas ao longo dos tempos, expõe o horror como aquele presente em situações explícitas, como, por exemplo, um encontro cara a cara com um monstro. O horror, assim, é aquele sentimento que surge quando não há mais o que se imaginar; ele é a concretização do monstro explícito e hediondo (termo que, não ao acaso, é utilizado para caracterizar o monstro de Frankenstein em grande parte da obra de Mary Shelley — tanto por seu criador, quanto por ele mesmo). O horror é o limite, o excesso. Nas palavras de Fred Botting:

O horror é, em maior frequência, vivenciado em jazigos subterrâneos ou câmaras funerárias. Ele congela as faculdades humanas, *tornando a mente passiva* e imobilizando o corpo. A causa, geralmente, é um encontro direto

¹² Lovecraft’s compounds move from the lofty or mystical connotations of “cosmic” in its Stoic or neo-Platonic

com a mortalidade física, o toque em um cadáver gelado, a visão de um corpo em decomposição. [...] *A morte é apresentada como o limite absoluto*¹³ (BOTTING, 2014, p. 69, tradução nossa, grifo nosso).

Andrew Smith completa a definição de horror ao afirmar que

O horror é explícito a ponto de *oprimir ou negar a imaginação*. [...] A explicitação do horror está ligada a imagens de violência encontradas no gótico masculino de Matthew Lewis. O horror retém essa associação com violência visualmente explícita como uma característica de romances de horror e filmes dos séculos 20 e 21¹⁴ (SMITH, 2007, p. 182, tradução nossa, grifo nosso).

O horror, portanto, é um sentimento que se encerra em si mesmo: é a conclusão de uma tensão que havia sido construída durante a trama e da qual, por fim, não se pode mais escapar — tensão esta que pode, ou não, ser o terror; é o momento em que se encara o monstro e não se tem mais para onde fugir. É um medo penetrante de fim da linha enquanto ser vivo e mortal. O horror está, assim, ligado à finitude física da condição de ser humano por meio da violência. Como dito por Botting (2014), em uma situação de horror a mente humana se torna passiva, o processo de racionalização não é necessário pois o perigo é explícito, tudo está as claras e o único final possível nessa situação é a morte. Não há espaço para a imaginação, pois ela não é necessária em uma situação como essa.

O terror, em contrapartida, funciona de forma bastante diferente: ele habita a imaginação e todos os reinos que nela existem. O terror é construído a partir da *insinuação* de ideias, e não de imagens explícitas. Quando a ameaça é apenas sugerida, há espaço para que o personagem aja: fuga, ação, reação, são opções válidas em comparação ao fim da linha representado pelo horror. Para Fred Botting,

uses to what he called “cosmic indifferentism.”

¹³ Horror is most often experienced in underground vaults or burial chambers. It freezes human faculties, rendering the mind passive and immobilizing the body. The cause is generally a direct encounter with physical mortality, the touching of a cold corpse, the sight of a decaying body. [...] Death is presented as the absolute limit.

¹⁴ Horror has an explicitness that overwhelms, or negates, the imagination. [...] The explicitness of Horror is linked to images of violence found in the male Gothic of Matthew Lewis. Horror retains this association with visually explicit violence as a characteristic of horror novels and horror films of the twentieth and twenty-first centuries.

O que importa é que o terror ativa a mente e a imaginação, possibilitando a superação de medos e dúvidas e permitindo o sujeito a mover-se de um estado de passividade para atividade. [...] O terror possibilita a fuga; permite que se delimite seus efeitos, que se distinga e supere a ameaça que ele manifesta¹⁵ (BOTTING, 2014, p. 68, tradução nossa).

Stephen King acredita que “o terror [...] frequentemente surge de um sentimento penetrante de desestruturação; de que as coisas estão caindo aos pedaços” (2003, p. 22); é a partir desse sentimento de desestruturação que o personagem decidirá qual caminho tomar, seja a fuga ou o enfrentamento. Em termos claros, no terror há tempo.

Outra questão relacionada à intensidade de medo proporcionada pelo terror é a dependência do referencial do leitor ao assimilar a obra, uma vez que textos literários deixam lacunas abertas para serem combinadas com a própria imaginação do leitor. De acordo com Wolfgang Iser,

Como nenhuma história pode ser contada na íntegra, o próprio texto é pontuado por lacunas e hiatos que têm de ser negociados no ato da leitura. Tal negociação estreita o espaço entre texto e leitor, atenua a assimetria entre eles, uma vez que, por meio dessa atividade, o texto é transposto para a consciência do leitor (ISER, 1999, p. 28).

No terror, essa ideia se faz mais do que nunca presente, uma vez que monstrosidades e acontecimentos tenebrosos nunca são descritos por completo. Os autores, propositalmente, dão apenas dicas a respeito da fonte de terror que pode se manifestar, e os contornos nítidos e explícitos são criados diretamente pela mente do leitor. Para Radcliffe, “a obscuridade possibilita à imaginação a capacidade de exagerar” (RADCLIFFE, 2018, p. 82). O terror, portanto, é acompanhado de perto pelo sentimento de ansiedade, pois ele trabalha com a questão do que *pode acontecer*, e não do que está acontecendo, como no caso do horror. São nesses sentimentos paralelos que Colavito diferencia ambos os efeitos: “a emoção do horror é

¹⁵ What is important is that terror activates mind and imagination, enabling an overcoming of fears and doubts, and allowing the subject to move from a state of passivity to activity. [...] Terror enables escape; it allows one to delimit its effects, to distinguish and overcome the threat it manifests.

uma combinação de medo e repugnância e está intimamente relacionado ao terror, um sentimento de medo e ansiedade”¹⁶ (COLAVITO, 2008, p. 13, tradução nossa).

Stephen Asma, em sua obra *On monsters: an unnatural history of our worst fears* (2011), comenta brevemente a respeito das relações entre os termos *medo/temor* e *angústia/ansiedade*, este enquanto sob a ótica de Heidegger (*angst*). O medo ou temor, sob essa perspectiva, é um sentimento que possui um objeto claro e definido; ele não leva a reflexões que vão muito além da ameaça que está ali presente:

Tememos algo que nos ameaça, seja um ente manual ou a co-presença ou ausência dos outros [...] O temor, por isso, é sempre primeiramente um fenômeno privado, embora também possamos temer por um outro [...] Por fim, o temor pode ter variações: ele pode ser o que é assustador; pode ser o horror e também a decepção (WERLE, 2002, p. 106).

Já a angústia ou ansiedade relaciona-se com um nível mais profundo de emoção, aproximando-se do existencialismo. Asma coloca esse sentimento em paralelo com o que Lovecraft chama de *medo cósmico*:

Heidegger, Jean-Paul Sartre e outros escritores existencialistas argumentam que há um tipo radical de experiência humana que é como o medo, mas de uma forma mais profunda. Heidegger chama esse pavor radical de *angst* (ansiedade). [...] A *angst* é a resposta a uma ameaça indefinida; o perigo não está em nenhum lugar em particular e ainda assim em todo lugar. Como o “medo cósmico” de Lovecraft, a *angst* de Heidegger é uma emoção inefável de proporções metafísicas. [...] Ela coloca seres humanos em uma crise face a face com sua própria potencialidade autêntica. *Angst* é aquele senso filosófico inquietante de que você e todas as outras coisas no mundo são apenas poeira no vento¹⁷ (ASMA, 2011, p. 185-186, tradução nossa).

¹⁶ The emotion of horror is a combination of fear and revulsion, and it is closely related to terror, a feeling of fear and anxiety.

¹⁷ Heidegger, Jean-Paul Sartre, and other existential writers argued that there is a radical kind of human experience, which is like fear but in a way deeper. Heidegger calls this radical dread *angst* (anxiety). [...] Angst is the response to an indefinite threat; the danger is nowhere in particular and yet everywhere. Like Lovecraft’s “cosmic fear,” Heidegger’s *angst* is an ineffable emotion of metaphysical proportions. [...] It places human beings into a face-to-face crisis with their own authentic potentiality. Angst is that unsettling philosophical sense that you, and every other thing in the world, are just dust in the wind.

Para concluir sua linha de pensamento, Asma transpõe então essa comparação para o fantástico, no qual o medo ou temor estaria relacionado às narrativas focadas no horror e na ameaça física, como comumente praticado durante os séculos XVIII e XIX com o gótico e o fantástico tradicionais, e a angústia estaria relacionada ao *weird* e ao terror cósmico, modo literário e efeito estético que suscitam em seus leitores uma reflexão a respeito de seu lugar no mundo:

Quando o gênero de horror ultrapassa a narrativa simples baseada no medo de um monstro perseguindo uma vítima e em vez disso constrói um mundo inquietante de mau presságio, parece cruzar para o lado desse pessimismo mais metafísico de absurdo cósmico. O medo cósmico ou *angst* ou desespero sugerem, mesmo que apenas temporariamente, que o mundo *carece* da estrutura e significado seguros que normalmente presumimos que tenham¹⁸ (ASMA, 2011, p. 186, tradução nossa, grifo do autor).

Em conclusão, pode-se levantar um paralelo entre o terror e a *angst* enquanto emoções que levam a um movimento mental de reflexão e questionamento, enquanto o horror estaria mais próximo do medo, uma vez que necessita de um objeto específico para existir e não vai muito além daquilo que esse objeto representa como ameaça imediata.

Levando em consideração as definições até aqui apresentadas, volto à questão do termo específico *horror cósmico* apresentado, entre outros, no ensaio de Lovecraft. Algumas definições a respeito do termo costumam ser consensuais em relação à questão de que ele é um efeito que gira em torno da questão da grandiosidade do universo e da pequenez humana, à compreensão desse papel ínfimo em meio ao cosmos e o medo que ela conseqüentemente carrega. Para Colavito, “esse tipo de horror, que chamo de horror cósmico devido ao seu uso por H. P. Lovecraft, costuma lidar com entidades e experiências que transcendem indivíduos, sociedades, culturas inteiras e até a própria humanidade”¹⁹ (2008, p. 161, tradução nossa). Brian Stableford segue um caminho parecido:

¹⁸ When the horror genre pushes past the simple fear-based narrative of a monster chasing a victim and instead constructs an eerie world of foreboding, it seems to cross over into this more metaphysical pessimism of cosmic absurdity. Cosmic fear or angst or despair suggests, even if only temporarily, that the world *lacks* the secure structure and meaning that we ordinarily assume it to have.

¹⁹ “This breed of horror, which I am calling cosmic horror after H. P. Lovecraft’s usage, typically deals with entities and experiences that transcend individuals, societies, whole cultures, or even humanity itself...”

[O horror cósmico] pertence a uma ordem diferente da existência, que jaz para além do mundo fenomenal da percepção ordinária, separado dele por um limiar que a mente humana pode infringir em sonhos com uma segurança relativa, embora as consequências de cruzar para a outra direção pudessem ser desastrosas²⁰ (STABLEFORD, 2007, p. 80, tradução nossa).

Nota-se que, na concepção desses teóricos, esse efeito estético trabalha com a mente humana, não sendo obrigatoriamente relacionado a monstros ou outras entidades específicas, como se espera do horror. Vivian Ralickas define o termo como “aquele medo e temor que sentimos quando confrontados por fenômenos para além de nossa compreensão, cujo alcance se estende para além do estreito campo dos assuntos humanos e ostenta significância cósmica”²¹ (RALICKAS, 2007, p. 364, tradução nossa). Fenômenos para além de nossa compreensão só podem, e de forma limitada, serem ponderados e racionalizados por meio de nossa mente, que emprestará seu referencial para que tais fenômenos sejam assim interpretados, fazendo-o, dessa forma, para preencher as lacunas existentes. Esse sentimento, portanto, encaixa-se com bastante solidez nas definições previamente levantadas sobre o terror, e não o horror. Faz-se o momento, portanto, de se nomear corretamente o termo e assim me referir a ele.

Nas histórias de Lovecraft, algumas das quais comporão meu *corpus* de análise, o terror cósmico se faz intenso apenas perto do fim da trama — e, conseqüentemente, do fim da experiência da leitura —, depois de terem sido apresentadas todas as evidências de que existe muito mais no universo do que se imagina e de que existem diversas anormalidades que nele podem habitar, em uma construção de um efeito que se intensifica a cada novo passo. São as consequências dessas descobertas que trarão o efeito de terror aos personagens e leitores da obra. O narrador de “O chamado de Cthulhu”, por exemplo, afirma nas últimas páginas do conto: “Eu jamais tornarei a dormir com tranquilidade enquanto pensar nos horrores que espreitam sem cessar por trás da vida no tempo e no espaço” (LOVECRAFT, 2021, p. 55). A emoção levantada pelo texto, no caso o terror, é puramente mental para o personagem. Ele mesmo em momento algum da trama se depara com monstruosidades e eventos devastadores, mas apenas o conhecimento de que tais coisas existem é o suficiente para que o terror o abale. A consciência de que Cthulhu é real — um ser colossal que habita o fundo do mar e possui a

²⁰ “[Cosmic horror] belongs to a different order of existence, which lies beyond the phenomenal world of ordinary perception, separated from it by a threshold that the human mind can breach in dreams with relative safety, although the consequences of a crossing in the other direction would be dire.”

capacidade de destruir a humanidade com facilidade — é mais do que suficiente para que o personagem coloque todo o seu conhecimento em xeque, conseqüentemente indagando a respeito de tudo o que pode acontecer caso o monstro acorde novamente. Apesar de o conto possuir cenas de *horror*, como durante o encontro dos marinheiros com Cthulhu, o horror acontece diretamente com esses personagens, não sendo tão facilmente transferido para o leitor, pois, em primeiro lugar, a cena é apenas lida pelo narrador que encontra o manuscrito a respeito do acontecido, não possuindo tanto impacto em termos de construção de atmosfera e tensão — a cena passa pelo filtro do narrador antes de chegar no leitor. Em segundo lugar, o medo de ser morto por Cthulhu, que gera o horror, não é a emoção mais intensa da história, mas sim o terror ao se perceber que toda a humanidade pode ser destruída. O terror do conto, portanto, não está encerrado na imagem de Cthulhu e o horror que ela apresenta, mas no terror que vem por detrás de toda essa monstruosidade.

Alyssa Burger faz parte do reduzido grupo de teóricos que até o momento utilizam o termo *terror cósmico* quando tratando do assunto — não sou, portanto, a primeira a chamá-lo dessa forma. A respeito da cidade de R'lyeh, a cidade com geometria não-euclidiana de Cthulhu, ela comenta:

Não obstante, o horror dessa irregularidade é meramente a manifestação concreta do terror cósmico verdadeiro e insondável que jaz além, e é a esse terror que King se refere como o mais sofisticado desses recursos, a realidade aterrorizante da ameaça invisível e incessante que jamais pode ser derrotada ou nem ao menos de fato conhecida. Cthulhu voltou a dormir, mas não dormirá para sempre. [...] Em ambos “O chamado de Cthulhu” e “Nyarlathotep”, a parte mais importante do horror de Lovecraft é encontrada onde sempre está nos contos do Cthulhu Mythos: na descoberta da insignificância da humanidade, sua falta de poder em face de um terror cósmico potente e destrutivo que desafia a compreensão e quem dirá o controle²² (BURGER, 2018, p. 84, tradução nossa).

²¹ “that fear and awe we feel when confronted by phenomena beyond our comprehension, whose scope extends beyond the narrow field of human affairs and boasts of cosmic significance.”

²² The horror of this visible not-rightness is merely a concrete manifestation of the true and unfathomable cosmic terror that lies beyond, however, and it is this terror which King refers to as the most sophisticated of these appeals, the horrifying reality of the unseen and unremitting threat can never be defeated or even truly known. Cthulhu has gone back to sleep, but will not sleep forever. [...] In both “The Call of Cthulhu” and “Nyarlathotep,” the greatest part of Lovecraft’s horror is found where it always is in his Cthulhu Mythos tales: in the realization of humanity’s insignificance, its powerlessness in the face of a potent and destructive cosmic terror which defies comprehension, let alone control.

Tristan Brelage, em suas considerações críticas sobre a obra de Lovecraft, apresenta argumentos que também configuram o terror cósmico como terror para, entretanto, acabar por defini-lo como horror:

O horror cósmico de Lovecraft é mais horripilante quando trabalha em um nível sutil, quase inconsciente. Os monstros e divindades, sejamos justos, não são em nada sutis, mas temos de considerar que sua existência não é uma ameaça diretamente *física* à humanidade, mas *social* – uma escala muito mais ampla e inconsciente que o horror dos monstros góticos. O horror cósmico, em última instância, desconstrói a visão humanista e antropocêntrica da vida, enquanto também subverte a afirmação de Burke de que o terror é a emoção mais poderosa. Sim, horror cósmico é horror, uma vez que oprime, mas sua escala é tão gigantesca que eclipsa as implicações do terror²³ (BRELAGE, 2018, p. 13, tradução nossa, grifo do autor).

Ora, se tal horror construído na obra de Lovecraft é sutil e inconsciente e levanta a ideia de uma ameaça à vida humana em sua totalidade, ele é uma emoção que trabalha direta e exclusivamente com a mente, uma das características que define o terror. Não é uma emoção proveniente de uma cena de violência e ameaça quase que exclusiva à vida e ao corpo humano, características essenciais para que tenhamos a emoção do horror. Definir o efeito estético apenas por meio do argumento de que seja um sentimento opressor é deixar de fora todos os outros pontos relevantes que diferenciam uma emoção da outra. Defendo, portanto, com base nas considerações de teóricos sobre as diferenças entre terror e horror e em meu levantamento inicial a respeito das características desse efeito estético, que tal emoção suscitada pelo texto deva ser propriamente chamada de *terror cósmico*. Essa afirmação é o primeiro passo em meu trajeto para conceituá-lo.

2.3 A CATEGORIA ESTÉTICA

²³ Lovecraft's Cosmic Horror is the most horrifying when it works on a subtle, nearly unconscious level. The monsters and deities, to be fair, are not subtle at all, but you have to consider that their existence is not a direct *physical* threat to humanity, but a *societal* – a much wider and more unconscious scale than the horror of Gothic monsters. Cosmic Horror ultimately deconstructs the humanistic, anthropocentric approach to life, while also subverting Burke's claim that terror is the most powerful emotion. Yes, Cosmic Horror is horror, since it overwhelms, but its scale is so gigantic that it dwarfs terror's implication.

Étienne Souriau, em seu *Vocabulaire D'esthétique* (1990), apresenta uma definição estruturada para o conceito de categoria estética, tendo como ponto de partida a ideia de que uma categoria seja um conceito generalista a ser utilizado na formação de juízos de valor, ou seja, em como se avaliam obras, seja positiva ou negativamente. O autor expõe em seu dicionário quatro pontos-chave para tal definição, que apresentarei aqui brevemente ao coordená-las às características do terror cósmico. O primeiro deles é o conceito de um *éthos*, ou seja, de uma atmosfera afetiva pertencente a uma obra. De acordo com o autor, “o belo, o bonito, o gracioso, o trágico, o patético, o cômico, o bufonesco etc., compreendem, a princípio, uma reação sentimental ou emocional, uma impressão afetiva. Essa impressão é complexa [...] Essa complexidade é tomada como um conjunto uno e sui generis²⁴ (SOURIAU, 1998, p. 256, tradução nossa). Assim, uma categoria é uma combinação de diferentes sentimentos e impressões que resulta em uma impressão afetiva única e distinguível de outras categorias. É a seleção desses sentimentos e sua combinação balanceada que permite que efeitos específicos sejam produzidos. No terror cósmico, os sentimentos que configuram a categoria são o medo — pois os eventos e objetos presentes nessas histórias sempre indicam se tratar de alguma forma de ameaça, seja à vida humana, seja à forma como compreendemos nossa realidade; a ansiedade —, pois não se compreende em que essa ameaça consiste e quando e se ela se manifestará por completo; e estranhamento — pois tudo é tão discrepante do que se conhece que jamais haverá conforto no encontro com uma ocorrência como essas. Diferentemente dos temas folclóricos e mais comuns utilizados desde os primórdios da literatura gótica para se inserir uma atmosfera de medo dentro de um texto, como fantasmas, vampiros, lobisomens, bruxas etc., os textos de terror cósmico apresentam criaturas e ameaças inéditas, fruto da criatividade de seus autores em uma proposta de causar sensações advindas do conhecimento de algo até então desconhecido. Essa característica de revelação de algo novo é imprescindível para a construção da atmosfera pretendida do terror cósmico, pois ela tem como efeito imediato o estranhamento, que, de acordo com o desenvolvimento da trama, causará medo e ansiedade nos personagens. Assim, uma categoria não se limita a uma só obra, podendo um número indefinido de obras compartilhar de suas características (SOURIAU, 1998). No caso do terror cósmico, por exemplo, não há nem ao menos uma restrição de gênero: ele está presente em textos fantástico, de horror, ficção científica, entre outros.

²⁴ Lo bello*, lo bonito*, lo gracioso*, lo trágico*, lo patético*, lo cômico*, lo bufonesco*, etc., comprenden en principio una reacción sentimental o emocional, una impresión afectiva. Esta impresión es compleja [...] Esta complejidad es tomada como un conjunto uno y sui generis.

O segundo ponto que Souriau traz para definir uma categoria é que ela seja “um sistema de forças estruturadas”:

Ainda que o caráter afetivo dê à categoria estética uma parte subjetiva, não é puramente subjetividade. Pelo contrário, a impressão do espectador, do ouvinte, leitor... é devida à mesma natureza da obra [...] Por isso, o estudo de uma categoria estética sempre exigiu o estudo das obras em si, para extrair aquilo que favorece a impressão afetiva. Trata-se de condicionamentos de estrutura; é a disposição dos elementos em uma relação e interação orgânica, é a forma de trabalho interno das forças da obra que define cada categoria²⁵ (SOURIAU, 1998, p. 256, tradução nossa).

As estruturas narrativas e temas dentro de uma obra, portanto, são a forma com que se articula a atmosfera pretendida para que efeitos textuais sejam devidamente sentidos pelo leitor. Como mencionei acima, os sentimentos principais do terror cósmico são o medo, a ansiedade e o estranhamento. Estes são, entretanto, os sentimentos trabalhados dentro do texto e sentidos pelos personagens. Quando falamos do leitor, uma nova camada é adicionada: nessa esfera, temos, também, dois novos sentimentos: o prazer e o exercício da imaginação. Um leitor de terror cósmico, supondo-se que siga os sinais estabelecidos pelas estruturas narrativas, fará um exercício de ativar sua criatividade e imaginação ao tentar dar forma às imagens amorfas e incompletas presentes no texto. A curiosidade gerada por essas lacunas textuais propositais gera prazer no leitor, que poderá refletir acerca dessas possibilidades levantadas pelo texto, colocando-se no lugar do personagem e imaginando seu medo, sua ansiedade e seu estranhamento, porém de um lugar seguro enquanto leitor, não sentindo, portanto, essas aflições de forma real, mas de forma estética e especulativa. Em relação às estruturas comumente vistas em narrativas de terror cósmico, dedico o capítulo cinco desse trabalho, “Os recursos narrativos”.

O terceiro ponto de definição de uma categoria estética apresentado por Souriau é de que ela seja “um tipo especializado de valor, referência de um juízo estético”. Ele afirma que “a categoria estética permite apreciar a obra conforme ela satisfaça ou não estas exigências, conforme dê origem ao *éthos*, ou fracasse em seu objetivo”²⁶ (SOURIAU, 1998, p. 256,

²⁵ Aunque el carácter afectivo da a la categoría estética una parte subjetiva, no es puramente subjetividad. Por el contrario, la impresión del espectador, del oyente, lector... se debe a la misma naturaleza de la obra. [...] Por esto, el estudio de una categoría estética ha necesitado siempre el estudio de las obras en sí mismas, para extraer lo que favorece la impresión afectiva. Se trata de condicionamientos de estructura; es la disposición de los elementos en una relación e interacción orgánica, es la manera de trabajo interno de las fuerzas de la obra la que define cada categoría.

²⁶ La categoría estética permite apreciar la obra según ésta satisfaga o no estas exigencias, según haga nacer el *éthos* o fracase en su objetivo.

tradução nossa). Assim, por possuir certo caráter subjetivo e depender, em partes, do referencial e disposições do leitor, nem sempre as estruturas convencionadas pela obra resultarão nas emoções pretendidas. O juízo, portanto, nem sempre será positivo após a leitura da obra, o que não é algo incomum de acontecer no terror cósmico.

O quarto e último ponto apresentado por Souriau é de que uma categoria seja “uma possibilidade aberta a todas as artes”. A proposta desse trabalho é apresentar o terror cósmico dentro do recorte da Literatura, especificamente a prosa, porém ele está presente em diversas outras formas de arte, como a poesia²⁷, a pintura, o videogame, o cinema, as histórias em quadrinhos etc. Para cada mídia, as estruturas utilizadas serão diferentes, adaptadas à sua forma de manifestação. Os efeitos causados, entretanto, serão os mesmos.

2.4 AS ORIGENS, PRIMEIROS USOS E DESDOBRAMENTOS DO TERMO *CÓSMICO*

Sean Moreland, em seu artigo “The Birth of Cosmic Horror from de S(ub)lime of Lucretius”, de 2018, faz um levantamento detalhado a respeito dos primeiros usos do termo horror cósmico e semelhantes fora do âmbito artístico e anteriormente a Lovecraft e outros escritores de horror. O levantamento do autor e as considerações apresentadas neste subcapítulo, portanto, se referem ao uso do termo ao longo do tempo, sendo sua significação mais ou menos semelhante ao efeito estético do terror cósmico. Como mencionado, o terror cósmico é uma combinação de emoções que pode estar fora da arte, sentidas com intensidade face a uma situação em que o ser humano se sente profundamente oprimido por sua condição de insignificância em meio ao cosmos. A primeira fonte para o termo horror cósmico encontrada por Moreland é um artigo de jornal a respeito da erupção do vulcão Krakatoa em 1883, no qual é dito que certo horror cósmico impedia antes mesmo da catástrofe acontecer, relacionando o termo, portanto, com a atmosfera que pairava sobre o local (MORELAND, 2018). De acordo com o autor, esse uso do termo deriva do conceito de “emoção cósmica” desenvolvido por William Kingdon Clifford, matemático e filósofo inglês, para quem

Por emoção cósmica — a frase é do Sr. Henry Sidgwick — quero dizer uma emoção que é sentida em relação ao universo ou à soma das coisas, vistos

²⁷ Em *Poemas de Horror Cósmico* (2023), de H. P. Lovecraft, publicado pelas editoras Ex Machina e Clepsidra, publiquei um ensaio intitulado “A estética do horror de H. P. Lovecraft: poema e prosa”, no qual analiso brevemente como se configura o terror cósmico na poesia do autor. É possível notar que em seus poemas o autor utiliza diferentes estratégias narrativas, resultando, apesar disso, na mesma impressão afetiva da prosa.

como um cosmos ou ordem. Há dois tipos de emoção cósmica — uma sendo relacionada ao macrocosmo ou universo que nos cerca e nos contém, a outra relacionada ao microcosmo ou universo de nossas próprias almas. Quando tentamos juntar as mais generalizadas das questões que podemos formar a respeito do grande conjunto de eventos que estão sempre em curso, para alcançar uma espécie de equilíbrio entre os sentimentos que esses eventos produzem em nós e para agregar a eles o sentimento de vastidão associado a uma tentativa de se representar toda a existência, assim então experimentamos uma emoção cósmica do primeiro tipo. Ela pode ter características do espanto, veneração, resignação, submissão; ou pode ser um estímulo avassalador para a ação²⁸ (CLIFFORD, 1878, p. 74, tradução nossa).

O conceito de Clifford, de acordo com Moreland, irá aproximar-se mais do assombro ou do terror de acordo com a visão de mundo do sujeito que o experimenta. O termo perde tal ambiguidade quando elaborado em 1893 por George M. Gould, médico e lexicógrafo norte-americano. Agora referindo-se ao termo como horror cósmico, temos uma visão bem mais negativa do sentimento:

Eu descobri que muitas outras almas desesperadas e sensíveis, quando em face de doutrinas loquazes e da solidão da subjetividade, com frequência sentem o mesmo espasmo apertado do horror cósmico, o próprio cerne da vida sufocado e imobilizado por um medo infinito e senso de estar perdido²⁹ (GOULD, 1893, p. 8, tradução nossa).

Para Gould, o sentimento de horror cósmico está ligado a uma suposta inabilidade patológica de se reconhecer o divino na natureza. Apesar disso, ele acredita que o horror

²⁸ By a cosmic emotion—the phrase is Mr. Henry Sidgwick’s—I mean an emotion which is felt in regard to the universe or sum of things, viewed as a cosmos or order. There are two kinds of cosmic emotion—one having reference to the Macrocosm or universe surrounding and containing us, the other relating to the Microcosm or universe of our own souls. When we try to put together the most general conceptions that we can form about the great aggregate of events that are always going on, to strike a sort of balance among the feelings which these events produce in us, and to add to these the feeling of vastness associated with an attempt to represent the whole of existence, then we experience a cosmic emotion of the first kind. It may have the character of awe, veneration, resignation, submission; or it may be an overpowering stimulus to action.

²⁹ “I have learned that many another sensitive despairing soul, in the face of the glib creeds and the loneliness of subjectivity, has also and often felt the same clutching spasm of cosmic horror, the very heart of life stifled and stilled with an infinite fear and sense of lostness.”

cósmico possa ser transformado em prazer cósmico, o que, no pior caso, torna-se uma metafísica mórbida (MORELAND, 2018).

De acordo com Moreland, esse sentimento opressor em relação ao universo já era discutido séculos antes de Lovecraft, Clifford ou Gould, mesmo que termos como emoção cósmica ou horror cósmico ainda não fossem utilizados — o que significa que a categoria estética do terror cósmico já se manifestava nas emoções humanas, apenas carecendo de uma nomeação. Em muitos dos casos, os termos estão relacionados ao conceito do sublime, o qual, de fato, é com grande frequência associado ao sentimento de terror cósmico na obra dos escritores de meu *corpus*, mas, de forma geral, o sublime se mantém no campo das emoções, causando uma impressão intensa e marcante no sujeito, enquanto o terror cósmico não só causa uma emoção, mas também está ligado a um pensamento; ou seja, o terror cósmico não é apenas uma resposta emocional a um evento intenso como o sublime, ele é indissociável de uma reflexão acerca do universo.

Categoria nomeada, o terror cósmico recebeu nos últimos anos, ainda que timidamente, alguns capítulos ou parágrafos de estudiosos da literatura fantástica. Jason Colativo, na obra ora mencionada, dedica um capítulo intitulado “Part IV. Terror from Outside: Cosmic Horror (c. 1895 – c. 1945)” ao tipo de horror produzido por Lovecraft e pelo círculo que o acompanhava, focando, especificamente, nos temas trabalhados pelos autores. Horror cósmico, nessa obra do teórico, aparece como um subgênero do horror relacionado diretamente ao período histórico em que determinadas obras foram escritas, sendo elas de autoria de Lovecraft ou de seu círculo de amigos e correspondentes também escritores. Para ele, este é um novo tipo de horror surgido na virada do século XIX para o XX, consequência da posição que agora o ser humano ocupava em meio à sociedade e ao universo devido aos novos paradigmas científicos:

Nesse novo mundo da ciência triunfante, as antigas verdades desmoronaram em um período surpreendentemente curto, sendo substituídas por um conjunto de teorias coerentes e abrangentes que estabeleciam um universo relativo, materialista e acidental. Tomadas juntas, a evolução, a psicanálise e a relatividade insistiam que seres humanos não eram nada mais que objetos irracionais ao acaso, evoluindo por acidente de um cosmos irracional e mutável, sujeitos apenas ao que as leis da relatividade deixaram intacto e

progredindo em direção a nenhum objetivo fixo³⁰ (COLAVITO, 2008, p. 171, tradução nossa).

Esse período histórico pode ter tornado esse sentimento em relação ao mundo mais presente, porém, como Moreland demonstrou, já era sentido e já se falava sobre ele tempos antes de ser inserido na literatura como parte de um projeto estético e já aparecia, ainda que em menor escala, em histórias anteriores a isso. Maria João Albuquerque Simões comenta que Roman Ingarden aproxima a ideia de categoria estética à ideia de uma qualidade, o que significa que categorias estéticas podem “ser mais ou menos dominantes num texto, [o que] permite conceber a possibilidade de se opacificarem e cristalizarem em gêneros em determinados momentos históricos, engendrando um padrão repetitivo” (SIMÕES, 2007, p. 67-68). Como comentei anteriormente, a *qualidade* ou *predicado estético* (SIMÕES, 2007) do terror cósmico se encontra em diferentes gêneros literários.

Seguindo em suas considerações, Colavito aponta que a consequência dessas mudanças de visão de mundo na literatura é dramática: “O verdadeiro *weird* apresenta situações que humanos pouco compreendem e os remove do centro da criação em direção a um lugar periférico na ordem universal. O horror cósmico representa o medo do indivíduo de perder-se em face de forças maiores para além de seu controle³¹” (COLAVITO, 2008, p. 161, tradução nossa). Sendo assim, histórias de fantasmas e monstros populares no gótico perderam espaço e, principalmente, viram minguar a sua capacidade de amedrontar, sendo substituídos por ameaças vindas de outras galáxias e esferas ainda não exploradas pela humanidade. Me parece que Colavito define horror cósmico sob os mesmos parâmetros que China Miéville utiliza para definir a literatura *weird*:

Tal momento literário é uma expressão de turbulência e crise. [...] Os grandes escritores da ficção *weird* respondem ao fato de modernidade capitalista ter entrado, no fim do século XIX e início do XX, em um período

³⁰ In this new world of science triumphant, the old verities had fallen away in a remarkably short time, replaced with a coherent and comprehensive set of theories that laid out a relative, materialist, and accidental universe. Taken together, evolution, psychoanalysis, and relativity insisted that humans were nothing more than irrational objects of pure chance, evolving by accident from a mindless and changing cosmos, subject only to what natural laws relativity left intact, and progressing towards no fixed goal.

³¹ The truly weird presents situations that humans only barely understand and removes humans from the center of creation toward a peripheral place in the universal order. Cosmic horror represents the individual’s fear of losing himself in the face of larger forces beyond his control.

de crise no qual os pressupostos mais básicos da racionalidade burguesa progressista são estilhaçados³² (MIÉVILLE, 2011, p. 513, tradução nossa).

O terror cósmico, entretanto, antecede o movimento *weird* e o período histórico mencionado por Colavito. Como pode ser visto, é comum se encontrar os termos horror cósmico e ficção *weird* sendo utilizados para definir conceitos semelhantes; entretanto, esses conceitos não são sinônimos. Apesar de possuírem muitos pontos em comum, o *weird* é um modo literário fluído e transitável, enquanto o terror cósmico é um efeito decorrente de estratégias narrativas para alcançar o leitor que pode ou não coincidir com a filosofia do *weird*. Apesar de diferentes, ambos possuem um ponto em comum do qual não se pode fugir: são uma reação à concepção humanista de mundo e refletem acerca daquilo que poderia acontecer caso se deparasse com uma nova realidade repleta de ameaças, novidades e reinterpretções dessa forma de se ver o mundo. O *weird* oferece diferentes caminhos para que essa ideia seja trilhada; o terror cósmico, em contrapartida, oferece apenas um relance das piores das opções: a submissão ou aniquilação da espécie humana.

Robert Carter, em “An Historical Analysis of the Horror Genre” (2010), apresenta a abordagem de diversos autores em relação às subdivisões do gênero horror. Ele aponta que, assim como Colavito, Dale Bailey expõe o terror cósmico como um subgênero e é sob essa perspectiva que também desenvolve suas análises. Para Carter, o horror cósmico é um gênero que apresenta “um universo malévol e incompreensível que coexiste com nosso próprio universo”³³ (CARTER, 2010, p. 13, tradução nossa), e coloca Lovecraft como o centro desse tema. Essa afirmação, entretanto, é equivocada, primeiro porque coloca os seres do universo de Lovecraft como maus, ainda que tais entidades sejam em sua maior parte alheias à existência e motivações humanas, seres amorais acima de tudo, pois as realidades que habitam são tão diferentes que conceitos como bem e mal não podem ser aplicados a eles. Em segundo lugar, nessas histórias não existem universos coexistentes, mas apenas um universo, o *nosso*, fielmente mimetizado dentro da obra com a exceção das porções de realidade até então desconhecidas que passam a ser conhecidas pelos personagens que as exploram apenas para se arrependem.

Assim como Colavito, Bailey e Carter, outros autores costumam definir o terror cósmico como um subgênero do horror, a partir das temáticas presentes dentro das obras e do

³² Such a literary moment is an expression of upheaval and crisis. [...] The great Weird Fiction writers are responding to capitalist modernity entering, in the late nineteenth and early twentieth centuries, a period of crisis in which its cruder nostrums of progressive bourgeois rationality are shattered.

³³ “A malevolent, incomprehensive universe co-existing with our own universe.”

contexto histórico em que foram escritas. Apesar de apresentarem o terror cósmico dessa forma, ele nunca é detalhadamente descrito ou aprofundado enquanto função e/ou estrutura dentro do texto e sua recepção, mas sempre apenas mencionado ou citado de forma breve e definido por meio de exemplos temáticos.

Outra forma de se abordar o terror cósmico é como um efeito estético. Brian Stableford, em seu capítulo “The Cosmic Horror”, da enciclopédia editada por S. T. Joshi, *Icons of Horror and the Supernatural: An Encyclopedia of Our Worst Nightmares* (2007), parte da obra de Lovecraft para abordar a questão do terror cósmico, porém não o analisa a partir de elementos temáticos, mas de seus efeitos. Ele aproxima o terror cósmico do sublime como definido por Edmund Burke em *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757). Por causa disso,

discussões sobre o “horror cósmico”, em consequência, estão sujeitas a consistir primariamente de uma série de contrastes, que sem cessar afirmam o que ele não é – porque o que ele é permanece intrinsecamente para além do alcance das experiências ordinárias, potencialmente acessível apenas por meio de alguma experiência transcendental hipotética³⁴ (STABLEFORD, 2007, p. 71, tradução nossa).

Stableford coloca como uma possível origem do terror cósmico literário o pessimismo cósmico presente em obras do século XIX, principalmente as advindas do movimento decadentista, pois “a noção de decadência começou como uma forma de pessimismo cósmico”³⁵ (STABLEFORD, 2007, p. 78, tradução nossa). Para ele, essa sensação existe dentro e fora do texto, já que parte dessa literatura surgiu como uma forma de seus autores manifestarem suas reações a esse tipo de sensação ainda não nomeada. O terror cósmico, em suas palavras:

pertence a uma ordem diferente da existência, que jaz para além do mundo fenomenal da percepção ordinária, separado dele por um limiar que a mente humana pode infringir em sonhos com uma segurança relativa, embora as

³⁴ “discussion of ‘the cosmic horror’ is, in consequence, bound to consist primarily of a series of contrasts, incessantly stating what it is not – because what it is remains intrinsically beyond the reach of ordinary experience, potentially accessible only by means of some hypothetical transcendental experience.”

³⁵ “the notion of Decadence has started out as a form of cosmic pessimism.”

consequências de cruzar para a outra direção pudessem ser desastrosas³⁶ (STABLEFORD, 2007, p. 80, tradução nossa).

Para exemplificar seu argumento, o autor cita obras que antecedem Lovecraft: “O Grande Deus Pã” (1890), de Arthur Machen, “Os Salgueiros” (1907), de Algernon Blackwood e “O Rei de Amarelo” (1895), de Robert W. Chambers. Pode-se verificar que, para Stableford, o terror cósmico é uma sensação causada pelo texto que não pode ser definida com precisão, uma vez que ela dialoga com elementos de ordem transcendental, o que significa que não são apenas temáticas relacionadas a alienígenas ou mundos desconhecidos que podem causar esse efeito, mas uma articulação entre tema, estrutura e efeito que resulta em um construto imaginativo simbiote.

Assim como Stableford, Vivian Ralickas trata do terror cósmico a partir da noção de efeito. Em seu artigo “‘Cosmic Horror’ and the Question of the Sublime in Lovecraft” (2007), a autora compara o terror cósmico ao sublime como definido por Burke e Kant, demonstrando que, apesar de partirem da mesma fonte, as sensações não são as mesmas, pois o terror cósmico subverte grande parte das características que definem o sublime. As relações entre o terror cósmico e o sublime serão aqui investigadas nos capítulos subsequentes para averiguar se, de fato, os efeitos se aproximam ou se distanciam, como afirmam Ralickas e outros autores. De qualquer forma, até o momento, a conceituação do termo é precária e insuficiente, e minha tentativa é, portanto, de dar um passo adiante em apresentar não apenas *o que ele não é*, mas de fato o que ele *é*.

³⁶ “belongs to a different order of existence, which lies beyond the phenomenal world of ordinary perception, separated from it by a threshold that the human mind can breach in dreams with relative safety, although the consequences of a crossing in the other direction would be dire.”

3. PERSONAGENS E LEITORES — ASSIMETRIAS

Em meio às confusões e inconsistências constantemente encontradas nos textos que discorrem a respeito do terror cósmico, há uma questão que acredito ser um ponto-chave para o entendimento do efeito e que é tratada de forma confusa, mesclada, se não, em alguns casos, como se fosse uma só coisa. Ela diz respeito às sensações e terrores vivenciados dentro da trama pelos personagens e as emoções produzidas pelo texto no leitor. De forma geral, ao serem estudadas, essas sensações não são diferenciadas pelos pesquisadores que as analisam, uma vez que são apresentadas de forma genérica, sem se especificar a qual sujeito, personagem ou leitor, podem afetar. No terror cósmico, assim como na literatura de horror de forma geral, apesar de termos uma espécie de identificação do leitor com o personagem da trama que vivencia a experiência terrível devido à representação de seu mundo empírico dentro da obra, as sensações resultantes da experiência/leitura da experiência não são as mesmas.

Os efeitos que uma obra literária causa em seu leitor não são apenas um dos pontos-chave para uma categoria estética, pois produzir uma obra a partir do efeito causado por ela no leitor não é artifício exclusivo do terror cósmico, mas uma característica que pode ser destacada e analisada no fantástico como um todo. Edgar Allan Poe, em seu ensaio “A filosofia da composição” (1846), apresenta seu método para produzir uma obra, e seu foco primordial é a elaboração de um efeito a partir do qual a obra será composta:

Eu prefiro começar com a consideração de um efeito. Mantendo sempre a originalidade em vista [...] digo-me, em primeiro lugar: “Dentre os inúmeros efeitos ou impressões a que são suscetíveis o coração, a inteligência ou, mais geralmente, a alma, qual irei eu, na ocasião atual, escolher?” (POE, 2001, p. 911).

A partir disso, o autor afirma definir o tom e os incidentes que comporão a narrativa para chegar por fim ao objetivo proposto. Assim como Poe parte da noção de efeito para *produzir* suas obras, articulando temas e recursos narrativos para propiciar tal efeito, também o faço para *analisá-las*.

Isto é, afinal, a premissa básica de um estudo feito do ponto de vista da estética. Sempre, em uma experiência estética, deve-se levar em consideração *quem* reage a *o quê*. Este *quem* pode ser tanto o leitor quanto o personagem, e suas emoções não serão as mesmas. Será

a partir das interações entre cada um desses elementos que surgirão os diferentes tipos de efeitos:

A experiência estética – e isso não se restringe à reflexão sobre o sublime – é, em grande medida, *relacional*. Ela depende de uma interação, em determinadas condições, entre o sujeito e o objeto, de modo que a experiência é influenciada por essa relação. É ela que determina, em geral, se, frente a certos objetos, seremos afetados de modo a ter uma experiência do sublime, do belo ou de qualquer outra categoria estética (BELLAS, 2022, p. 78-79, grifo do autor).

Pensando, portanto, nas estratégias que levarão à produção de um sentimento de terror cósmico no leitor, elenco como primeira delas a representação do mundo empírico dentro da obra. Para que o fantástico gere seus efeitos em quem o lê, é imprescindível que o leitor veja dentro da obra o seu mundo real retratado — e quanto mais precisa for essa representação, maior será o efeito. De acordo com David Roas, “a participação ativa do leitor é [...] fundamental para a existência do fantástico: precisamos colocar a história narrada em contato com o âmbito do real extratextual para determinar se uma narrativa pertence ao gênero” (ROAS, 2013, p. 45). A retratação de seu mundo dentro do texto é o primeiro passo para que o leitor dê a abertura necessária para ceder à narrativa que acompanhará. O segundo passo é assimilar em seu cotidiano a situação do personagem para que emoções semelhantes às vividas por ele possam atingi-lo sem que, entretanto, possa-se dizer que as emoções são as *mesmas*. De acordo com Carroll,

Existe uma assimetria entre os estados emocionais dos personagens e os do público. [...] A resposta emocional do público tem suas raízes na alimentação de pensamentos, ao passo que as respostas dos personagens têm origem em crenças. Parece razoável supor que o personagem esteja horrorizado, ao passo que o integrante do público está horrorizado artisticamente. E, para complicar as coisas, a resposta do público ao protagonista estará envolvida com uma preocupação em relação a outra pessoa (ou a algo como uma pessoa), ao passo que o protagonista perseguido por um monstro está preocupado consigo mesmo. Ou seja, é pertinente descrever o estado emocional do público como sendo de simpatia; mas o personagem não simpatiza consigo mesmo (CARROLL, 1999, p. 127).

Ao discorrer sobre a literatura de horror, Carroll coloca que a sensação sentida pelo leitor é também uma sensação de horror (que ele define como horror artístico, uma vez que seja uma emoção estética), mas que opera em níveis diferentes em relação aos personagens. O horror sentido pelo leitor é um horror com final programado, um horror seguro, pois não é real para ele como era para o personagem. Por mais que uma cena de um vampiro sugando o sangue de sua vítima possa nos arrepiar, e até mesmo por um segundo nos questionemos se vampiros realmente não podem existir, esses sentimentos são passageiros e fruto de uma trama bem elaborada. O distanciamento estético e o pacto ficcional existentes entre obra e leitor impedem que esse medo nos acompanhe e se torne real em nossas vidas (ou pelo menos é o que se espera, a menos que esse distanciamento seja dissolvido).

Por distanciamento estético entendo o que propôs Edward Bullough em seu texto “A ‘distância psíquica’ como um factor na arte e um princípio estético”, de 1912. Para o autor, esse distanciamento existe para que um leitor possa apreciar a obra sabendo que ela é ficcional e um objeto estético, separando disso sua vida pessoal: “A Distância [...] é obtida através da separação entre o objeto, com o seu apelo à atenção, e o nosso próprio eu, desligando aquele das nossas necessidades e finalidades práticas. É somente então que a ‘contemplação’ do objeto se torna possível” (BULLOUGH, 2009, p. 79). Ademais, existem níveis de distanciamento que fazem com que a experiência seja mais ou menos crível, podendo a obra ser tomada como repulsiva, quando a distância for pequena demais, ou absurda e artificial, quando ela for grande demais. Consequentemente, se um leitor se coloca demais dentro da obra e se afeta por isso, a distância foi perdida. O distanciamento estético, portanto, deve ser o menor possível sem que se perca: “O que é desejável, tanto na apreciação como na produção, é a *máxima diminuição da Distância mas sem o seu desaparecimento*” (BULLOUGH, 2009, p. 82, grifo do autor). É devido a esse distanciamento que uma obra ficcional assim se caracteriza, pois é “a Distância que torna o objeto estético um ‘fim em si mesmo’” (BULLOUGH, 2009, p. 109), concluindo sua função artística ao fim da leitura, momento no qual o leitor voltará aos seus pensamentos e necessidades reais. A questão do distanciamento estético dialoga diretamente com o pacto ficcional, ou seja, o entendimento pré-definido que um leitor possui a respeito da ficcionalidade de uma obra. De acordo com Iser,

O sinal da ficção no texto assinalado é antes de tudo reconhecido através de convenções determinadas, historicamente variadas, de que o autor e o público compartilham e que se manifestam nos sinais correspondentes.

Assim, o sinal da ficção não designa mais a ficção, mas sim o “contrato” entre autor e leitor, cuja regulamentação o texto comprova não como discurso, mas sim como “discurso encenado” (2002, p. 970).

Um leitor sabe de antemão que aquilo que está prestes a ler não configura sua realidade, apesar de poder se parecer muito com ela. Esse saber faz com que ele se permita imaginar coisas impossíveis em sua própria realidade e, assim, realizar em seu ato de leitura a completude da obra. Para Roas:

Em muitos contos se estabelece um jogo interessante entre a possibilidade de escrever algo alheio à realidade humana e a vontade de sugerir esse terror por meio da imprecisão, da insinuação. A indeterminação se converte em um artifício para colocar em marcha a imaginação do leitor (2014, p. 57).

Esse exercício de utilizar a imaginação no processamento das informações obtidas pelo texto gera uma satisfação no leitor, que, preso dentro da teia desenhada pelo autor da história, não quer encontrar a saída. O leitor quer continuar com a sensação que é gerada justamente pelos pensamentos que surgem ao longo da leitura. O terror cósmico, além disso, pode perdurar enquanto o leitor tiver sua imaginação incitada, ou seja, ele não necessariamente acaba ao fim da história, mas se estende ao longo do que sua mente ponderar a respeito do que foi lido; se ele trazer essas indagações à sua própria realidade, a proposta do texto terá sido ainda mais bem cumprida. Os temas tratados por esses autores, por não serem simples e nem conhecidos, servem como combustível para que o leitor saboreie as informações recebidas pela história aos poucos. Muitas vezes, em especial na obra de Lovecraft, é montado um quebra-cabeça no qual cada conto apresenta mais uma parte de um todo e, ao juntar essas peças, o leitor terá novamente satisfação.

Terry Heller afirma que para que um conto desses *aterrorize* o leitor, a distância estética deve ser dissolvida: “pode-se imaginar que o conto de terror ideal *deva* aterrorizar seu leitor, o que implica na dissolução da distância estética, mas que possa ainda proporcionar uma experiência estética, que deveria acarretar em restaurar a distância perdida³⁷” (HELLER, 1987, p. 5, tradução nossa, grifo do autor). Para ele, inclusive, isso acontece em algumas histórias e está previsto em seus efeitos. Os exemplos e categorizações feitos pelo autor,

³⁷ “One can imagine that the ideal tale of terror *would* terrify its reader, which entails dissolving aesthetic distance, and still provide an aesthetic experience, which should entail restoring the lost distance.”

entretanto, são confusos e destoam de minhas ideias aqui propostas e, na verdade, não acredito na dissolução da distância³⁸, pois um leitor não acredita, de fato, na realidade daquela monstruosidade. De qualquer forma, o distanciamento estético é necessário e se mantém durante a experiência da leitura do fantástico, ainda que em alguns momentos possa se tornar estreito demais — casos, por exemplo, nos quais ao fim da experiência afirmemos que “o autor foi longe demais” ou então que “passou dos limites” com aquela obra. Os efeitos do fantástico, de forma geral, tendem a causar uma aproximação estética proposital para que atinjam seus propósitos; um dos grandes responsáveis por essa aproximação é o efeito do real como mencionado nesse capítulo, assim como outras estratégias, como a narração em primeira pessoa e a possível identificação do leitor com este narrador e até mesmo a quebra da quarta parede, com o personagem se comunicando diretamente com o leitor.

Histórias que possuem como proposta instaurar ideias na mente de seus leitores e fazê-los questionar sua realidade e sua posição no cosmos apresentam mais algumas implicações em relação ao distanciamento estético. Ainda que a distância no fantástico não seja dissolvida, estreitando-se em demasia nos casos em que o autor apresente um resultado repulsivo — propositalmente ou não —, em histórias, por exemplo, de temática *gore*, aqui temos a ocorrência de pequenas infiltrações. Em uma analogia funcional, podemos imaginar o distanciamento estético como uma barragem de uma represa. Toda a água ali contida representa os terrores e aflições que uma obra literária armazena. A experiência da leitura fará com que o leitor fique mais ou menos próximo à barragem, tendo um contato menor ou maior com o seu conteúdo. É possível que, em alguns momentos, a água respingue em seu rosto; é possível, também, que dê alguns passos para trás e absorva menos do que é oferecido. Ao fim da leitura, independentemente do quão perto da água o leitor esteve, ele sabe que a barragem sempre esteve lá e a água nunca o afogaria. No caso do terror cósmico, entretanto, algumas implicações entram em jogo. Ao questionarem a visão de mundo focada no ser humano e toda a sua soberania, esses textos levantam indagações na mente de seus leitores que promovem pequenas rupturas na barragem; esta — o distanciamento estético —, segue em pé, porém no processo da leitura, essa barragem que mantém esse distanciamento passa a sofrer pequenas

³⁸ Por matéria de curiosidade, menciono um caso em que o distanciamento foi completamente dissolvido. Por muitos anos, uma parte dos leitores da obra de Lovecraft acreditaram que seu *Necronomicon*, assim como suas entidades, eram, de fato, reais. Por influência do misticismo e ocultismo, o conteúdo da obra do autor passou a ser tomado por essas pessoas como real — em alguns casos, por exemplo, mencionavam o autor como um profeta, como alguém que teve acesso à informação da existência desses seres que seriam reais. Existem, também, diversos exemplares de autores aleatórios que afirmam serem o *Necronomicon* real que Lovecraft menciona. O mais famoso deles é o “*Necronomicon* de Simon”, de Peter Levenda, publicado em 1977. Misturando a obra de Lovecraft com elementos do oriente médio, magia e textos religiosos, o grimório é considerado real por muitos de seus leitores, tendo sido, inclusive, utilizado em rituais satanistas.

rachaduras. Assim, por mais que o leitor entenda a obra como um objeto ficcional, certas informações trazidas pela leitura atravessam pela barreira, comprometendo o distanciamento. O leitor sabe que está em segurança em sua posição afastada, mas, ao final da leitura, não se satisfaz integralmente com essa informação. O terror cósmico, portanto, proporciona um distanciamento estético corrompido e, assim, um conforto instável. É o “e se” que jamais vai embora. Essa característica não é exclusiva ao terror cósmico, estando presente em outros tipos de narrativas, como, por exemplo, histórias de *serial killers*. O “e se” também existe nessas histórias, mas os questionamentos possuem atributos bastante diferentes.

De forma semelhante a Carroll, Tzvetan Todorov desenvolveu sua teoria sobre o fantástico, na qual as emoções sentidas por personagens e leitores nem sempre são as mesmas, uma vez que, no caso do fantástico, o leitor pode hesitar em uma situação que pode passar despercebida pelo personagem:

Será necessário que a hesitação seja *representada* no interior da obra? A maior parte das obras que preenchem a primeira condição satisfazem igualmente a segunda; existem, todavia, exceções: assim em “Véra”, de Villiers de L'isle-Adam. O leitor nesse caso se interroga sobre a ressurreição da mulher do conde, fenômeno que contradiz as leis da natureza, mas parece confirmado por uma série de indícios secundários. Ora, nenhuma personagem compartilha essa hesitação. [...] O leitor não se identifica pois com qualquer personagem, e a hesitação não está representada no texto. (TODOROV, 1975, p. 37, grifo do autor).

É imprescindível, portanto, para o fantástico de modo geral e também para o terror cósmico que haja, em algum nível, uma identificação ou empatia entre leitor e personagem, sem que o primeiro se esqueça de que a história trata de algo ficcional e irreal, ainda que possa mimetizar fielmente sua realidade. Há, também, como vemos em Todorov, a possibilidade de que o leitor sinta sensações que não estão manifestas no texto, devido à sua percepção exterior dos acontecimentos da trama — como é o caso de Lovecraft, que comentei acima, que traz informações difusas ao longo de seus contos que, quando reunidas, apresentam uma significação diferente para o leitor e conseqüentemente efeitos diferentes. Quando lidas separadamente, essas informações pouco parecem acrescentar à trama e aos seus personagens; elas são dicas para o leitor de que há um universo de informações a serem coletadas.

No terror cósmico, as divergências de emoções começam entre os personagens das tramas, no sentido de que há, na maioria dos contos, aqueles que *relatam ou testemunham* a ocorrência horrível, e aqueles que efetivamente *viveram* a ocorrência. De forma geral, os personagens que vivem a ocorrência, como encontrar o monstro ou uma realidade avassaladora, são tomados pelo puro *horror*. Para eles, não há escapatória, da ameaça não se pode fugir e ela não pode ser combatida; o resultado para esses personagens é, imprescindivelmente, a morte ou a loucura. Já os personagens que conhecem a história por meio de relatos ou de sua observação são tomados pelo *terror* devido ao que essas histórias carregam consigo. Há sempre uma realidade avassaladora que se revela por detrás do encontro com o monstro ou ameaça e que faz com que o personagem sinta terror levando em consideração o universo para além do que conhece, revelado nos fragmentos desses relatos e encontros monstruosos. Como esse terror indica uma ameaça à toda a humanidade e sua suposta soberania, esses pensamentos são transferidos também à mente do leitor — por meio das “rachaduras das barragens” —, fazendo com que ele pondere a respeito dessas afirmações e encene em sua imaginação como seria se estivesse no lugar do personagem. Assim, ele poderá sentir o medo, o estranhamento e a ansiedade dos personagens de forma simulada e estética que, nesse caso, convertem-se em prazer. Nos textos que apresentam terror cósmico, fica claro que um sujeito não precisa estar presente na ocorrência insólita para sentir o terror, basta que descubra, também, o que existe no além. Assim, os limites entre personagem-testemunha e leitor se tornam propositalmente menos nítidos; ademais, a estrutura do fantástico funciona como um catalisador para o terror cósmico causar sentimentos em um leitor.

Um exemplo dessas diferenciações de sentimentos entre os personagens está em “O chamado de Cthulhu”. O narrador e também um dos protagonistas do conto é Francis Wayland Thurston, responsável por buscar e organizar as diversas informações a respeito de Cthulhu e seu culto ao redor do globo. No caso desse personagem, todas as informações são recebidas de forma indireta, seja pela exposição de outros personagens, seja pela estatueta do monstro que encontra ou por recortes de jornal. O grande embate com Cthulhu chega a ele apenas por meio de relatos, mas o monstro em si por ele nunca é visto, apenas sua representação feita por um artista, o que dá uma vaga ideia da forma desconhecida do ser. Seus sentimentos, portanto, são de terror. O que o personagem sente é a opressão cósmica que emerge da reunião de todos os fatos que encontra e a ameaça terrível que isso representa. Ele em momento algum se depara presencialmente com monstros ou com o perigo imediato, portanto toda a apreensão acontece em sua mente, na expectativa da catástrofe que pode, ou

não, acontecer, o que o consome em ansiedade. A icônica fala inicial do personagem já expõe esse sentimento:

O que há de mais misericordioso no mundo, creio eu, é a incapacidade da mente humana de correlacionar tudo o que ela contém. Vivemos numa plácida ilha de ignorância em meio a negros mares de infinitude, e não fomos destinados a nos aventurar muito longe. As ciências, cada qual se empenhando em seguir seu próprio rumo, poucos danos têm até o presente nos causado; mas quando, algum dia, as peças do nosso conhecimento desagregado se juntarem, irão expor o panorama de uma realidade tão aterrorizante — e também a posição apavorante que ocupamos nela —, que ou enlouquecemos com a revelação ou nos refugiaremos das luzes letais na paz e na segurança de uma nova idade das trevas (LOVECRAFT, 2021, p. 38).

O personagem mostra que a própria compreensão da posição ínfima da humanidade em meio ao cosmos e tudo o que ele guarda já é suficiente para que a humanidade enlouqueça — não é necessário que um dos seres colossais adormecidos desperte e destrua o planeta para que o medo vença. Esse tipo de terror, portanto, é cósmico; ele lida com o sentimento de esmagamento frente à descoberta da quantidade incontável de ameaças à humanidade presentes no universo.

Existem outros personagens no conto que sentem outro tipo de aflição: o horror imediato. O encontro direto com Cthulhu acontece ao acaso por uma embarcação azarada em meio ao Oceano Pacífico. A princípio, os marinheiros se deparam com R’Lyeh, a cidade adormecida da criatura, agora temporariamente emergida. A estrutura não-euclidiana da construção é o pontapé para a experiência de horror dos personagens:

O assombro pelo tamanho inacreditável dos blocos de rocha esverdeada, pela altura vertiginosa do grande monólito esculpido, e pela espantosa semelhança das estátuas e baixos-relevos colossais com a estranha imagem encontrada no santuário a bordo do *Alert* é pungente em cada linha da descrição aterrorizada do imediato (LOVECRAFT, 2021, p. 56).

A verdadeira experiência de horror acontece quando Cthulhu sai, por fim, de dentro da abertura negra na rocha. Esse sentimento surge devido, em primeiro lugar, à completa

impossibilidade de se reconhecer a criatura como algo pertencente à natureza terrestre, o que causa um choque à racionalidade humana, fazendo com que alguns dos personagens morram imediatamente devido a esse choque fruto de incoerência: “Dos seis homens que jamais alcançaram o navio, ele acredita que dois pereceram de puro pavor naquele instante amaldiçoado” (LOVECRAFT, 2021, p. 57). As experiências dos outros marinheiros são também horríveis, e suas mortes acontecem devido ao confronto físico com o ser. Os que sobrevivem têm a mente afetada até o final de suas vidas:

Três homens foram colhidos pelas garras flácidas antes que alguém tivesse tempo de se virar. Que Deus lhes dê repouso, se é que há algum repouso no universo. [...] Apenas Briden e Johansen alcançaram o bote, e remaram desesperadamente para o *Alert* enquanto aquela monstruosidade montanhosa escorria pelas pedras escorregadias e debatia-se com hesitação à beira d’água. [...] Então, mais arrojado que o mítico ciclope, o grande Cthulhu deslizou untuosamente para dentro d’água e começou a persegui-los, erguendo vagalhões com suas amplas braçadas de potência cósmica. Briden olhou para trás e enlouqueceu, soltando gargalhadas agudas, que retornavam a intervalos até que a morte o encontrou certa noite na cabine, enquanto Johansen vagava em delírio (LOVECRAFT, 2020, p. 57-58).

A cena mencionada acima e outras cenas nas quais personagens enfrentem monstros e criaturas siderais apresentam com toda clareza situações de horror; não há como escapar das garras do monstro, não há a possibilidade de uma tentativa de fuga ou de luta. Se a morte não encontrar esses personagens de imediato, isso em breve acontecerá, pois suas mentes, a essa altura, estarão avariadas para sempre. Essas cenas, entretanto, não representam o efeito que caracteriza de forma geral contos de terror cósmico. Quem sente horror, nesse caso, são apenas alguns personagens em um breve momento da trama que possui a finalidade de explicitar a existência material da criatura em meio à realidade que havia sido construída até aquele momento dentro da obra. O horror não é sentido com a mesma intensidade pelo narrador que a lê no mesmo instante em que a conta ao leitor, pois o sentimento que o acomete é de outra escala. O efeito de terror cósmico que ele sente surge da reunião das informações coletadas a respeito de Cthulhu e da existência de outros seres como ele. O que importa é o que está por *detrás* dessa descoberta, o que isso *implica* para o mundo humano. Portanto, o terror do conto não está encerrado na imagem horrífica de Cthulhu, mas no terror

que vem da suposição do que ele poderia fazer se não voltasse a dormir. Alissa Burger comenta que

Em [...] “O chamado de Cthulhu” [...] a maior parte do horror de Lovecraft é encontrada onde sempre está em seus contos do Cthulhu Mythos: na percepção da insignificância humana, sua falta de poder frente ao terror cósmico potente e destrutivo que desafia a compreensão, quem dirá o controle. [...] A paz precária no final de “O chamado de Cthulhu” é apenas uma cesura momentânea. O terror cósmico nunca pode ser conquistado ou derrotado e o retorno de Cthulhu à sua prisão de sono é apenas uma prorrogação temporária, uma verdade que persegue de maneira semelhante o narrador condenado de Lovecraft e o seu leitor³⁹ (BURGER, 2018, p. 84-85, tradução nossa).

Isso não impede, entretanto, que um leitor sinta horror ao ler a cena do embate com Cthulhu; este não é, apenas, o efeito principal e foco da história, como costuma ser nas narrativas de horror mais genéricas.

Por fim, temos o efeito que chega ao leitor. De acordo com Roas, o objetivo do fantástico é desestabilizar aquilo que entendemos como real, e é por isso que a representação de um ambiente realista dentro da obra é a responsável por permitir que o elemento que rompe com essa noção de realidade surja e tenha efeito, tendo como consequência um leitor que irá questionar essa realidade: “O fantástico nos faz perder o pé em relação ao real. E, diante disso, não cabe outra reação senão o medo” (ROAS, 2013, p. 138). No caso do terror cósmico, essa desestabilização é intensa e leva a questionamentos a respeito de tudo aquilo que não se sabe em relação à natureza, ao desconhecido e ao que está, ou pode estar, além. Os pensamentos do leitor se assemelharão ao do narrador que, assim como ele, tem apenas contato indireto com toda essa realidade devastadora. Diferentemente do narrador, que está inserido dentro da história, o leitor possui o distanciamento estético para lhe proteger de um medo idêntico ao do personagem, mas os questionamentos levantados por este podem, de forma bastante semelhante, serem feitos pelo leitor. A grande diferença é que esses

³⁹ In [...] “The Call of Cthulhu” [...] the greatest part of Lovecraft’s horror is found where it always is in his Cthulhu Mythos tales: in the realization of humanity’s insignificance, its powerlessness in the face of a potent and destructive cosmic terror which defies comprehension, let alone control. [...] The precarious peace at the end of “The Call of Cthulhu” is but a momentary caesura. The cosmic terror can never be conquered or defeated and the return of Cthulhu to his dreaming prison is only a temporary reprieve, a truth that haunts Lovecraft’s doomed narrator and reader alike.

pensamentos causam no narrador apenas sentimentos negativos, seu terror é real; já para o leitor, esses sentimentos são prazerosos, pois ele está seguro o suficiente para imaginar que no mundo existem seres colossais dormindo sob o oceano. É claro que o quanto o conteúdo de um conto de terror cósmico irá afetar um leitor não é algo estável ou totalmente previsível. De acordo com o próprio Lovecraft, “o apelo do macabro espectral é geralmente restrito, pois exige do leitor um certo nível de imaginação e a capacidade do distanciamento da vida cotidiana” (LOVECRAFT, 2020, p. 8). Assim, para que o terror cósmico se manifeste para o leitor, ele não tem opção senão suspender a descrença. Se não o fizer, não consegue seguir os sinais do texto e, em seu juízo estético, a proposta terá falhado. Assim, espera-se que um leitor compreenda e siga as instruções formais do texto para que sinta também os efeitos pretendidos:

Descobrir as instruções *formais* presentes no texto é uma questão objetiva independente dos interesses particulares e específicos de cada leitor. Nesse sentido, o que ele [Carroll] identifica como essencial para entendermos como devemos responder aos perigos e às monstruosidades das narrativas de horror é a reação emocional das personagens (BELLAS, 2022, p. 137, grifo do autor).

David Roas acredita que, a respeito dos medos básicos da humanidade, “com o passar do tempo foi se tornando necessário empregar novos recursos, técnicas diferentes, mais sutis para comunicá-los, despertá-los ou reativá-los e, com isso, causar a inquietude no leitor” (ROAS, 2013, p. 150). Isso aconteceu, e ainda acontece, devido às mudanças de paradigma e avanços da ciência que, de tempos em tempos, apresentam argumentos que invalidam aquilo que permitia que o medo surgisse, explicando fenômenos até então considerados sobrenaturais e dando mais clareza ao mundo que nos cerca. No caso do terror cósmico, entretanto, os temas que apresenta e as estruturas que utiliza permitem que, até os dias de hoje, se possa simular os mesmos medos que eram trabalhados há um século, quando muitos desses contos foram publicados pela primeira vez. Isso acontece porque, ao se trabalhar com a escala cósmica, tudo o que o universo pode abarcar continua sendo desconhecido e ameaçador. A exploração espacial, por exemplo, ainda possui muitos segredos por revelar, consequentemente permitindo que temas relacionados a alienígenas e outras dimensões ainda aterrorizem os leitores do século XXI. Lovecraft, em “O horror sobrenatural na literatura”,

discorre a respeito do medo primal, que é inerente a qualquer ser humano, um medo atemporal que se relaciona com o desconhecido:

O desconhecido, sendo igualmente o imprevisível, se tornou para nossos antepassados primitivos uma fonte terrível e onipotente de benesses e calamidades, atingindo a humanidade por razões enigmáticas e inteiramente extraterrenas e, portanto, claramente pertencentes a esferas da existência das quais nada sabemos e das quais não fazemos parte. [...] Embora a zona do desconhecido esteja constantemente diminuindo há milhares de anos, um reservatório infinito de mistério ainda envolve a maior parte do cosmo exterior (LOVECRAFT, 2020, p. 9-10).

Roas também trata de uma diferenciação entre medos que se aplica ao terror cósmico. Ele apresenta, em primeiro lugar, o *medo físico ou emocional*, que consiste basicamente no medo da morte, sendo mais superficial. Como exemplos de fonte para esse tipo de medo tem-se a figura de Drácula e dos *serial killers*. Em contraste a esse medo, há o *medo metafísico ou intelectual* que, para o teórico, “envolve o leitor (ou o espectador), ao se produzir quando nossas convicções sobre o real deixam de funcionar, quando [...] perdemos o pé diante de um mundo que nos era familiar” (ROAS, 2013, p. 155). As ameaças apresentadas pelos contos de terror cósmico e que se insinuam sobre o leitor são sempre intelectuais, dizem respeito a algo não concreto, algo que paira no ar em posição de opressão, sem nunca se efetivar. Elas habitam o terreno do suspense, um suspense que nunca se resolve, o que diferencia o terror cósmico mais uma vez dos moldes mais tradicionais do horror, nos quais temos uma construção do terror que evolui para o horror que, por fim, é superado ou encerrado de alguma forma e ao fim da história há um retorno à normalidade. No terror cósmico isso não acontece. Após o contato com o horror e todas as suas consequências, há um retorno ao terror, que agora permanece incessante para o protagonista da história e que irá estimular a criatividade e a curiosidade do leitor.

Algo que auxilia na concretização do terror cósmico na mente do leitor é o seu papel enquanto leitor ativo, ou seja, em sua posição de conectar lacunas e utilizar sua imaginação como meio de completar a história lida. De acordo com Karl Erik Schøllhammer a respeito da obra de Iser,

A mudança fundamental que a obra de Iser introduz [...] está na compreensão do sentido do texto como um processo de interpretação em que o leitor reconhece a sua própria participação. [...] Há o envolvimento criativo – embora não intencional – da imaginação dos leitores. O sentido do texto vai sendo então paulatinamente constituído por meio da experiência que o leitor tem da sua própria imaginação (SCHØLLHAMMER, 1999, p. 118).

Essa participação do leitor, no caso da literatura fantástica, trabalha em função do medo, uma vez que dentro de um contexto e uma ambientação que propiciem esse sentimento, o leitor preencherá essas lacunas, involuntariamente, com aquilo que lhe aterroriza. Um monstro não descrito, apenas insinuado, poderá tomar na mente do leitor a forma que mais o assusta. Um hiato ou salto dentro da narrativa pode incluir momentos de tensão que variam de leitor para leitor e também variam de intensidade. Assim, “o leitor é capaz de viver uma experiência do imaginário no interior da *Gestalt* evidenciada pelo texto” (SCHØLLHAMMER, 1999, p. 119).

É válido ressaltar que esse trabalho parcialmente inconsciente da mente do leitor não introduz na história algo a mais, mas sim dá forma às partes não ditas: “Lacunas indicam antes uma necessidade de combinação de que complementos. [...] A existência dessas lacunas não requer um mero preenchimento de faltas, tratando-se antes de uma necessidade de fornecer conexões” (ISER, 1999, p. 29). É por isso que o terror, por ser apenas insinuado, tem mais força para trabalhar com a imaginação do leitor. A cena de horror do ataque de Cthulhu ao navio é descrita com detalhes o suficiente para que quem a leia possa sentir emoções em consonância com essa situação, sua imaginação não terá muito o que inventar; agora, em relação, por exemplo, à morada de Cthulhu e as outras criaturas que lá habitam, seu poder de destruição e possibilidades ao serem despertadas, todas essas coisas repercutirão de forma diferente de leitor para leitor, variando de acordo com sua criatividade, sensibilidade e referenciais.

Tomarei como mais um exemplo para essas diferenciações de sentimentos o conto “The Space-Eaters”, de Frank Belknap Long, que possui três personagens principais: um narrador-personagem, seu amigo Howard (um escritor — possivelmente uma representação de Lovecraft, cujo primeiro nome é Howard) e seu vizinho, Henry Wells. A história é iniciada pelas curiosas indagações metalinguísticas de Howard a respeito dos horrores que gostaria de incluir em suas histórias, porém não o consegue devido à impossibilidade de se colocar em palavras horrores ininteligíveis. Esses questionamentos surgem, provavelmente, devido ao

ambiente em que se inserem os personagens: durante toda a tarde, um nevoeiro se alastrava vindo do mar, chegando a entrar no cômodo em que se encontram a ponto de deixar o ambiente úmido. Como é mostrado mais à frente na história, é esse nevoeiro que traz os terrores da trama. Os fatores insólitos começam a se apresentar por meio de uma experiência de Wells. Passando a cavalo pela floresta nas proximidades, ele tem uma experiência insólita: de uma das árvores sente cair um pedaço de uma massa estranha em sua cabeça — o que mais tarde na história se descobre ser um pedaço de cérebro humano. Em busca pelo estranho objeto, o personagem vê uma espécie de braço longo como as árvores que o procura por todos os lados, o que faz com que ele fuja diante de tais coisas estranhas. Após alguns minutos, Wells sente seu cérebro esfriar a ponto de a dor ser agonizante. Os outros personagens percebem que em um dos lados de sua cabeça há, inexplicavelmente, um buraco, cuja única possível explicação seja a de que tenha levado um tiro. Proferindo palavras sem sentido, a situação de Wells vai ficando cada vez mais grave, com suas dores se intensificando. A solução encontrada pelos personagens é chamar um médico para realizar uma cirurgia, porém é essa situação que confirma a anormalidade total de seu estado:

— Ele não viverá — disse. — Estará morto em uma hora. Não toquei seu cérebro, não pude fazer nada. Quando eu vi... como as coisas estavam... eu... eu... o costurei de volta imediatamente.

— O que você viu? — falei quase em um sussurro.

Um olhar de medo indizível veio aos olhos do doutor:

— Eu vi... eu vi... — Sua voz se interrompia e todos o corpo tremia — Eu vi, oh, a vergonha flamejante, o mal que não tem formato, que é amorfo....

De repente, endireitou-se e olhou de forma selvagem para ele.

— Eles virão aqui e o reivindicarão — bradou — colocaram sua marca sobre ele e virão por ele. Você não pode ficar aqui. Essa casa está marcada para a destruição!⁴⁰ (LONG, 1928, s.n.p, tradução nossa).

⁴⁰ "He'll not live," he said. "He'll be dead in an hour. I did not touch his brain. I could do nothing. When I saw— how things were—I—I— sewed him up immediately."

"What did you see?" I half-whispered.

A look of unutterable fear came into the doctor's eyes. "I saw—I saw..." His voice broke and his whole body quivered. "I saw... oh, the burning shame of it... evil that is without shape, that is formless..."

Suddenly he straightened and looked wildly about him.

"They will come here and claim him!" he cried. "They have laid their mark upon him and they will come for him. You must not stay here. This house is marked for destruction!"

O horror provindo do desconhecido, a essa altura, já está alojado dentro da cabeça de Wells, que não pode mais ser salvo, enquanto que para o narrador e para Howard esse terror ainda é uma ameaça, mesmo que cada vez mais próxima. A essa altura, a névoa já tomou muito mais do que a floresta, e a solução que encontram é simplesmente a fuga. Eles já sabem, agora, que a região em que vivem foi tomada por uma forma de vida ou elemento extraterrestre predatório, mesmo desconhecendo o que ele seja em razão de sua total alteridade. Ainda que de fato não saibam as totais consequências do contato com tais formas de vida — tendo apenas a experiência aterrorizante de Wells como exemplo —, os personagens sabem que o perigo é grande demais para quererem mais exemplos: “— O nevoeiro será uma ameaça das mais mortais, — disse Howard com pesar. — Mas mesmo a morte no mar é preferível a esse horror⁴¹” (LONG, 1928, n.p., tradução nossa). Wells, em todas as suas experiências com o insólito, sentiu horror: ao ver a entidade maligna com seus próprios olhos — ainda que apenas uma manifestação desta em forma de um braço —, e ao ter seu corpo atacado e violado e as consequências dessa invasão. O narrador e Howard, entretanto, sentem o terror cósmico e entendem a extensão do perigo, uma vez que a possível morte é a opção que escolhem em vez de enfrentar o que habita a floresta. Durante toda a história, fica claro que não é possível à razão humana compreender a ameaça que se apresenta, ela é desconhecida por completo, vinda de outra esfera de realidade e não podendo ser processada pelo cérebro humano. Tudo isso, entretanto, é suficiente para que os personagens sintam o perigo dessa descoberta. Ao fim do conto, Howard é morto pela entidade que, materializada em uma coluna de luz, emite raios penetrantes que invadem seu cérebro. O narrador, ao utilizar um símbolo capaz de repelir tais forças, consegue sobreviver. Mais uma vez, temos um narrador vivo e são, ainda que as consequências de suas descobertas venham a assombrá-lo por toda a vida. Ao leitor restam diversos questionamentos a serem feitos e os possíveis efeitos que possam trazer consigo. Por exemplo: será que sua experiência será a mesma de antes ao adentrar novamente uma floresta repleta de névoa?

João Pedro Lima Bellas comenta essa distinção entre sentimentos de personagens e leitores ao tratar do sublime:

Em resumo, o distanciamento que se faz necessário na ocorrência do sublime dinâmico pode se dar de duas maneiras. Em primeiro lugar, quando observamos na natureza um objeto poderoso a partir de uma posição de

⁴¹ "The fog will be a most deadly menace," said Howard grimly. "But even death at sea is preferable to this horror."

segurança material, na qual podemos vislumbrar as possíveis consequências daquela força manifesta, sem que a sua ação seja efetivada como causa de sofrimento. Essa, podemos dizer, proporciona uma experiência mais imediata, em que as condições adequadas para a sua fruição são dadas pela própria posição do indivíduo. Em segundo lugar, nós nos compadecemos do sofrimento que é apresentado virtualmente, e isso é realizado de maneira mais eficaz por intermédio da arte. A compaixão faz com que tomemos parte dos sentimentos de medo e terror que vemos representados sem que eles se realizem de forma tão imediata, de modo a nos sobrepujar totalmente (2022, p. 97).

O mesmo acontece com o terror cósmico, mas de forma diferente. Enquanto o personagem do sublime está distante e seguro em relação à fonte de seu temor, no terror cósmico ele estará sempre inserido no mesmo contexto dessa ameaça, seja em uma distância tão próxima que resulte em sua morte, seja em uma distância que, de forma enganosa, é segura, podendo ser destruída em instantes. Assim, o leitor poderá sentir compaixão por esses personagens, imaginando como seria sentir esse temor de cunho existencial, tirando prazer e satisfação dessas considerações, uma vez que são apenas considerações. É possível que, ocasionalmente, sintam também medo e angústia, mas em níveis menores e estéticos. Isso acontece pois o veículo da arte, neste caso a literatura, serve como um filtro para esses sentimentos. Eles são amenizados pela ideia proporcionada pelo pacto ficcional de que aquilo não é real.

Em conclusão, portanto, podemos traçar um último paralelo com o sublime nesse sentido, no qual uma categoria estética não trata de um só conceito:

“Há (i) o sentimento sublime, (ii) discursos sublimes, e (iii) discursos *sobre* o sublime. A primeira categoria faz referência à experiência *per se*; a segunda descreve o discurso que visa expressar, de maneira mais direta, uma experiência dessa ordem; a terceira, por fim, diz respeito à reflexão e teorização sobre o sublime (BELLAS, 2022, p. 51-52, grifo do autor).

Este estudo é focado na segunda categoria apresentada por Bellas, portanto, nos discursos de terror cósmico — representações dessa emoção no campo da literatura e seus efeitos dentro dela, quando falamos de personagens. O sentimento de terror cósmico no campo extratextual também existe, como foi mostrado anteriormente, porém de duas

maneiras: enquanto terror cósmico real, sentido, por exemplo, em um encontro com algum evento natural avassalador, e enquanto terror cósmico artístico, aquele que é proporcionado ao leitor por meio de uma dessas obras. Eles serão diferentes, assim como o sublime natural é diferente do sublime artístico, o que veremos, em mais detalhes, no capítulo a seguir.

4. O SUJEITO E O OBJETO DO TERROR

4.1 O TERRÍVEL SUBLIME E A DESESTRUTURAÇÃO DO SUJEITO

Em termos de protagonistas e antagonistas, o terror cósmico ocorre em situações nas quais temos sempre um *sujeito* humano que sente o terror por meio de um *objeto* que pode ser um monstro ou outra espécie de ameaça. Em poucas palavras, o ponto central desse efeito é de que seja uma emoção que surge a partir do contato humano com essa ameaça que habita o desconhecido ou uma esfera para além de sua compreensão, resultando em uma ansiedade ou angústia que leva tanto o personagem, quanto o leitor, ainda que em diferentes intensidades, a questionar a posição do ser humano em meio ao cosmos. A ameaça provinda do desconhecido, nesse caso, não se limita a temas pré-definidos, podendo ser, por exemplo, um elemento da própria natureza, uma forma de vida extraterrestre ou um artefato de uma realidade inalcançável. Nas próprias palavras de Lovecraft, “o único teste do verdadeira estranho é simplesmente esse: se ele provoca ou não no leitor uma profunda sensação de pavor e de contato com esferas e forças desconhecidas” (LOVECRAFT, 2020, p. 14). Como Lovecraft bem define, apesar de não tratar do terror cósmico exclusivamente, o objetivo de uma obra que trabalhe com essa emoção é causar em seu leitor uma sensação de incômodo que não termina ao final da leitura, mas que pode permanecer em suas indagações e ponderações a respeito do que foi lido; diferentemente do personagem, entretanto, essas indagações do leitor são feitas de forma prazerosa, como um exercício mental instigante no qual o prazer estético leva o leitor a seguir adiante com esses pensamentos.

Levando em consideração que apresento o conceito do terror cósmico como uma categoria estética, é fundamental compará-lo ao sublime, devido às suas várias semelhanças e às diversas interpretações de textos de terror cósmico como obras do sublime. Comumente, essas interpretações são feitas a partir das definições propostas por Edmund Burke e Immanuel Kant. Essas aproximações das duas categorias permitem observar características do terror cósmico que dizem respeito ao *sujeito* que sente o terror nas histórias, ou seja, aos seres humanos que passam pelas situações insólitas em cada uma das aventuras. Neste trabalho, incluo, também, as ideias de João Pedro Lima Bellas que, em sua tese de doutorado voltada a pensar o sublime na contemporaneidade, apresenta as ideias de pensadores anteriores de forma mais polida e, em alguns quesitos, mais claras, o que facilita as comparações entre as duas categorias estéticas.

As conceituações de Burke e Kant partem das sensações que surgem na contemplação de objetos da natureza, os responsáveis por causar emoções intensas e aterrorizantes no sujeito humano, o que é estendido à arte, já que pode ser visto também em histórias de terror — o que justifica seu uso dentro dos estudos desse fazer ficcional. De acordo com Burke, em *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* (1757), para que as paixões de uma pessoa sejam movidas, além de um pouco de curiosidade, é necessário que causem dor ou prazer. Usualmente, o espírito humano está em estado de indiferença, não sentindo nem prazer nem dor (BURKE, 2020). Assim, o sublime é o efeito resultante de uma experiência relacionada com a dor ou o perigo:

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis, ou que atue de um modo análogo ao terror, constitui uma fonte do sublime, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz (BURKE, 2020, p. 59).

O sublime se configura a partir da contemplação dessa possível dor ou perigo e sua imediata interrupção, movimento necessário para que tenhamos a sensação de assombro, “consistindo no estado da alma no qual todos os seus movimentos são sustados por um certo grau de horror” (BURKE, 2020, p. 81). O assombro é de tal intensidade que o evento observado não pode ser racionalizado, permanecendo apenas no âmbito das emoções. Esse sentimento, portanto, só pode ser prazeroso quando a ameaça não apresenta perigo ao observador, sendo uma experiência puramente estética. O sentimento de prazer negativo resultante da experiência é chamado por Burke de deleite, ou seja, é a sensação que acompanha a eliminação da dor ou do perigo, completando a experiência.

Burke coloca como fonte para o sublime tudo aquilo que se relaciona com o terror, e utiliza como exemplo fenômenos da natureza quase sempre relacionados à grandeza, como montanhas, oceanos e tempestades, ou então à privação, como as trevas, o vazio e a solidão. Ele também inclui, entre seus exemplos, passagens de *Paraíso Perdido*, de Milton, como a descrição da Morte ou da figura de Satã, sempre obscuros, confusos e terríveis, portanto, sublimes.

Kant é outro filósofo que trabalha com o conceito do sublime, em sua obra *Crítica da faculdade do juízo*, de 1793, na qual apresenta duas conceituações para o sublime. A primeira delas é o *sublime matemático*, relacionado à grandeza de algum objeto da natureza, algo que,

de modo geral, é absolutamente grande e impossível de ser medido, ou seja, um objeto que rompe com nossos padrões e nossa compreensão de totalidade. Essa situação revela ao ser humano que ele é capaz de pensar em algo que não podemos de fato conceber, ou seja, a ideia de infinito. Assim:

Como não há, na natureza, nada que seja verdadeiramente infinito, a percepção dessa inadequação dá lugar a um sentimento prazeroso porque, de acordo com Kant, ela sinaliza que somos capazes de pensar o infinito sem contradição; isso, por sua vez, revelaria que possuímos uma faculdade suprassensível – a razão, especificamente – que permite pensarmos uma ideia como o infinito, que não pode ser intuída pela sensibilidade (BELLAS, 2022, p. 133).

Essa ideia traz, portanto, um sentimento prazeroso ao indivíduo e coloca o ser humano em uma posição em que este se sente relevante em meio à natureza devido à sua capacidade de racionalizar suas experiências.

O outro modo do sublime apresentado por Kant é o *sublime dinâmico*. Diferentemente do anterior, este relaciona-se com a questão do poder, apresentando-se como uma ameaça muito mais efetiva. De acordo com Bellas:

O modo dinâmico diz respeito à avaliação estética do *poder*, e apresenta um objeto que representa uma ameaça física. Nesse caso, o que a experiência envolve não é uma falha cognitiva, mas sim a percepção de uma limitação física, envolvendo, por esse motivo, sentimentos como o medo e o terror (2022, p. 66, grifo do autor).

Essa ameaça, entretanto, não é real, sendo concebida apenas pela imaginação do indivíduo. É apenas nessa condição que ela pode resultar no deleite; caso contrário, a emoção não seria o sublime. Para Kant, então, o sublime surge após a racionalização do encontro com o objeto, em uma situação em que o “desprazer é convertido em prazer porque, a partir da contemplação do objeto, nos é dada a conhecer a nossa faculdade suprassensível, que nos permite pensar (i) o infinito ou (ii) a nossa resistência àquele poder. [...] No caso do sublime, é a razão que está em ação” (BELLAS, 2022, p. 43). Ademais:

O sentimento do sublime é um prazer que surge só indiretamente, ou seja, ele é produzido pelo sentimento de uma momentânea inibição das forças vitais e pela efusão imediatamente consecutiva e tanto mais forte das mesmas. [...] A complacência no sublime contém não tanto prazer positivo, quanto muito mais admiração ou respeito, isto é, merece ser chamada de prazer negativo (KANT, 1993, p. 90).

O sublime de Kant, então, é uma sensação experimentada apenas momentaneamente, resultando em um prazer negativo em uma situação em que quem o sente é apenas um observador distante do objeto causador da emoção. Para o filósofo, o sublime está na grandiosidade da natureza e pode existir apenas nela: “A natureza [...] em seu caos ou em suas mais selvagens e desregradadas desordem e devastação, suscita as ideias do sublime quando somente poder e grandeza podem ser vistos” (KANT, 1993, p. 92).

Bellas, entretanto, desenvolve uma concepção para essa categoria estética que difere do pensamento de Kant, que a racionaliza:

O sublime descreve uma experiência marcada por sua intensidade emocional e que, justamente por esse motivo, é pré-racional – isto é, ela antecede qualquer operação racional e não depende delas para produzir os seus efeitos –, tomando o indivíduo em uma espécie de arrebatamento que o lança para fora de si, e complexa, combinando sensações de desprazer e de satisfação (BELLAS, 2022, p. 82).

O sublime, então, define-se, genericamente, como uma categoria estética que depende de um momento inicial de terror, medo ou retraimento, que se converte, logo após, em uma espécie de prazer, quando finalmente há uma racionalização e a compreensão de que aquele objeto não configura uma ameaça. É a partir dessa ideia que apresentarei minhas considerações a respeito do terror cósmico.

O sublime, assim como qualquer outra categoria estética, pode ser vivenciado por meio da arte, por mais que Kant o negue. O fazer artístico é uma forma de proporcionar experiências repletas de sentimentos diversos a seu receptor, e o sublime pode ser um deles. Como mencionado, o próprio Burke defende essa ideia, exemplificando-a com a obra de Milton. Partindo dessa ideia, teóricos do horror literário utilizam-se do sublime para indagar a respeito dos efeitos das obras que analisam. Júlio França comenta que

[Algumas] fontes do sublime [...] estão intimamente relacionadas com as temáticas e os enredos da narrativa de horror: a obscuridade, que produz efeitos mais poderosos sobre a imaginação do que a clareza; o pavor de algo desconhecido; a ameaça física da dor, do ferimento ou da aniquilação [...] entre outras (FRANÇA, 2008, p. 6).

Terry Heller é outro teórico que traça esse paralelo:

O thriller de horror e a fantasia de terror provam-se fontes possíveis para o sublime como Kant as formulou. Podemos ver continuidade entre as formulações de Kant sobre a experiência do sublime e o melhor dos estudos recentes sobre a atração do romance gótico. Podemos também ver continuidade entre o sublime e os prazeres da fantasia de terror. As formulações de Kant sugerem, na verdade, que até onde um artista compreenda, seja de forma consciente ou intuitiva, a capacidade de uma audiência para o sublime, tomará como seu objetivo a produção daquele efeito em sua audiência⁴² (HELLER, 1987, n.p., tradução nossa).

O sublime, assim, pode ser encontrado na literatura fantástica em diversos momentos, em especial, em narrativas góticas e de horror. Quando entramos no âmbito do terror cósmico, entretanto, a situação é diferente. Atualmente, é possível encontrar certa quantidade de textos que aproximem ou distanciem o terror cósmico do sublime em seus diversos aspectos. Entre os mais assertivos desses textos estão os da pesquisadora Vivian Ralickas, de Alex Houston, de Tristan Brelage e do já mencionado João Pedro Lima Bellas, os quais concordam que o terror cósmico seja uma subversão do sublime. A partir dos contrastes levantados pelos autores, apresentarei na sessão a seguir, portanto, alguns dos elementos característicos do terror cósmico em termos do *sujeito* que o sente.

4.2 SOMOS INSIGNIFICANTES

⁴² The horror thriller and terror fantasy prove to be possible sources of the sublime as Kant formulated it. We can see continuity between Kant's formulations of the experience of the sublime and the best of recent studies of the appeal of the Gothic romance. We can also see continuity between the sublime and the pleasures of terror fantasy. Kant's formulation suggests, in fact, that insofar as an artist understands, whether consciously or intuitively, an audience's capacity for the sublime, he might take as a goal the production of that effect in his audience.

Apesar de sublime e terror cósmico não serem a mesma coisa, o segundo utiliza grande parte do referencial do primeiro em sua configuração. Ambos trabalham com a grandiosidade, com a noção de poder e com a ameaça — o que, no sublime, não configura ameaça real, apesar da intensidade dos sentimentos, enquanto no terror cósmico se apresenta como real e iminente, pelo menos para o personagem. Assim, Bellas comenta, a respeito do medo⁴³ cósmico, como praticado por Lovecraft, que: “para comunicar esse efeito em sua produção ficcional, Lovecraft⁴⁴, no mais das vezes, lançou mão de descrições que investiam bastante em um vocabulário e em ideias comumente associadas ao sublime” (2022, p. 135). Isso não ocorre apenas em Lovecraft, mas em muitas das obras que causam terror cósmico. Assim, é possível utilizar as conceituações e terminologias do sublime para construir o conceito do terror cósmico, com suas diferenças e particularidades.

A primeira característica relevante do sublime que se pode tirar das reflexões dos autores mencionados acima é a questão da superioridade/insignificância do ser humano em relação à natureza e seus elementos. No sublime humanista de Kant, a humanidade, ao imaginar conceitos da natureza de uma grandeza maior do que pode compreender, vê em sua razão mérito, agindo como forma de resistência em meio a essa opressão. Assim, consegue contemplar esses elementos de uma forma que resulta em um prazer que, ainda que seja negativo, resultado de um sentimento de opressão, resulta em um tipo de sentimento de superioridade. No terror cósmico, entretanto, os personagens das tramas que passam pelas situações insólitas são engolidos pela natureza; ela os oprime, leva-os à morte, à fuga convulsiva ou à insanidade, pois não são meros espectadores do evento natural, mas estão em meio a ele: “Em Lovecraft, o sujeito sofre uma violação do seu senso de individualidade, não sendo agraciado com uma compreensão consoladora da condição humana para tranquilizar sua psique fragmentada⁴⁵” (RALICKAS, 2007, p. 365, tradução nossa). Nos contos de terror cósmico, o ser humano é retratado apenas como mais um ser vivo em meio ao caos da natureza e o contato com esta é sempre hostil, em maior ou menor grau. Não é possível uma

⁴³ Em sua tese, Bellas comenta a respeito do *medo cósmico* que, para ele, é uma linha negativa do *cosmicismo*, que entende como “uma posição filosófica que postula que a realidade — o mundo, o universo, ou qualquer outro termo que se queira privilegiar — está fora do alcance cognitivo do ser humano” (BELLAS, 2022, p. 131). Para ele, essa ideia não se relaciona necessariamente com sentimentos negativos; assim, utiliza o termo *medo cósmico* para essa situação. Sua conceituação difere-se em partes das minhas ideias de *cosmicismo* e *terror (medo) cósmico*, porém suas considerações acerca deste são válidas para o presente trabalho.

⁴⁴ Alguns dos autores que utilizo entre minhas fontes costumam mencionar com frequência Lovecraft ao exemplificar suas ideias. Por ser o nome mais conhecido ao falarmos de terror cósmico, é natural que isso aconteça. Entretanto, as ponderações apresentadas que menciono podem ser aplicadas também à obra de outros autores que trabalham com essa categoria estética.

⁴⁵ In Lovecraft, the subject suffers from a violation of its sense of self, but it is graced with no consolatory understanding of the human condition to mollify its fragmented psyche.

contemplação prazerosa em relação a ela, pois não há distanciamento possível que permita que isso seja feito em segurança, como acontece nos exemplos dados por Burke e Kant da visão de montanhas gigantescas ou o movimento violento do mar. Alex Houston comenta que, apesar de os conceitos de sublime dos pensadores mencionados acima serem similares ao terror cósmico, o efeito pretendido não é o mesmo, pelo contrário, seu objetivo é destruir qualquer noção de superioridade humana:

As criaturas e objetos desconhecidos nas histórias de Lovecraft, enquanto descritos em um estilo semelhante ao sublime, têm a intenção de revelar o estado patético da humanidade e destruir seu conceito de auto importância e poder dentro do mundo — referindo-se tanto à Terra quanto ao cosmos em geral⁴⁶ (HOUSTON, 2011, p. 161).

Se o ser humano era valorizado por Kant e seu sublime, em Lovecraft e outros autores de terror cósmico isso é destruído por completo, fazendo parte da construção do sentimento de inferioridade destinado à humanidade nesses contos.

Esse distanciamento inexistente entre personagem e evento terrível não acontece apenas em relação à natureza dentro das histórias, mas em relação a qualquer situação que gere o terror, seja uma localidade, um evento ou a presença de um monstro ou entidade. No caso do efeito do sublime, portanto, o espectador que sente tal paixão está distante do motivo causador de sua emoção; já no terror cósmico, o personagem que passa pela experiência e sente o terror está dentro da situação, não havendo uma distância segura para que a sua posição seja apenas de apreciação. Houston usa como exemplo para isso o conto “Dagon”, de Lovecraft, no qual o protagonista da história se vê em meio a uma ilha macabra no meio do oceano. O local é descrito como um “lamaçal negro infernal”, uma fonte de terror para o personagem. Por não haver distância entre esse local e o narrador da história, sua experiência não pode ser o sublime:

O fato de que está fisicamente submerso nesse “lamaçal negro infernal” nega a ele por completo a distância necessária que Burke defende ser crítica para que se experimente o sublime; o narrador está impressionado com o

⁴⁶ The unknown creatures and objects in Lovecraft’s stories, while described in a similar style to the sublime, are meant to reveal mankind’s pathetic state and destroy the concept of humanity’s self-importance and power within the world—referring both to the earth and the cosmos at large.

ambiente, mas seu foco é mais imediatamente direcionado ao consumo ativo de seu ser pelo ambiente⁴⁷ (HOUSTON, 2011, p. 166, tradução nossa).

O terror só pode resultar em algum tipo de prazer quando ele é degustado a uma distância segura; quando não há essa distância, ele se torna muito mais do que uma experiência estética, ele se transforma em uma realidade palpável. Sendo assim, “o sujeito humano, foco primário tanto no sublime de Burke quando no de Kant, é literalmente engolido pelo objeto que deveria ser a fonte de assombro e inspirar o sublime⁴⁸” (HOUSTON, 2011, p. 166, tradução nossa).

Como complemento desse exemplo, trago também duas imagens que demonstram claramente essa diferença. A primeira delas se chama “Caminhante sobre o mar de névoa” (1818), de autoria do artista alemão Caspar David Friedrich. Essa imagem é utilizada com frequência para exemplificar o sublime. Nela, vemos um homem contemplando um oceano agitado e repleto de névoa, e montanhas ao fundo. A imagem é sublime, pois sabemos que o personagem está em segurança e suas — e as nossas — emoções podem envolver o prazer.

Figura 1: Caminhante sobre o mar de névoa



Fonte: *Caspar David Friedrich*, 1818.

Já em uma representação de uma cena de “Dagon”, essa distância não existe. Na ilustração a seguir, de Jeff Remmer (2015), feita para a capa de uma revista alemã chamada

⁴⁷ The fact that he is physically submerged in this “hellish black mire” completely denies him the necessary distance that Burke argues is critical for one to experience the sublime; the narrator is awed by the environment, but his focus is more immediately directed at the environment’s active consumption of his self.

⁴⁸ The human subject, the primary focus in both Burke’s and Kant’s sublime, is literally being swallowed up by the object that is meant to be a source of awe and to inspire the sublime.

Cthuloide Welten, temos o encontro entre o protagonista da história e o monstro. Aqui, o distanciamento observado na imagem anterior não existe: ambos os personagens estão próximos — em uma proximidade crítica. Além disso, não só o personagem observa o monstro, mas, muito pior, o monstro o observa de volta. O objeto do terror cósmico, nesse caso, é ativo; a ameaça é real.

Figura 2: Dagon



Fonte: Jeff Remmer, 2015.

Outro exemplo dessa questão do distanciamento físico e sua conseqüente ameaça à vida humana está no conto “Os salgueiros”, de Algernon Blackwood. Isolados em uma pequena ilha no meio do rio Danúbio, os dois personagens da história se encontram em uma situação de afastamento e total falta de controle em relação ao seu ambiente. A princípio, na história, temos retratado o sublime, enquanto a paisagem que adentra é apenas apreciada e os sinais de perigo ainda não são percebidos. A arte não se limita a uma ou outra categoria estética, e é possível, em uma mesma história, termos a presença do sublime e do terror cósmico. Eles irão aparecer, geralmente, em momentos distintos: sublime no início, ou que, após as descobertas terríveis dos personagens, converte-se em terror cósmico. Essa virada de chave acontece quando eles percebem que seu ambiente é muito mais hostil do que imaginavam. Isso significa que, em uma história de terror cósmico, o sublime é utilizado em função da criação de uma atmosfera inicial; ele é uma ferramenta para a preparação da trama em uma ambientação opressora e assombrosa. O sublime, por ser um efeito puramente emocional ou pré-racional, opera nessa construção de uma atmosfera amedrontadora; quando

acontece a racionalização e a compreensão das descobertas dos personagens — o juntar das peças —, o terror cósmico entra em cena, já que ele depende da racionalização dos eventos presenciados para se fazer presente. Isso se aplica, inclusive, ao leitor. Ele acompanhará, durante toda a trama, os personagens de forma próxima, como um aliado ou cúmplice; enquanto o sublime opera, ele é apenas um expectador, assim como o personagem; quando o terror cósmico entra em cena, ele é convidado a desvendar, junto ao personagem, todo esse panorama desconhecido e potencialmente perigoso. Enquanto o personagem tenta desvendar esses mistérios, ele sabe que sua vida pode estar em risco, portanto essa ação é feita puramente como uma estratégia de sobrevivência. Já para o leitor, essa tentativa é feita como um exercício de imaginação, no qual ele terá prazer em procurar por soluções para esses mistérios sem respostas que não o afetam em sua vida real. A forma com que as tramas do terror cósmico são construídas faz com que, a cada página, o leitor se prenda mais na história e, instigado pelas novidades apresentadas, não quer que essa experiência termine. As estruturas narrativas do terror cósmico manipulam o leitor e o levam junto dos personagens a experimentar o efeito estético, ainda que cada um de sua maneira, o que não acontece no sublime; neste, todos são apenas observadores.

Assim, se de início os personagens de “Os salgueiros” apenas observam e apreciam a vista, com o passar do tempo e com o contato maior com aquele local, o panorama fica diferente. Agora, eles não sentem apenas o peso e a opressão que o isolamento causa, mas começam a observar fenômenos estranhos acontecerem, além de sentirem a presença de algo desconhecido rondar o espaço que habitam temporariamente. Todos esses sentimentos são intensificados pelos incontáveis salgueiros que contornam o rio e fecham a paisagem. Em determinado ponto da história, começam a sentir que tais salgueiros não são apenas parte passiva — ainda que amedrontadora — da paisagem, mas passam a acreditar que sua presença é bastante ativa e perigosa. Após experienciarem eventos o suficiente para entenderem que ali agem forças incompreensíveis e impossíveis de serem enfrentadas, os personagens se veem desesperados para que possam fugir daquele local:

— Chega de fingir — disse. — Não gosto deste lugar, desta escuridão, dos ruídos e dos sentimentos estranhos que eles provocam. Tem alguma coisa aqui capaz de me abalar profundamente. Estou apavorado, essa é a verdade. Se na outra margem fosse... diferente, juro que nadaria até lá!

[...] — Não é uma questão meramente física, algo do qual possamos escapar correndo — disse, com tom de um médico dando o diagnóstico a um doente

grave. — Precisamos é ficar quietos e esperar. Aqui perto há forças capazes de matar um bando de elefantes num segundo, com a mesma facilidade com que mataríamos uma mosca. A única chance que temos é ficar bem quietos. Nossa insignificância talvez possa nos salvar (BLACKWOOD, 2001, p. 285).

Os personagens têm consciência de que contra as forças presentes naquele local é impossível de se tentar um embate. Tanto os próprios salgueiros quanto os possíveis seres desconhecidos que habitam a região são mais poderosos que o ser humano, fazendo-os sentir insignificantes e incapazes. Para Burke, “Quando o perigo ou a dor apresentam uma ameaça decididamente iminente, não podem proporcionar deleite e são meramente terríveis” (BURKE, 2013, p. 60). Sendo assim, esses personagens sentem simplesmente terror cósmico — sua pequenez é atestada e sua vida é ameaçada, não há espaço para prazer nisso. O leitor, sentindo empatia pelos personagens, poderá criar soluções em sua mente para o que todos esses salgueiros e imagens incompreensíveis significam, ele sentirá prazer em imaginar o inimaginável. Isso significa, portanto, que o que ele sente é diferente do sublime, pois este efeito estético se prende apenas a momentos dentro da trama, ele é pontual e, assim como chega, esvai-se. Já o terror cósmico sentido pelo leitor surge com o desenlace de todas as informações que foram oferecidas; ele persiste como um resíduo estético que permanece no imaginário do leitor. A impressão do terror cósmico, portanto, não é apenas emocional. Ela depende de duas condições para existir: uma emoção — que poderá, para o leitor, ser uma mistura de prazer com sentimentos negativos como o medo e a angústia, que serão sentidos de forma estética, e um pensamento — o “e se” que ressoa em sua mente e que poderá ser retomado toda vez que em algum momento da realidade empírica ocorrer algo que se assemelhe àquilo que foi lido.

Outro exemplo para essa questão está em “Um sussurro nas trevas” de Lovecraft. Neste conto, o protagonista penetra as montanhas ermas do interior do estado do Vermont, lugar que colabora intensamente para a opressão que sente e que, de início, transmite o sublime:

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 remanescentes imemoriais que poderiam ou

não ser hostis à raça humana. [...] O vistoso e pitoresco vilarejo de Newfane, ao qual chegamos em menos de uma hora, 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 (LOVECRAFT, 2011b, p.87-88).

O sublime nessa história dura pouco, pois logo essa ambientação se mostra o lar de revelações nefastas. As citações deixam claro que a relação humana com a natureza é, em função do terror cósmico, uma relação desigual, na qual natureza oprime e desestabiliza o personagem, não sendo possível que esse tenha tanta certeza de que ela é inofensiva. A aparição da natureza grandiosa em textos de terror cósmico não é obrigatória, porém quando isso acontece, tem a função de aprimorar a atmosfera de terror construída na narrativa, sempre colaborando para a ideia de que a humanidade não é páreo para seus segredos.

A falta de distância entre sujeito e objeto e a consequente compreensão de que o ser humano não é poderoso como imagina nos leva a um ponto crucial para que os personagens desses contos sintam-se oprimidos até o fim de suas vidas: a ameaça que viveram ou que conheceram não coloca em risco apenas a sua vida, mas a humanidade como um todo. Sobre *Nas montanhas da loucura*, Ralickas comenta: “Ao introduzir o parasita Shoggoth, uma entidade devastadora, inassimilável e que induz ao horror, ‘Montanhas’ expande o escopo da ameaça que representa para englobar toda a vida humana, renunciando a obliteração da humanidade⁴⁹” (RALICKAS, 2007, p. 382, tradução nossa). Apesar de a ameaça ser assim tão grande, ela não se concretiza na obra, permanecendo como ameaça, sendo fruto de ansiedade para os personagens. Essa é uma das premissas mais fundamentais do terror cósmico, uma vez que sua proposta é causar no leitor, consequentemente, uma apreensão, um “e se” em relação ao seu próprio mundo extratextual.

Ainda sobre *Nas montanhas da loucura*, temos, em sua trama, para além do perigo dos Shoggoths, personagens que descobrem uma gama de informações aterrorizantes que desintegram sua noção de superioridade humana: primeiro, que existem monstros capazes de exterminar a humanidade facilmente se assim o quiserem o se tiverem o acesso necessário. Em segundo lugar, descobrem que apesar de governarmos o planeta no momento, nem sempre foi assim, existindo sociedades superiores à humanidade em tempos remotos. Mais terrível

⁴⁹ In introducing the parasitic Shoggoth, a devastating, inassimilable, horror-inducing entity, “Mountains” expands the scope of threat it poses to encompass all human life, foreshadowing the obliteration of humanity.

ainda, deparam-se com a informação de que foi uma dessas sociedades alienígenas que criou a espécie humana, colocando em xeque todo e qualquer sistema religioso existente e suas tentativas de explicar e dar sentido à vida. Todas essas informações são suficientes para destruir o psicológico dos personagens que as recebem, e por causa disso o objetivo do narrador ao escrever seu relato é para que a humanidade fique longe do continente da Antártida, evitando, enquanto for possível, entrar em contato com essas verdades novamente. Essas informações, caso divulgadas, seriam suficientes para causar pânico e histeria, podendo ter efeitos catastróficos na humanidade como um todo. O narrador revela sua aventura em todos os detalhes justamente para que não sobre margem para a curiosidade de outro aventureiro tentar a mesma empreitada. Essa estratégia, portanto, da abertura para que o leitor se sinta privilegiado ao acompanhar a trama, pois ele sabe que terá todos os detalhes possíveis, e que o resto ficará por conta de sua imaginação. Ainda que não esqueça do pacto ficcional, ele se permite aceitar esse convite para ter a experiência estética.

As implicações dessas descobertas apresentadas na narrativa, nesse panorama global, não se relacionam apenas com a morte de um personagem ou a aniquilação de seu corpo, mas são ameaças à humanidade, tanto à sua própria existência física, mas também enquanto sociedade. Por nunca se concretizarem, essas ameaças continuam pertencendo à esfera do terror. Vivian Ralickas comenta:

O horror cósmico conjectura a aniquilação de nosso modo de vida humano. O horror cósmico, portanto, torna-se uma experiência de horror cataclísmico que o sujeito humano experimenta uma vez que conhece a finitude de sua existência e percebe que, contrário a uma visão humanista que postula a vida humana como intrinsecamente relevante em relação não apenas a si mesma mas ao cosmos, não há nada nem de distintivo nem de significativo em se ser humano⁵⁰ (RALICKAS, 2008, p. 298, tradução nossa).

Tem-se, portanto, no terror cósmico, a ansiedade de que a humanidade pode chegar ao seu fim devido a diversos motivos ainda desconhecidos por nós, e que é apenas ao acaso que seguimos intocados. Esse fim pode ser tanto físico, com a aniquilação de toda a população

⁵⁰ Cosmic horror presages the annihilation of our human way of life. Cosmic horror therefore amounts to an experience of the cataclysmic horror that the human subject experiences once it cognizes the finitude of its existence and realizes that, contrary to a humanist view which posits human life as intrinsically meaningful in relation not only to itself but to the cosmos, there is neither anything distinctive nor significant about being human.

humana, ou o fim de sua soberania, permanecendo vivos, porém sob o controle de outro tipo de ser vivo, infinitamente mais poderoso do que nós.

Outra obra que apresenta essa questão é *O enigma de outro mundo*, de John W. Campbell, publicado pela primeira vez em 1938⁵¹. Em uma base na Antártida, uma equipe científica se depara com uma nave espacial congelada e, dentro dela e também congelado, um ser extraterrestre. Esse ser, chamado apenas de “A Coisa”, não corresponde à biologia terrestre e, após ser degelado, volta à vida. O grande terror relacionado à criatura é de que ela pode se transformar em cópias perfeitas de *qualquer outro ser vivo* — o que começa a fazer — instaurando o pânico entre os personagens. O grande terror proporcionado pela obra não se dá em relação apenas ao fato de que a pessoa ao lado possa ser na verdade um monstro — o que por si só já é aterrorizante — mas a ideia é de que se a criatura conseguir sair do continente antártico e chegar a lugares habitados, em pouco tempo a população humana deixaria de existir, sendo substituída por completo por seres alienígenas. Esse é de fato o propósito da criatura, pois ao final da trama os personagens descobrem que ela estava construindo um meio para se locomover, o que é destruído a tempo, assim como ela mesma. A dúvida, entretanto, não deixa de pairar nas cabeças dos cientistas: “— Albatroz — disse Barclay levemente. — O primeiro da estação, vagando em direção ao continente por alguma razão. — Se um monstro estiver solto...” (CAMPBELL, 2018, p. 127). Na cabeça desses personagens, para sempre haverá a dúvida se algum monstro conseguiu fugir do continente e esse medo e ansiedade os acompanharão para sempre, mesmo que nunca venham a se deparar com ele novamente. Também em “Um sussurro nas trevas”, de acordo com Akeley, o personagem que mantém contato direto com as criaturas alienígenas do conto, a humanidade está temporariamente a salvo apenas porque as criaturas que habitam os confins do planeta não têm interesse, por enquanto, em tomá-lo, mas sim, de acordo com elas, de manter relações pacíficas:

Tudo o que as Criaturas Siderais desejam da humanidade é a paz e o respeito mútuo e uma troca intelectual cada vez maior. Essa última é absolutamente necessária agora que as nossas invenções e dispositivos estão ampliando o nosso conhecimento e nosso modo de agir, e tornado cada vez mais impossível a existência secreta das colônias de Criaturas Siderais neste planeta. [...] Graças a essa troca de conhecimento todos os

⁵¹ A primeira versão dessa história a ser publicada na década de 1930 foi “Who goes there?”, versão editada e reduzida da novela original escrita pelo autor. *Frozen Hell*, a versão completa, foi descoberta em 2017 e publicada em 2018, nos Estados Unidos. No Brasil, foi publicado em 2019 e recebeu o mesmo título do filme, sendo a tradução integral de *Frozen Hell*.

perigos não de passar, e um modus vivendi possível será alcançado. A ideia de que os alienígenas possam querer escravizar ou degradar a espécie humana é ridícula. (LOVECRAFT, 2011B, p., 75-76, grifo do autor).

Para o narrador da história, entretanto, que teve também uma experiência com as criaturas em um local afastado e amedrontador, isso é visto de maneira diferente, mostrando tanto o medo que para sempre terá enquanto viver, quanto a que ponto o perigo de extinção ou submissão da humanidade está iminente:

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. Em vão tento assegurar-me de que as criaturas demoníacas não pretendem estabelecer uma nova ordem que seja danosa à Terra e à raça humana (LOVECRAFT, 2011b, p. 116, grifo do autor).

Diferentemente, portanto, do horror convencional cujo foco do medo do personagem seja a sua morte, no terror cósmico a morte individual é o menor dos males, pois a ameaça descoberta se estende a toda a humanidade. As realidades que se costuma encontrar pelos personagens desses contos demonstram que há no universo forças muito maiores do que imaginamos e que a humanidade reina no planeta apenas por pura sorte.

4.3 O TERROR INFINDÁVEL

Outra característica do terror cósmico que podemos encontrar nos contrastes com o sublime é em relação à conclusão da experiência geral. Para que o efeito do sublime aconteça em todas as suas etapas, após o choque inicial e a estupefação sentida há um retorno à normalidade que vem acompanhado do deleite, o prazer negativo apontado por Burke. No terror cósmico, entretanto, não há esse retorno. Ainda que o personagem possa voltar à sociedade ou à segurança, sua mente jamais voltará à tranquilidade que possuía antes de se

deparar com o evento terrível: “Ao contrário da sublimidade, em “Montanhas” [*Nas montanhas da loucura*, de Lovecraft] nada direciona o sujeito de volta a si mesmo; a observação dos fenômenos naturais atua, em vez disso, como um veículo para o desmoronamento psíquico do sujeito⁵²” (RALICKAS, 2007, p. 375, tradução nossa). Os fenômenos vivenciados em textos de terror cósmico são capazes de alterar a vida e a psique dos personagens que os vivem, pois esses eventos possuem significados impossíveis de serem esquecidos — o que significa, novamente, que o terror cósmico, além de gerar um sentimento, gera uma ideia. Dessa forma, ao final desses textos, os personagens acabam por descobrir realidades e informações que colocam em perigo iminente a raça humana. Esse perigo pode chegar devido ao avanço e descobertas científicas, explorações geográficas de terras inabitadas ou então por meio de algum experimento ou experiência transcendental. De uma forma ou de outra, o que se encontra é sempre incompreensível, parcial ou totalmente, à mente humana. Essa falta de compreensão resulta de forma diferente em cada uma dessas categorias estéticas:

Frente ao objeto que não se dá a conhecer totalmente aos nossos sentidos, a imaginação antecede qualquer espécie de raciocínio que se poderia realizar. Ainda que, inicialmente, a falta de clareza seja desconfortável, ela permite que o indivíduo se sinta exaltado justamente porque a mente, tendo a imaginação como centro, pode se expandir juntamente com o objeto obscurecido cujos limites não podemos antever (BELLAS, 2022, p. 90).

Ou seja, no sublime a falha cognitiva em relação ao objeto leva a um movimento prazeroso da imaginação, que se expande, podendo caminhar por trilhas que não se relacionem necessariamente com sentimentos negativos. No caso do terror cósmico, entretanto, não há espaço para a imaginação voltada ao prazer, pois não há distância ou conforto que permitam essa atividade.

Tristan Brelage aponta que, enquanto o sublime é utilizado pelo gótico, contos de terror cósmico funcionam de outra forma:

O gótico e o horror cósmico usam a sublimidade em uma forma dicotômica: o gótico a utiliza para o alívio e para liberação de tensão no personagem, mesmo após uma tentativa falha de experienciar o momento sublime, enquanto o horror cósmico sobrecarrega o personagem em um momento

⁵² Contrary to sublimity, in “Mountains” nothing directs the subject back into itself; the observation of natural

sublime com implicações para além da escala do gótico que subverte a expectativa padrão do sublime e prejudica mentalmente os personagens de uma maneira de se torna impossível encontrarem alívio em momentos sublimes⁵³ (BRELAGE, 2018, p. 1-2, tradução nossa).

Como exemplo, aponto o conto “Cães de Tíndalos”, de Frank Belknap Long. Chalmers, o personagem tomado pelo terror nesse conto, é um cético em relação a diversas ciências de sua contemporaneidade, e acredita que pode acessar a quarta dimensão através do uso de uma droga específica, capaz de expandir a consciência humana e alcançar outras esferas ocultas a nós. O narrador da história, seu amigo, fica encarregado de observá-lo durante a experiência e, caso seja necessário, de trazê-lo de volta à lucidez. De acordo com Chalmers, a droga associada à observação de símbolos geométricos permitirá que ele viaje no tempo. A experiência acontece enquanto o personagem narra tudo aquilo que pode observar: homens de outras épocas, guerras, evoluções. Depois disso, formas de vida anteriores até que isso não possa mais ser visto. Por fim, o personagem entra em uma esfera ameaçadora e incompreensível: ele vê ângulos alheios à geometria humana, o que lhe enche de pavor:

— Além da vida existem coisas que não consigo distinguir. Porém se movem lentamente através de ângulos alucinantes.

Nesse momento, percebi pela primeira vez no apartamento um odor bestial e indescritível, nauseabundo, insuportável. Fui até a janela e a abri completamente. Quando voltei para o lado de Chalmers e vi sua expressão, estive a ponto de desmaiar.

— Farejaram-me! — soltou um gemido — Lentamente dão a volta em minha direção.

Todo o seu corpo tremia horrivelmente. Durante um momento agitou os braços no ar, como se buscando um algo para se proteger, e logo suas pernas cederam. Caiu no chão, onde permaneceu de bruços, soluçando e gemendo (LONG, 2019, p. 9).

phenomena acts instead as a vehicle for the subject’s psychical unhinging.

⁵³ Gothic and Cosmic Horror use sublimity in a dichotomous way: Gothic uses it for relief and releasing tension in the character, even after a failed attempt to experience the sublime moment, while Cosmic Horror overwhelms the characters in a sublime moment with implications beyond the Gothic scale that it subverts the standard expectation of the sublime, and mentally harms the characters in a way that makes it impossible for them to find relief in sublime moments.

De mero expectador do além, o personagem se torna figura ativa em sua empreitada, pois agora pode ser visto pelo que habita o lado de lá. Sendo trazido de volta pelo amigo, relata que acabara por se deparar com criaturas nefastas surgidas por meio de um “ato terrível e imencionável” cujas “consequências se movem através dos ângulos nas obscuras voltas do tempo” (LONG, 2019, p. 10), chamadas de Cães de Tíndalos. O personagem, nesse momento, não está mais em sua viagem pelo tempo e, portanto, em segurança de volta em sua casa. Porém, não há volta para antes daquilo que descobriu, e ele teme, inclusive, que as criaturas possam vi-lo buscar devido à sua descoberta. Essas ideias o levam à conclusão de que existem realidades incompreensíveis, pois rompem com os limites da percepção humana:

— Você acredita que estou louco — disse —; compreendo perfeitamente. És inteligente, porém, também, és muito prosaico e não pode conceber a existência de nenhuma entidade independente de toda energia e de toda matéria. Porém, meu querido amigo, já lhe ocorreu pensar alguma vez que a energia e a matéria são as barreiras que o tempo e o espaço impõem a nossa percepção? Sabendo, como eu sei, que o tempo e o espaço são o mesmo e que são enganosos porque ambos não passam de manifestações imperfeitas de uma realidade superior, não tem sentido buscar no mundo visível nenhuma explicação do mistério e do terror do ser (LONG, 2019, p. 13).

Ao fim da história, o personagem acaba por ser morto pelas terríveis criaturas que encontrara, levando consigo o segredo de tudo que descobriu. Até que as criaturas o alcancem, o personagem vive preso nessas reflexões ensandecidas a respeito do que descobrira. Ao narrador da história, testemunha de tudo o que viu o amigo passar, persistem indagações semelhantes.

Também em praticamente todos os contos de Lovecraft em que temos o efeito do terror cósmico, os protagonistas que vivenciam a experiência insólita jamais terão sua mente e segurança restauradas. O narrador de *Nas montanhas da loucura*, o geólogo William Dyer, apesar de sobreviver aos terríveis Shoggoths que o perseguem, jamais recuperará a razão após suas descobertas:

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, 2011a, p. 41).

O mesmo acontece com o narrador de “O chamado de Cthulhu”, que nem ao menos vivenciou o grande terror no mar, mas apenas conheceu em detalhes todas as suas ocorrências:

Foi esse documento que li, e agora eu o deposito na caixa de lata ao lado do baixo-relevo e dos papéis do professor Angell. Com eles ficará esse meu registro — este teste à minha própria sanidade, no qual reúno as peças que espero nunca mais tornem a se juntar. Contemplei todo o horror que o universo encerra, e agora até mesmo o céu de primavera e as flores do verão estarão para sempre conspurcados pra mim. Mas não creio que viverei muito (LOVECRAFT, 2021, p. 58).

Quem se depara, portanto, com as verdades geradoras de terror cósmico nesses contos — e sobrevive —, jamais terá paz em sua mente e nem descanso. Alex Houston compara essa ideia com o sublime:

Ambos Kant e Burke escreveram sobre o sublime como um efeito momentâneo — uma vez que o senso de assombro do sujeito desaparece, a experiência do sublime se encerra. O horror cósmico, por outro lado, permanece com o sujeito após o momento inicial de assombro e terror; é um efeito que não acaba, pois a memória é tão poderosa quanto o momento que primeiramente gerou o horror⁵⁴ (HOUSTON, 2011, p. 163, tradução nossa).

Isso se aplica, conseqüentemente, ao leitor da história, que utiliza as aflições do personagem-testemunha para brincar com sua imaginação e seus medos.

Com as indagações feitas até aqui, pode-se ver que a partir do conceito do sublime é possível traçar alguns dos principais fundamentos do terror cósmico enquanto seus efeitos sobre a humanidade, sendo eles, portanto: 1) a posição de inferioridade que o ser humano

⁵⁴ Both Kant and Burke wrote about the sublime as a momentary effect—once the subject’s sense of awe fades, the sublime experience ends. Cosmic horror, on the other hand, remains with the subject past the initial moment of awe and terror; it is an effect that does not end, as the memory is just as powerful as the moment that first generated the horror.

possui em relação à natureza e a tudo aquilo que desconhece e conseqüentemente não pode controlar, 2) a noção de que a ameaça agora conhecida se estende à toda a humanidade, sendo capaz de aniquilá-la por completo caso haja o desejo ou as circunstâncias ideais e, por fim, 3) a impossibilidade de um retorno mental à normalidade e à tranquilidade após o encontro com esse evento/entendimento desestruturante. Pode-se compreender, portanto, que a partir da destruição do conceito humanista de se ver o mundo surge o sentimento de terror cósmico. Esta categoria estética coincide com o sublime, em grande parte, em relação às suas ideias evocativas, tendo como diferença marcante o distanciamento entre sujeito e objeto. No sublime, esse distanciamento é garantido; no terror cósmico, ele é inexistente para personagens e comprometido para leitores.

4.4 OS OBJETOS DO TERROR — O MONSTRO

Para que o terror cósmico se apresente em uma obra é necessário um elemento que seja responsável pelo desencadeamento dos eventos insólitos e aterrorizantes que desembocam, ao fim ou ainda durante a narrativa, nesse sentimento de terror. Esse elemento é, essencialmente, uma ameaça incompreensível. É fundamental para o terror cósmico que o monstro, evento ou descoberta responsável pelo medo nos personagens não possam ser compreendidos por eles, seja por completo ou ainda parcialmente — e que assim o permaneça até o fim da trama.

Contos de terror cósmico costumam, com frequência, ser confundidos ou tomados como sinônimos de histórias que trabalham com o tema do monstro alienígena nunca antes visto. Este é, entretanto, apenas um dos temas que podem propiciar o surgimento do efeito. É fato que muitas das obras que apresentam o efeito o façam por meio da presença de algum monstro ou entidade ameaçadora, como grande parte da obra de Lovecraft — ou pelo menos suas obras mais conhecidas. Cthulhu, Shoggoths, Cães de Tíndalos... todos são criaturas elaboradas em função de se criar o efeito. Causar medo e terror é mais fácil e imediato quando temos a presença de uma criatura como essas como seu meio, como podemos ver, por exemplo, em “Dagon”. Preso na ilhota tenebrosa no meio do mar, o personagem encontra um monólito contendo escrituras desconhecidas e símbolos que representavam criaturas marinhas e seres humanoides. Algumas dessas criaturas eram representadas como deuses de alguma tribo primitiva. O grande choque, portanto, acontece quando ele vê, vivo e monstruoso, o ser retratado como um deus no monólito:

Então, subitamente, eu vi. Com não mais do que uma leve agitação a assinalar sua subida à superfície, a criatura deslizou diante dos meus olhos sobre as águas escuras. Imenso como Polifemo e repulsivo, aquilo dardejou como um estupendo monstro de pesadelo rumo ao monólito, perante o qual agitou seus gigantescos braços escamosos, ao mesmo tempo em que curvava sua horrenda cabeça e emitia certos sons cadenciados. Nesse momento, achei que ia enlouquecer (LOVECRAFT, 2020, p. 18).

O medo do personagem é tanto que ele acredita que sua mente não dará conta de lidar com essa sensação, partindo-se irrecuperavelmente. Ao fim da história, podemos supor que isso de fato acontece. Nessa e em outras histórias de Lovecraft, como apontei anteriormente, o medo dos personagens se dá em duas esferas diferentes: em um primeiro momento, há um horror imediato sentido pelos personagens que se encontram cara a cara com o monstro, levando-os à loucura, morte ou medo constante após o término do evento. Há ademais, mais um terror envolvido, o terror cósmico que emerge a partir da ideia de que existam criaturas nefastas e poderosas capazes de destruir a humanidade, criaturas antes imaginadas como deuses fictícios que são tão reais quanto outros seres da natureza ou criaturas que nunca seria possível de se conceber. Esse terror atinge não só os personagens que se encontram com os monstros presencialmente, mas também os outros personagens presentes nas obras e que geralmente apenas ouvem ou leem relatos a respeito desses encontros. Esse segundo nível de terror é muito mais intenso, pois ele perdura, alastrando-se por toda a filosofia contida nas obras.

Apesar dessa conexão popularizada entre monstros e o terror cósmico, isso não configura uma regra. Os próprios monstros de Lovecraft, por vezes, podem nem ao menos apresentar ameaça, como é o caso dos Anciões de *Nas montanhas da loucura*, criaturas que são alienígenas poderosos, mas que criaram toda uma sociedade avançada no planeta Terra há éons atrás. Os monstros, portanto, no terror cósmico, são utilizados em função do terror que é construído na trama, sendo um elemento para se chegar ao efeito pretendido. Na literatura de horror de forma geral, é comum que o monstro e principalmente o encontro com ele seja o ápice de trama, o embate final com a sua morte e a consequente restauração da normalidade após isso. De acordo com Noël Carroll: “Quando a perturbação monstruosa do dia-a-dia é enfrentada e destruída numa ficção de horror, pode-se pensar que é simultaneamente reafirmada a retidão de uma ordem classificatória moralmente carregada e culturalmente arraigada” (CARROLL, 1999, p. 276). Sendo assim, ele traça o caminho seguido por essas

narrativas — da normalidade para a aparição do monstro, representando uma perturbação à ordem cultural estabelecida, de volta à normalidade com a destruição do monstro. No terror cósmico, entretanto, os monstros não são eliminados, são apenas deixados para trás pelos personagens que fogem de sua presença horrenda; e ainda que possam ser interrompidos temporariamente, como Cthulhu em seu sono, a destruição da normalidade continua pairando pela atmosfera da história. Monstro dessa categoria não podem ser vencidos e dificilmente deles se foge, é apenas com a sorte que os personagens contam para conseguirem seguir suas vidas. Esse é um dos motivos que permitem que o terror cósmico permaneça na mente dos leitores: a história não foi concluída e a normalidade da trama não foi retomada; restam assuntos em aberto para que ele pense, reflita e saboreie a história de sua própria forma. Esse caminho pode permitir que o leitor sinta medo, o que não é uma regra, mas uma possibilidade.

Outra característica dos monstros do terror cósmico é que estes são descritos a partir de diferentes estratégias pensadas para se causar um efeito de confusão no leitor. A primeira dessas estratégias é o uso de adjetivos que reafirmem a impossibilidade de descrição e consequente compreensão da criatura, como “inominável”, “impronunciável” e “indescritível”; a confusão também pode ser criada a partir do excesso de descrições incongruentes apresentadas que, unidas em uma só criatura, causam estranhamento, ou então ainda a utilização de termos conhecidos apenas como alusões ao que não pode ser de fato descrito. Exemplo do primeiro tipo de estratégia está no conto “O inominável” (1925), de Lovecraft, que já em seu título antecipa a aparência da criatura: “Aquilo estava por toda parte... uma gelatina... uma viscosidade... no entanto tinha formas, mil formas de um horror além de qualquer lembrança. Havia olhos... e uma mancha. Era o poço sem fundo... o turbilhão... a abominação definitiva. Carter, aquilo era *o inominável!*” (LOVECRAFT, 2021, p. 394, grifo do autor). Por mais imaginativo que um leitor possa ser, não é possível que ele crie uma imagem nítida da criatura em sua mente, pois ela é descrita justamente de uma forma para que isso não aconteça. O ser não pertence a uma esfera que o intelecto humano possa compreender e, assim, as tentativas de descrevê-lo por parte dos personagens não passam de um balbuciar inútil.

A maneira de se descrever monstros por meio de alusões a formas de animais ou características conhecidas pela razão humana permite que a criatura seja concebida na mente do leitor, ainda que o texto deixe claro que aquelas não são de fato as características do ser. É o que acontece com Cthulhu, que no texto tem sua aparência retratada em forma de escultura por um artista que usa do referencial que possui para tentar representar a criatura que vira em

seus sonhos, o que significa que, no próprio texto, a descrição física da criatura não vem da fala de um personagem que a encontra presencialmente, mas de uma representação artística:

A imagem [...] representava um monstro de traços vagamente antropóides, mas com a cabeça semelhante a um polvo, cujo rosto era uma massa de tentáculos, um corpo escamoso de aspecto borrachoso, garras prodigiosas nas patas traseiras e dianteiras, e asas longas e estreitas nas costas. Essa criatura, que parecia dotada de uma perversidade assustadora e sobrenatural, tinha um corpanzil inchado, e acocorava-se diabolicamente sobre um bloco ou pedestal retangular coberto de caracteres indecifráveis (LOVECRAFT, 2021, p. 44).

Essas estratégias têm como objetivo manter sempre presente um desconforto ao se imaginar os monstros que, em seu caráter incompreensível, são sempre uma ameaça. Fritz Leiber, em seu conto “A Bit of the Dark World”, apresenta ao leitor uma entidade que habita alguma esfera desconhecida à razão humana, uma entidade que “Não é animal. Nem ao menos uma inteligência como a entendemos. [...] Algo no meio do caminho entre a realidade e um símbolo⁵⁵” (LEIBER, 1962, p. 36, tradução nossa). A ideia presente no texto é de que as formas inconclusivas que vemos no escuro, na verdade, *realmente estão lá*. O medo, nesse conto, é, portanto, construído de forma progressiva ao se revelar, pouco a pouco, a possível existência dessa entidade que habita a escuridão e consiste em escuridão. Apenas pode ser vista no escuro, jamais deixando de ser incompreensível, por mais que se apresente em um relance. É em uma casa distante da civilização, de suas luzes e possíveis interferências que a presença de tais entidades se faz mais forte. No escuro profundo de um local descampado as formas “negras com um brilho negro” podem ser diferenciadas em sua sutileza. Para um dos personagens da obra, não se tratam apenas de seres que habitam esses espaços, mas algo muito mais profundo:

“Independentemente do que a chamamos”, Franz continuou, “existe algo lá, eu sinto... algo menor que Deus mas maior que a mente coletiva do homem — uma força, um poder, uma influência, uma atmosfera das coisas, algo

⁵⁵ “Not an animal. Not even an intelligence as we understand it. [...] Halfway between reality and a symbol.”

mais que partículas subatômicas, que tem consciência e que cresceu com o universo e ajuda a dar forma a ele”⁵⁶ (LEIBER, 1962, p. 30, tradução nossa).

Essas ideias do personagem não passam de suposições, pois em que a entidade realmente consiste ele jamais saberá. Cabe à sua imaginação, apenas, perder-se nessas indagações. O perigo, entretanto, repousa na ideia de que as criaturas possam fazer o movimento contrário — comecem também a pensar sobre nós:

“E se essas influências existem”, continuou Franz, “eu acredito que hoje o homem expandiu o suficiente sua consciência para ser capaz de contatá-los sem um ritual ou uma fórmula de alguma crença, se ao acaso se movessem ou olhassem nessa direção. Penso neles como tigres dormentes, Glenn, que essencialmente ronronam, sonham e nos olham através de olhos fendidos, mas ocasionalmente — talvez quando um homem obtém um indício deles — abrem os olhos por completo, seguindo em sua direção. Quando um homem amadurece para eles, quando refletiu acerca da sua possibilidade, e então quando fechou os ouvidos para o falatório da humanidade, protetor e mecanicamente aumentado, se fazem reconhecer para ele. [...] Pois eles são a mesma coisa, Glenn, que o horror e o espanto que mencionei lá dentro, o horror e o espanto que ficam para além de qualquer jogo, que caminham pelo mundo invisível e atacam sem avisar”⁵⁷ (LEIBER, 1962, p. 31, tradução nossa).

Ao fim do conto, isso se concretiza. Tendo alcançado a consciência da existência de tal seres, os personagens são atacados em dois momentos: primeiro, a personagem Viki é perseguida por uma forma semelhante a uma aranha, que a aprisiona com suas pernas como se fossem uma jaula. Para ela, o sentimento é de que “seria sugada pela jaula até o cérebro negro nas estrelas”, ideia que exprime sem saber explicar o porquê. Ao fim da trama, os seres

⁵⁶ “But whatever we call it”, Franz went on, “there’s something there, I feel—something less than God but more than the collective mind of man—a force, a power, an influence, a mood of things, a something more than subatomic particles, that is aware and that has grown with the universe and that helps to shape it”.

⁵⁷ “And if there are those influences”, Franz continued, “I believe that man has grown enough in awareness today to be able to contact them without ritual or formula of belief, if they should chance to move or look this way. I think of them as sleepy tigers, Glenn, that mostly purr and dream and look at us through slitted eyes, but occasionally—perhaps when a man gets a hint of them—open their eyes to the full and stalk in his direction. When a man becomes ripe for them, when he’s pondered the possibility of them, and then he’s closed his ears to the protective, mechanically-augmented chatter of humanity, they make themselves known to him”. [...] For they’re the same thing, Glenn, as the horror and wonder I talked about inside, the horror and wonder that lies beyond any game, that strides the world unseen and strikes without warning where it will”.

cercam toda a casa, em uma sequência em que luz se torna escuridão e tecnologias deixam de funcionar. Por fim, os personagens conseguem fugir da escuridão que toma a casa, uma escuridão “mais preta que o preto”.

As criaturas do conto de Leiber são monstros que possuem características peculiares e que são, na maior parte de sua existência, incompreensíveis. Serem uma ameaça se torna claro após os ataques, portanto as ideias do personagem que concebe a sua existência se tornam válidas. Na mente do leitor, paira a incerteza a respeito das sombras e formas que virá a enxergar no escuro — elas são mesmo apenas ilusões do olhar ou a imaginação em ação?

4.5 OS OBJETOS DO TERROR — A AMEAÇA INCOMPREENSÍVEL

Não é apenas tendo monstros como seus objetos que o terror cósmico pode ser construído. O elemento gerador do terror pode ser também algo mais sutil e ainda menos explícito, como um evento ou componente desconhecido da natureza — ou então, até algo completamente incompreensível e, conseqüentemente, inarrável. Um exemplo marcante disso é o conto “A cor que caiu do espaço” (1927), de Lovecraft. O elemento causador de toda a degradação e terror presentes na história parte simplesmente da presença de uma “cor”, algo — um elemento? uma entidade? uma forma de vida desconhecida? — vindo para a Terra junto a um cometa. Na trama não há indício algum de que essa cor seja um monstro, nem ao menos uma entidade com vida; isso, entretanto, não impede que ela devaste tudo o que toca. Após passar por inúmeros testes, os cientistas não conseguem concluir sua natureza:

Além de ser quase plástico, emitir calor, magnetismo e uma pequena luminosidade, baixar a temperatura em contato com ácidos corrosivos, apresentar um espectro desconhecido, deteriorar-se na presença do ar e atacar compostos de sílica com resultados mutualmente destrutivos, o espécime não apresentava nenhuma característica que permitisse uma identificação; e ao final dos testes os cientistas foram obrigados a reconhecer que não sabiam como classificá-lo. Não era nada que se pudesse encontrar na Terra, mas um fragmento do vasto espaço sideral; e portanto dotado de propriedades desconhecidas e sujeito a leis desconhecidas (LOVECRAFT, 2011c, p. 29).

A presença desse elemento vai se mostrando nociva conforme o tempo passa. A região ao redor de onde o meteoro que a trouxe caiu começa a manifestar comportamentos atípicos em relação à natureza e ao funcionamento das coisas: “As árvores ao redor da casa de Nahum brotavam antes do tempo e à noite balançavam de maneira agourenta ao sabor do vento. Thaddeus, um rapaz de quinze anos, filho de Nahum, jurava que as árvores também balançavam quando não tinha vento” (LOVECRAFT, 2011c, p. 34). A forma com que o elemento invade e deteriora a região só é percebida como algo perigoso quando já é tarde demais — e durante toda a trama, é impossível saber se tal cor assim o faz com alguma intenção, plano, se isso é de sua natureza ou qualquer outra coisa que possa servir como tentativa de explicar seus efeitos. O que se sabe, apenas, é que se alastra e se funde com a natureza, criando algo nefasto, chegando, por fim, a se infiltrar no corpo e mente humana: “Aconteceu em junho, mais ou menos quando a queda do meteoro fez um ano; a pobre mulher vociferava a respeito de coisas indescritíveis que pairavam no ar. Nos delírios não havia um único substantivo específico — apenas verbos e pronomes.” (LOVECRAFT, 2011c, p. 37). O que a cor fez manifestar ou de que forma se entrecruzou no cérebro da mulher não pode ser compreendido por ninguém devido à sua natureza completamente alienígena. É até possível, por exemplo, que fora da Terra, em seu planeta original, a cor seja algo normal àquele ambiente ou, até mesmo, algo benéfico. É apenas o seu contato com a vida terrestre que faz dela algo nocivo, algo venenoso. O resultado desse contato é sempre a morte, em uma situação na qual, aparentemente, a cor se alimenta da vida botânica e animal, deixando tudo cinza e quebradiço. Entretanto, não há indício algum de que tenha *intenções* malévolas: “Thaddeus enlouqueceu em setembro após uma visita ao poço. Tinha levado o balde e voltou de mãos vazias, gritando e agitando os braços, e por vezes sucumbindo a risadas estúpidas ou sussurros nervosos enquanto falava sobre ‘as cores que andam por lá’” (LOVECRAFT, 2011c, p. 39). É simplesmente a visão ou contato com as manifestações da cor que causam confusão extrema na mente do garoto devido à impossibilidade de compreendê-las. O terror que ele sente surge da quebra de seu raciocínio, da incapacidade de se processar essas informações. É válido lembrar que a questão da falha cognitiva também é um ponto analisado no sublime; não apenas analisado, mas motivo para contradições. Bellas levanta algumas das opiniões a respeito dessa questão, nas quais, de um lado, há teóricos que afirmam “que o sublime envolveria a apresentação de um objeto que seria *completamente* transcendente, ou seja, tratar-se-ia de um objeto que não poderia ser apreendido e compreendido de maneira alguma” (BELLAS, 2022, p. 67, grifo do autor), enquanto, para ele, “a experiência de falha cognitiva poderia indicar apenas uma inacessibilidade *parcial* ao

objeto” (BELLAS, 2022, p. 68, grifo do autor). Isso remete ao tema da obscuridade, trabalhado por Burke como um dos pontos mais importantes do sublime. A questão, de forma geral, é de que um objeto fonte para o sublime não pode ser compreendido em sua totalidade, seja por seu tamanho colossal ou por suas características obscuras:

O ponto do filósofo [Burke] é que, em uma experiência do sublime, o objeto não é apreendido *claramente*. Não por acaso, logo na sequência de sua reflexão, Burke argumenta em favor da ideia de que a obscuridade é uma condição necessária para fazer com que qualquer objeto se torne terrível (BELLAS, 2022, p. 68, grifo do autor).

Assim como o sublime, o terror cósmico depende, sem exceções, dessa inacessibilidade — em maior ou menor grau —, ao objeto. Como o terror cósmico é trabalhado no campo da arte, é ainda mais fácil extrapolar o cognoscível em direção a um objeto *quase* que completamente incompreensível, como é o caso da cor neste conto e das outras ameaças incompreensíveis apresentadas nessa sessão.

Retomando a trama do conto, independentemente de ter intenções ou não, de ser algo natural ou não, a presença da cor no planeta Terra tem consequências catastróficas, que chegam ao seu ápice na fazenda de Nahum, destruindo tudo o que lá havia, incluindo sua família. O ápice de sua perniciosidade se encontra no poço da propriedade, onde se concentra o elemento em maior intensidade. O grande terror se alastra quando, em um dado momento, aquilo que ali habitava é despertado ou perturbado, fazendo com que mude sua forma de se manifestar:

O facho já não apenas *brilhava*, mas antes se *derramava*; e ao sair do poço aquela torrente amorfa de matiz indefinível parecia fluir direto rumo ao céu. [...] “Essa coisa se espalha por toda matéria orgânica ao redor”, balbuciou o legista. Ninguém respondeu, mas o homem que havia descido ao poço deu a entender que poderia ter despertado alguma coisa intangível com a vara. [...] “Essa cousa veio daquela pedra... deve ter crescido lá embaixo... e pego tudo que era vivo... se alimentô... de corpo e alma... o Thad e o Mernoe, o Zenas e a Nabby... o Nahum foi o último... todos eles bebero daquela água... a cousa foi se apoderano... e veio de algum lugar do além, onde as cousa não são como aqui... e agora tá voltano pra casa...” (LOVECRAFT, 2011c, p. 57, grifo do autor).

Por fim, a cor explode para fora do poço em direção ao céu, em uma suposta tentativa de retornar ao seu planeta ou habitat de origem. Aparentemente, esse é o fim da ameaça, mas nada garante que um dia a cor retorne ao planeta Terra para tomar de uma vez por todas a vida aqui disponível ou que resquícios tenham ficado no poço. Se antes apenas a fazenda de Nahum sofria com a presença do elemento desconhecido, todo o país, continente ou até todo o globo estão sujeitos a passar pelo mesmo caso a cor acabe por voltar ao planeta. O terror cósmico surge justamente dessa constatação — o perigo deixa de ser local e se torna global. O que a cor era jamais foi assimilado, permanecendo, assim, para sempre como uma ameaça incompreensível.

Se “A cor que caiu do espaço” trazia o terror por meio de uma ameaça incompreensível relacionada à visão, “A música de Erich Zann” (1922) faz o mesmo, porém agora com a audição. Neste conto, temos um protagonista que mora por um tempo em uma pensão em uma rua reclusa de Paris. Desde o início de sua chegada, ele escuta bem acima de seu quarto, no sótão, uma música insólita sendo executada. O responsável é Erich Zann, um velho violista que toca melodias que causam grande estranhamento no narrador. Conforme os dias passam, o protagonista nota que os sons tocados pelo músico parecem cada vez mais convulsivos e dissonantes, por vezes acompanhados de manifestações físicas de seu executor:

Então, certa noite em que eu escutava à porta, ouvi a viola aguda irromper num caos babélico de sons; um pandemônio que teria me feito duvidar de minha própria sanidade se não viesse, de trás daquela porta trancada, uma prova lamentável de que horror era real — o grito pavoroso e inarticulado que somente um mudo é capaz de pronunciar, e que só se manifesta nos momentos do mais terrível medo e angústia (LOVECRAFT, 2021, p. 260).

Essa execução caótica se intensifica a cada dia e, por fim, o narrador começa a supor que exista algo de sobrenatural acontecendo naquele sótão. Pelo que consegue compreender, a música é tocada para repelir algo para além da janela — algo que não pode ser visto nem compreendido e que, aparentemente, apenas a música intensa de Zann é capaz de afugentar. O jeito que o velho toca é tão alucinado e repleto de horror que se pode supor, com poucas dúvidas, que seja alguma forma de ameaça:

Nesse momento a veneziana começou a sacudir com o vento uivante da noite, que havia despertado do lado de fora como se em resposta à música desvairada no interior do recinto. A viola estridente de Zann então se superou, emitindo sons que eu jamais pensaria que um instrumento como aquele pudesse emitir (LOVECRAFT, 2021, p. 260).

O embate entre ameaça e músico é constante, na qual apenas a loucura em forma de música tem a ínfima possibilidade de ganhar — ainda que temporariamente. A experiência, entretanto, torna-se nesse momento aterrorizante também para o narrador, que tem um vislumbre do além que batalha com o velho:

Lembrei-me de meu antigo desejo de espiar por aquela janela, a única na rue d'Auseil de onde se podia enxergar a ladeira além do muro, e a cidade estendendo-se abaixo. Estava muito escuro, mas as luzes da cidade jamais se apagavam, e eu esperava vê-las em meio à chuva e ao vento. Mas quando olhei pela mais alta das lucarnas da rua, enquanto as velas bruxuleavam e a viola insana uivava com o vento da noite, não vi cidade alguma estender-se abaixo, nem luzes amistosas cintilando em ruas conhecidas, apenas o negrume do espaço ilimitado; um espaço inimaginável, animado por movimento e música, e *sem qualquer semelhança com nada que houvesse sobre a terra* (LOVECRAFT, 2021, p. 261-262, grifo nosso).

Fica claro, ao fim do conto, que o sótão da pensão nessa rua afastada — que o narrador jamais conseguiu encontrar novamente — serve como uma espécie de portal para outra realidade ou dimensão. O que se alcança nesse portal é alheio à realidade humana, não podendo ser acessado pelos nossos sentidos a não ser a audição, e esse pouco contato é aterrorizante o suficiente para que se tente afastar por completo. Que ameaça de fato repousa para além da janela não chega ao leitor nem ao narrador, e o velho mudo jamais tem a oportunidade de contar sua história. Mais uma vez, temos sensações diferentes sendo experienciadas por cada personagem e leitor. O músico, que aparentemente sabe mais que os outros sobre esse além, sente o puro horror ao pressentir o contato do som distante; o narrador sente terror tanto ao ouvir a música ensandecida quanto ao participar da experiência insólita à janela; ao leitor, o terror cósmico poderá surgir como um frio na barriga ao se imaginar as esferas irracionais e possíveis perigos que podem calhar de encontrarmos; ele irá criar, em sua

mente, monstros, distorções da realidade ou outras possibilidades insólitas para completar essa lacuna. Tudo isso é possibilitado pela ambientação construída na narrativa.

Outro conto que segue a mesma perspectiva de uma ameaça incompreensível é o já mencionado “Os salgueiros”. Nessa história, apesar de os personagens se sentirem oprimidos o tempo inteiro, eles não sabem exatamente a natureza da ameaça que se aproxima, mas levantam algumas possibilidades. A primeira é de que os próprios salgueiros tenham algum tipo de vida mais ativo que outros elementos da natureza:

Houvera uma mudança na paisagem. Não que dali de cima eu tivesse um diferente ponto de vista, mas sim uma alteração que afetara a relação entre nossa barraca e os salgueiros que a cercavam. Com toda a certeza, os arbustos agora estavam mais próximos — inexplicavelmente, ameaçadoramente próximos. *Eles estavam fechando o cerco.*

Caminhando devagar pelas areias mutantes, aproximando-se de forma imperceptível, com movimentos silenciosos e lentos, os salgueiros tinham chegado mais perto durante a noite. [...] Tinha diante de mim uma evidência de ação pensada, de deliberada intenção, de agressiva hostilidade, e aquilo me aterrorizava a ponto de não conseguir mover um músculo (BLACKWOOD, 2001, p. 265-266, grifo do autor).

De que os salgueiros tenham se movido, o personagem não tem dúvida. Mas o quanto isso é uma ameaça à sua vida é difícil prever, porém o horror que ele sente é suficiente para que não queira esperar para ver o que pode acontecer. Outra possibilidade é de que haja alguma forma de vida desconhecida habitando o local, pois, em dado momento, o personagem chega a ver movimentações que não compreende completamente:

Era incrível, mas ali, diante de meus olhos, acima de minha cabeça, via formarem-se estranhas figuras por entre as folhagens dos salgueiros e, à medida que os galhos eram mexidos pelo vendaval, elas pareciam agrupar-se, traçando perfis monstruosos que no segundo seguinte desapareciam sob o luar.

[...]

Primeiro as estranhas figuras se tornaram bem visíveis, no alto das copas dos salgueiros — imensas, cor de bronze, movendo-se de forma totalmente independente do balanço dos galhos. Eu as via perfeitamente e notei, agora

que as examinava com mais calma, que eram muito maiores do que um homem, havendo em sua aparência alguma coisa a não deixar dúvida de que eram *sobrenaturais*. [...] Eram formas nuas, fluidas, que passavam pelos arbustos, quase *através* das folhas, uma torre viva que subia rumo ao infinito (BLACKWOOD, 2001, p. 259-260, grifo do autor).

Por mais que o personagem observe as criaturas com cuidado e atenção, ele não consegue compreender o que sejam, tão diferentes que são da vida conhecida no planeta. Ele chega, inclusive, a fazer suposições a respeito dessa alteridade tão grande nessas supostas formas de vida: “Quanto mais olhava, mais certo ficava de que aquelas criaturas eram reais e vivas, embora talvez impossíveis de ser captadas por uma câmera ou pelo instrumento de um cientista” (BLACKWOOD, 2001, p. 260). O personagem, em meio a sua experiência, não chega a supor que as criaturas sejam monstros e nem ao menos seres maléficos, ele acredita, pelo contrário, de que quem está perturbando o ambiente seja ele e seu amigo. Em seu momento de contemplação, chega até a sentir vontade de venerar as criaturas — o que é anulado depois que retoma seu raciocínio, voltando à razão e sentindo terror pela experiência. Para muitos personagens do terror cósmico, os sentimentos causados por seus encontros com o insólito podem ser interpretados com a mesma intensidade de um sentimento religioso; por ser um efeito que envolve o lado emocional de forma avassaladora, alguns desses personagens interpretam essas experiências como algo de cunho místico. Esses personagens, geralmente, são retratados dentro das histórias como seres humanos deturpados ou pouco evoluídos, em contraste com aqueles que enxergam com mais clareza a realidade crua dessas revelações. Esses personagens, portanto, não dão um passo adiante no movimento entre emocional e racional, eles se prendem a esse sentimento recebido de início e não refletem — deliberadamente ou não, por falta de capacidade intelectual — acerca de seus verdadeiros significados. Presos nessa veneração inexplicável, adoram, em vez de temer. Um grupo de personagens que comumente faz esse tipo de associação são os cultistas, assunto que, no último capítulo desse trabalho, retomarei.

Além da mudança nos salgueiros e a visão de seres etéreos, existe um som que os personagens dessa história escutam que contribui para a situação de medo: “— É isso — continuou ele — que o torna extraordinário. É *desconhecido*. Só há uma forma de descrevê-lo: não é um som humano. Não pertence à raça humana” (BLACKWOOD, 2001, p. 282, grifo do autor). Todos esses elementos acima citados são construídos de forma a apresentar dentro do conto uma atmosfera de medo intenso a todo o momento; tudo é tensão, apreensão. Essas

fontes de medo, além disso, não geram apenas as emoções sentidas pelos personagens, mas apresentam em vários momentos ameaças reais às suas vidas devido à falta de distanciamento: “Alguma coisa parecia pressionar as laterais e o alto de nossa barraca. Seria o corpo do vento? Ou o murmúrio da chuva caindo das folhas? Ou mesmo os jatos d’água erguidos pelo choque do vento com o rio, formando gotas gigantescas?” (BLACKWOOD, 2001, p. 263). Tudo são apenas suposições.

Em “Os salgueiros”, apesar de se intensificar a cada momento, a ameaça nunca se concretiza — simplesmente porque os personagens conseguem fugir a tempo. Mas as conclusões que tiram a respeito do que presenciaram são inesquecíveis:

Nunca, antes ou depois, eu seria tomado por tamanha sensação de estar numa “região alienígena”, onde prevalecia outro tipo de vida, outra evolução, sem paralelo com a raça humana. E, por fim, nossas mentes sucumbiram sob o peso daquela magia terrível e seríamos tragados através da fronteira para o *outro mundo* (BLACKWOOD, 2001, p. 283, grifo do autor).

Tudo o que os personagens da trama sabem é que estiveram, perigosamente e por pouco tempo, em um ambiente inóspito, repleto de criaturas ou formas de vida desconhecidas e ameaçadoras. Em que consiste a ameaça também nunca é entendido, o que não impede, mais uma vez, que o terror cósmico preencha a alma dos personagens, refletindo no leitor.

“The Space-Eaters”, conto de Frank Belknap Long citado no capítulo anterior, também apresenta uma ameaça incompreensível. Todos os contatos e experiências com a presença extraterrestre na história são descritas como meras interpretações do cérebro humano a conceitos inapreensíveis — ou seja, não são descrições exatas do que foi visto ou sentido pelos personagens. O momento em que os personagens veem a manifestação da presença é meramente como uma forma no céu:

Mas não foram as chamas que me fizeram gritar de medo e horror. Foi a forma que se erguia acima das árvores, o exemplar sem forma que se movia devagar para frente e para trás através do céu. Deus sabe que tentei acreditar que não vi nada. Tentei acreditar que a forma era uma mera sombra emitida pelas chamas. [...] — Se a virmos com clareza, estamos perdidos! — Ele

[Howard] avisou, sua voz pulsando de terror. — Reze para que continue sem forma!⁵⁸ (LONG, 1928, n.p., tradução nossa).

Howard, adiante, apresenta sua interpretação para essa manifestação:

Quanto ao zumbido que ouvidos e à forma que pensamos ter visto sobre a floresta em chamas — aquilo era o horror tentando se fazer sentir, tentando quebrar as barreiras, tentando entrar em nossos cérebros e revestir-se de nossos pensamentos. Ele quase nos pegou. Se tivéssemos visto o braço branco, estaríamos perdidos⁵⁹ (LONG, 1928, n.p., tradução nossa).

Adiante, o terror se manifesta como uma coluna de luz, mas, em nenhum momento, sabemos de fato qual é sua origem, natureza ou intenções. Diferentemente dos contos citados anteriormente, aqui a ameaça é muito mais presente e ativa, chegando a matar ou enlouquecer personagens.

Para que o terror cósmico exista, portanto, são necessários sujeitos e objetos que interajam de forma antagônica na qual é impossível que a ameaça do objeto seja superada pelo sujeito, mesmo que por um momento possa-se fugir ou livrar-se dela de algum modo. Ou seja, ainda que a fuga física seja possível, na esfera mental os personagens estarão para sempre presos nesse medo incessante. A forma como sujeitos e objetos entram em contato e quais estruturas narrativas permitem que essa relação seja assim hostil e cause terror será tratada no capítulo a seguir.

⁵⁸ But it was not the flames that caused me to cry out in fear and horror. It was the shape that towered above the trees, the vast, formless shape that moved slowly to and fro across the sky. God knows I tried to believe that I saw nothing. I tried to believe that the shape was a mere shadow cast by the flames [...] "If we see it clearly, we are lost!" he warned, his voice vibrant with terror. "Pray that it remains without form!"

⁵⁹ "As for the droning that we heard and the shape we thought we saw above the burning forest—that was the horror seeking to make itself felt, seeking to break down barriers, seeking to enter our brains and clothe itself with our thoughts. It almost got us. If we had seen the white arm, we should have been lost."

5. OS RECURSOS NARRATIVOS

5.1 O MUNDO REAL E SEUS ESPAÇOS MALDITOS

Retomando a conceituação de Souriau para a definição de uma categoria estética, discorrerei, nesse capítulo, a respeito do *sistema de forças estruturadas* que trabalham juntas para a construção do efeito pretendido. Assim, comentarei sobre alguns dos temas e estruturas narrativas que com maior frequência permitem que esse efeito exista em determinada obra. Bellas pondera a esse respeito, inicialmente, a respeito do sublime:

Poderíamos afirmar que não há um critério especial para a evocação de um sentimento dessa espécie, o que esvaziaria muito a pertinência do conceito, já que, por exemplo, se reconheceria que qualquer coisa é capaz, dependendo da disposição individual de cada sujeito, apresentar-se como um possível catalisador do sublime. [...] O mesmo poderia ser dito sobre qualquer categoria estética. Conceitos como o belo, e mesmo aqueles que não conseguiram se estabelecer como centrais na tradição filosófica, como o pitoresco, pressupõem uma consideração do objeto, até para melhor esclarecer a experiência que temos. Se toda experiência é uma experiência de algo, então é necessário precisar o que é esse “algo”. [...] Por fim, a consideração do objeto faz-se necessária também para distinguir os tipos de experiência estética possíveis. Se admitimos a existência de diferentes categorias estéticas – como o sublime, o belo, o grotesco, o pitoresco etc. –, reconhecemos que eles descrevem sentimentos diferentes (2022, p. 46).

Essas considerações se estendem ao terror cósmico, sentimento que gira em torno de um novo modo de se ver o mundo, um modo angustiado. Há objetos — temas, recurso narrativos e contextos — mais ou menos específicos que permitem o surgimento desse sentimento. Retomando Edgar Allan Poe, que citei brevemente em capítulo anterior, todos os elementos de uma produção literária devem ser pensados para que, ao seu final, o efeito pretendido seja alcançado. Assim, para que o efeito seja o do terror cósmico, deve haver uma configuração textual que possibilite seu surgimento. Assim, elencarei neste capítulo algumas dessas estruturas tendo por base a teoria do fantástico, a adaptando e modificando em vista do terror cósmico quando necessário.

Já abordei um desses elementos cruciais anteriormente — a questão da representação realista do mundo empírico dentro da obra e a subsequente ruptura dessa ordem natural. Relembrando, portanto, essa questão, cito Todorov: “Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar” (TODOROV, 1975, p. 30). O terror cósmico, assim como o fantástico, depende de uma representação realista do mundo empírico do leitor para que seus efeitos possam ser produzidos. É possível se considerar essa categoria estética em outros gêneros literários que não possuem esse compromisso com o efeito de real, como a fantasia, porém seus efeitos serão muito mais amenos, uma vez que todo aquele mundo representado não dialoga com o mundo real do leitor, este que, desde o começo da leitura, verá aquele contexto como algo alheio ao seu contexto. Por causa disso, sustento que o terror cósmico enquanto efeito estético não faz parte do mundo da fantasia, uma vez que esta propõe um universo próprio, com seu funcionamento específico e elementos sobrenaturais que não são questionados, como no conto de fadas/maravilhoso de Todorov. Histórias de terror cósmico, entretanto, por serem baseadas no universo real do leitor, apresentam rupturas que revelam partes do desconhecido aos personagens. Isso remete novamente à questão do distanciamento estético: o terror cósmico atua na proximidade desse distanciamento, enquanto a fantasia se situa em um distanciamento muito maior pela falta de identificação do leitor com aquele contexto; ele sabe que não vive na Terra Média ou na Ciméria. Trago como exemplo o conto “Xuthal do crepúsculo” (1933), de Robert E. Howard, uma das histórias do guerreiro Conan que costuma ser associada ao terror cósmico. A trama se desenrola a partir da fuga de Conan e uma garota de uma batalha, encontrando-se, agora, perdidos em um deserto. A ação acontece quando se deparam com uma cidade a eles desconhecida, cujos moradores e hábitos são também estranhos e aparentemente perigosos. O contexto da história é pura fantasia: as cidades são criações da mente do autor, os povos descritos também são criações fictícias; o decorrer da trama é totalmente fantasioso, e a única coisa que pode ser associada ao terror cósmico é o monstro da história. Thog é uma espécie de deus-sapo que habita o subterrâneo da cidade e, ocasionalmente, sobe à superfície para se alimentar. A sua descrição em muito se assemelha às dos monstros de Lovecraft, por sua imprecisão e impossibilidade de compreensão em sua totalidade:

Quando se aproximou dela, não pôde identificar se andava, esgueirava-se, voava ou rastejava. Seu método de locomoção estava absolutamente para além de sua compreensão. Quando emergiu das sombras, ela ainda estava

incerta sobre sua natureza. A luz da gema de rádio não o iluminava como teria iluminado uma criatura comum. Impossível como fosse, o ser parecia ser quase impermeável à luz. Seus detalhes eram ainda obscuros e indistintos, mesmo quando parou tão perto que quase tocou sua carne encolhida. Apenas a cara batráquia que piscava destacava-se com alguma distinção. A coisa era um borrão à vista, uma mancha negra de sombra que a luminosidade normal não dissipava nem iluminava⁶⁰ (HOWARD, 1933, online, tradução nossa).

A criatura, portanto, reage de forma diferente à luz e não pode ser compreendida por quem se depara com ela — há espaço apenas para o medo. Apesar disso, Thog, Xuthal ou qualquer outro elemento do universo de Conan segue suas próprias regras, portanto não podemos afirmar que esse tipo de composição física do monstro quebre com alguma regra daquele universo — já que, ademais, a existência de monstros nesse universo é comum e aceita sem questionamentos. A ameaça de Thog, portanto, parece ser puramente física, já que seu objetivo é o de se alimentar de seres humanos e retornar ao seu sono tranquilo. Os habitantes de Xuthal, inclusive, permanecem morando na cidade mesmo sabendo da existência do monstro, pois sua ameaça é apenas ocasional e pontual — o que, aparentemente, não é o suficiente para deixarem a cidade. Assim, mesmo que seja descrita de forma parecida com os monstros do terror cósmico, pouca ameaça cósmica há nela, pois não há indícios de que tenha planos para controlar a Terra — como Cthulhu ou Chaugnar Faugn, criação de F. B. Long —, também não é uma ameaça que leva à loucura e ansiedade, como nos contos de Blackwood, e nem levanta nos personagens qualquer tipo de questionamento a respeito do papel da humanidade em meio ao cosmos e sua falta de importância. Para o leitor, esse efeito será mais diluído ainda. Sabendo que no mundo desses personagens monstros existem e não tendo motivos para se identificar com o personagem e seu ambiente, Thog será apenas mais um monstro e o efeito de terror cósmico não existirá na obra. Para completar, Thog é combatido por Conan que, ao fim da história, aparentemente vence a luta, o que, novamente, rompe com a proposta do terror cósmico de que os seres humanos jamais serão páreos para estes seres misteriosos do desconhecido. O terror cósmico em Conan, portanto, torna-se um

⁶⁰ As it came toward her, she could not tell whether it walked, wriggled, flew or crept. Its method of locomotion was absolutely beyond her comprehension. When it had emerged from the shadows she was still uncertain as to its nature. The light from the radium gem did not illumine it as it would have illumined an ordinary creature. Impossible as it seemed, the being seemed almost impervious to the light. Its details were still obscure and indistinct, even when it halted so near that it almost touched her shrinking flesh. Only the blinking toad-like face

tema ou ainda uma homenagem a Lovecraft. É a apropriação da parafernália temática de Lovecraft transposta ao contexto da fantasia, na qual acaba por perder sua finalidade de causar algum tipo de sentimento no leitor — aqui, ele se limita a caracterizar monstruosidades sem que isso cause algum efeito de insignificância cósmica no leitor e nos personagens.

Tratando, ainda, da questão da representação de um mundo realista, passo agora à questão específica do espaço e da atmosfera dentro de obras que trabalham em função do terror cósmico. O espaço, em uma narrativa de terror cósmico, seguirá por uma das duas opções: ele pode ser, em alguns casos, um ambiente que remete ao espaço empírico do leitor, algo familiar, porém representado de maneira muito mais ameaçadora quando o efeito do terror cósmico surge em cena. Isso acontece, pois um espaço literário não é criado apenas para ilustrar o cenário em que a ação ocorre, mas sim tem uma presença muito mais ativa do que isso. De acordo com Oziris Borges Filho, “o espaço não somente explicita o que é ou será a personagem. Muitas vezes, o espaço influencia a personagem a agir de determinada maneira” (BORGES FILHO, 2007, p. 37), isto porque provavelmente esse espaço será ameaçador e parte do perigo. O narrador protagonista de “A música de Erich Zann”, por exemplo, habita uma pensão aparentemente normal, que deveria ser como qualquer outra, boa o suficiente para o abrigar durante seus estudos na faculdade. Entretanto, desde o início de sua moradia naquele lugar, ele identifica certa estranheza naquela região:

A rue d’Auseil ficava além de um rio escuro margeado por elevados armazéns de tijolos à vista e janelas encardidas e o acesso a ela se dava por uma imponente ponte de pedra escura. O percurso ao longo daquele rio estava sempre sombreado, como se a fumaça das fábricas vizinhas bloqueasse perpetuamente o sol. [...] Não sei como passei a morar numa rua daquelas, mas não estava inteiramente de posse do meu juízo quando me mudei para lá (LOVECRAFT, 2021, p. 257, grifo nosso).

O personagem sente incômodo desde sua mudança para aquela casa — desde à mera entrada naquela região. Assim se inicia o percurso de seu vindouro encontro com o terror, em uma situação em que certa ansiedade propiciada pelo ambiente o acompanha a cada passo. É como se a própria chegada àquele bairro necessitasse da passagem por um portal nefasto, como grifei na citação acima. O narrador, depois de sua experiência, nunca mais retorna ao

stood out with any distinctness. The thing was a blur in the sight, a black blot of shadow that normal radiance would neither dissipate nor illuminate.

local onde teve esse breve contato com esferas desconhecidas e apavorantes; mais do que isso, ele nunca ao menos consegue encontrar tal local. Em sua fuga ao final da história, o espaço cumpre sua última tarefa na construção do terror:

Saltando, deslizando, voando por aquelas intermináveis escadas abaixo através da casa às escuras, correndo às cegas pela rua estreita, íngreme e antiga com seus degraus e suas casas pendentes, ressoando meus passos pelas escadarias e pelo calçamento de pedras até as ruas mais baixas e o rio pútrido em seu cânion de muralhas ofegando as atravessar a grande ponte escura até as ruas e bulevares mais amplos e salubres que conhecemos; tudo isso persiste em mim como uma impressão terrível e indelével (LOVECRAFT, 2021, p. 262).

Não é apenas a experiência que o personagem tem no sótão da casa que é horrível; assim também é a casa, seus arredores, as ruas daquele bairro. Tudo é um grande espaço de medo e ameaça que contribuem para sua experiência de terror. O espaço, nessa história, serve a função de amplificar o medo gerado pelo fenômeno insólito. Assim, “o espaço não reflete a personagem, ele a transforma” (BORGES FILHO, 2007, p. 37).

Caso parecido é o do conto “O Horla” (1887), de Guy de Maupassant. Toda a situação insólita acontece na própria casa do personagem que, de lar e ambiente pacífico, transforma-se em um local de medo e desconfiança. A abertura do conto é uma descrição bastante positiva desse espaço: “8 de maio — Que dia admirável! Passei toda a manhã deitado na relva, diante da minha casa, sob o enorme plátano que a cobre, a abriga e lhe dá sombra. [...] Gosto da minha casa, onde cresci” (MAUPASSANT, 2006, p. 83). Este local, tão querido ao narrador, aos poucos começa a tornar-se hostil, pois, agora, é também o lar de uma criatura invisível e incompreensível:

Voltei para casa com o espírito perturbado, pois estou certo agora, como da sucessão dos dias e das noites, que existe perto de mim um ser invisível que se alimenta de leite e de água, que pode tocar nos objetos, pegá-los, mudá-los de lugar, dotado, por conseguinte, de uma natureza material, embora imperceptível aos nossos sentidos, e que mora, como eu, sob o meu teto... (MAUPASSANT, 2006, p. 102).

Se a casa do narrador representava segurança e felicidade, agora ela é fonte de desconfiança e medo. O único objetivo que o personagem tem após esses primeiros contatos é o de eliminar essa ameaça, e para isso ele está disposto a qualquer coisa, inclusive a sacrificar sua tão amada moradia. Ao fim da história, portanto, não apenas a criatura é eliminada, mas também sua casa é completamente destruída pelo fogo, ateadado pelo próprio narrador. Sua obsessão em eliminar tal ser é tanta que ele não se importa mais em perder sua outrora valiosa morada, como também não se importa que seus criados sejam juntamente mortos naquela situação. O espaço, nessa história, torna-se vítima do monstro, torna-se parte do problema e é assim também eliminado: “A casa, agora, era apenas uma fogueira horrível e magnífica, uma fogueira monstruosa, iluminando toda a terra, uma fogueira onde ardiam homens e também onde ele ardia. Ele, Ele, o meu prisioneiro, o novo Ser, o novo Senhor, o Horla” (MAUPASSANT, 2006, p. 116). Após a descoberta de um ser tão poderoso, aquele que pode finalmente subjugar a humanidade, questões materiais como uma casa passam a ser irrelevantes para o personagem. O espaço é destruído, mas apesar disso a sanidade não é recuperada. O narrador não acredita que uma ameaça tão poderosa possa ser assim facilmente eliminada e, ao fim da história, em um surto causado simplesmente pela reflexão obsessiva a respeito da existência desse ser, a única opção que enxerga é a de causar sua própria morte. Assim como outros personagens do terror cósmico que acabam por se deparar com fontes desse terror, o conhecimento se torna demais para o cérebro humano suportar. O terror cósmico, portanto, é também uma questão epistemológica; o conhecimento, nessas histórias, é levado ao extremo e se torna um problema, pois a mente dos personagens não tem a capacidade de receber tais informações e se manter intacta. Se o sublime, por um momento, faz o sujeito sentir o assombro pela inacessibilidade ao seu objeto, resultado nessa descarga emocional, o terror cósmico mantém a inacessibilidade mesmo depois da racionalização. No sublime, o efeito passa assim que o sujeito compreende a fonte do terror e, mesmo que ainda não consiga a visualizar por completo, ele entende essa limitação racionalmente e o efeito se encerra. Já no terror cósmico, não é apenas uma visão ou impressão que o personagem tem, mas também um pensamento que, quanto mais ele tenta racionalizar, maior seu terror se torna. O narrador de “o Horla”, portanto, não sente assombro por visualizar parcialmente um monstro incorpóreo, pois seus sentimentos são gerados pela compreensão de que esse ser existe. Essa é uma das diferenças mais relevantes entre as duas categorias estéticas. No leitor, espera-se que surja alguma espécie de estranhamento cognitivo; espera-se que sua mente se sinta desafiada a ponderar acerca desses assuntos assim como o narrador o faz, mas de forma prazerosa, como uma experiência estética que liga o emocional ao cognitivo. O processo de

racionalização é tão importante para ele quanto para o personagem e, caso ele consiga, ocasionalmente, relacionar algum elemento da história à sua realidade empírica, mais potente o efeito do terror cósmico será. O sublime, portanto, é uma experiência estética; o terror cósmico, é uma experiência de extremos.

O outro caso relacionado ao espaço representado na história de terror cósmico é aquele em que este não é tão familiar ao leitor, como uma montanha distante, uma floresta densa e desabitada ou outro continente, o que facilita a construção do terror devido a essa falta de proximidade e conforto geralmente proporcionados por um ambiente familiar. Além disso, é mais fácil situar monstruosidades e elementos desconhecidos em espaços assim pouco explorados, pois isso torna essas situações mais críveis, uma vez que a falta de conhecimento a respeito desses espaços impede que contestemos aquilo que a história ali insere. Assim, temos cenários que propiciam a construção de uma atmosfera amedrontadora, como é o caso da maior parte das histórias de Lovecraft e de Blackwood. O conto “O Wendigo”, de Blackwood, em muito se assemelha a “Os salgueiros” ao inserir seus personagens em meio à natureza remota e inexplorada, contexto no qual eles acabarão por se deparar com entidades desconhecidas — total ou parcialmente — à humanidade. Neste conto, temos exploradores e guias que, sendo um grupo de caça, partem rumo à exploração de florestas canadenses. Conhecidas em partes pelos guias, essas florestas apresentam-se ameaçadoras e potencialmente perigosas, o que se revela ao longo da trama. Esse cenário mostra aos protagonistas que, adentrando esse novo mundo, a realidade pode ser muito diferente, e o medo — e também o sublime — acompanham de perto essa jornada:

Os esplendores sombrios dessas florestas remotas e solitárias o esmagaram com a sensação de sua própria pequenez. A característica severa dessa região bravia e impenetrável, que só pode ser descrita como implacável e terrível, emergiu desses remotos bosques azuis nadando no horizonte e se revelou. Ele entendeu o alerta silencioso, e percebeu seu completo desamparo (BLACKWOOD, 2022, p. 70).

Longe da civilização, os personagens percebem que o controle e conhecimento que pensavam ter é apenas ilusório; a natureza, quando intocada, oferece uma ameaça muito maior do que poderiam imaginar. Nela, habitam formas de vida que, seja por acaso ou por sua própria vontade, são desconhecidas à humanidade, que acaba por ignorar, também, o perigo que podem representar às suas vidas. A permanência do sublime, que aparece nessas cenas de

veneração à paisagem, após certo momento da trama deixa de ser uma experiência estética de prazer negativo para os personagens e se torna um incômodo. Essa constante exposição a esse cenário transforma, aos poucos, sublime em terror cósmico. A natureza, nas histórias de Blackwood, é uma força independente; para ela, pouco importa a existência da humanidade, e isso se revela aos personagens que se encontram em seu seio: “em seus pensamentos persistia outro aspecto da natureza selvagem: a indiferença pela vida humana, o impiedoso espírito de desolação que nem se dava conta da existência humana” (BLACKWOOD, 2022, p. 72). Mais do que aterrorizar o ser humano com monstros poderosos e invencíveis, o terror cósmico se apresenta também nesses momentos de pura desolação. O sentimento esmagador de que a humanidade nada representa ao universo pode ser passado em um contexto como esse, por meio dessa desestabilização da norma, do conhecido, do controlável. Mesmo antes de se depararem com evidências da existência do Wendigo — uma criatura real, natural e muito mais poderosa que o ser humano — os personagens já sentem uma ansiedade incômoda. A figura do Wendigo é, no folclore dos nativos norte-americanos, associada a uma criatura devoradora de carne humana ou espécie de espírito maligno que se apossa e corrompe o ser humano. Blackwood utilizou-se dessa figura a apresentando como um perigo da natureza: uma entidade real, natural, que o ser humano jamais conheceu por completo, uma vez que os encontros com esse ser resultam em morte ou loucura, não sendo possível uma convivência ou um conhecimento profundo a seu respeito. A natureza é seu lar, e intrusos não são bem-vindos. Os interiores da floresta remota não são distantes apenas no espaço, mas também no tempo. Ali, não há avanço de civilização, não há entendimento ou sistematização de como o mundo funciona. Não há, também, uma relação positiva com a humanidade. Estas são as conclusões de um dos personagens após a experiência do encontro parcial com a criatura:

Simpson, o estudante de teologia, foi quem provavelmente ordenou melhor suas conclusões do ocorrido, embora não da maneira mais científica. Ali, no coração daquelas vastidões incultas, eles decerto testemunharam algo cuja selvageria era feroz e essencialmente primitiva. De algum modo, algo que sobrevivera ao avanço da humanidade emergiu de forma aterradora, revelando uma forma de vida ainda monstruosa e embrionária. Ele a considerou mais como um vislumbre de eras pré-históricas, quando as superstições gigantescas e bárbaras ainda oprimiam o coração dos homens; quando as forças da natureza ainda eram indômitas e os Poderes que assombravam um universo primordial ainda não haviam sido exorcizados. Ainda hoje, ele pensa no que, anos depois daqueles eventos, ele denominou

em um sermão de “selvagens e formidáveis Potências que espreitam a alma dos homens, talvez não malignas em si mesmas, mas instintivamente hostis à humanidade como ela existe” (BLACKWOOD, 2022, p. 99).

As emoções pretendidas em uma história de terror cósmico, ademais, são construídas de forma progressiva durante a trama. Quanto mais distante da civilização e do mundo como o conhecem, mais intenso e negativo o sentimento se torna:

Lovecraft trabalha com a dicotomia realidade conhecida *versus* mundos desconhecidos utilizando de duas estratégias narrativas. A primeira estratégia é, num primeiro momento da narrativa, explorar a fascinação que a descoberta de novos mundos e novas realidades provoca na psicologia de seus personagens, causando um efeito bem semelhante ao *sense of wonder* da ficção científica. À medida que o texto transcorre, porém, o efeito de *sense of wonder* aos poucos dá lugar ao horror puro, pois tanto as circunstâncias em que as descobertas ocorrem quanto as verdades reveladas ao protagonista superam o sentimento de fascinação. Em um “Sussurro na Escuridão” o protagonista, num primeiro momento, é seduzido pelas possibilidades que o contato com formas de vida extraterrestres oferece. Porém, quando Wilmarth descobre o destino cruel que os alienígenas reservaram a Akeley, e se vê sozinho numa fazenda em plena madrugada com estranhas criaturas à volta, a fascinação inicial dá lugar ao pânico (DUTRA, 2015, p. 164).

O mesmo pode se dizer dos personagens de “O Wendigo” citados acima. De início instigados e animados pela ideia da viagem, seus sentimentos começam a mudar a partir do adentramento profundo na floresta e na possibilidade de que a criatura seja mais que uma lenda. Em meio à realidade devastadora, aquilo que parecia fascinante, enquanto na distância segura da civilização, torna-se aterrorizante. Para o leitor, a fascinação perdura, pois seu distanciamento jamais é eliminado.

O controle que a humanidade tem sobre sua própria existência é, portanto, puramente geográfico. O terror cósmico demonstra que basta apenas cruzar uma fronteira para descobrir que conceitos como civilização, controle e importância nada significam a um passo de distância do domínio humano. Essa é uma lição que o leitor pode levar para sua própria vida, caso os efeitos do terror cósmico tenham se enraizado a seu imaginário.

5.2 CAMINHOS SINISTROS

Assim como o espaço cumpre uma função bastante significativa para a revelação do terror cósmico, também é de grande importância os meios de contato pelos quais isso é possível. A ciência, a arte e o próprio acaso parecem ser os motivos que encabeçam essa lista. Um tema muito recorrente no fantástico e na ficção científica é o do cientista ávido por conhecimento, capaz de extrapolar todos os limites para chegar às respostas que espera. Essa figura é recorrente em Lovecraft, seja de forma explícita e quase caricata, como em “Herbert West — Re-animador” (1922), seja de forma mais sutil e academicizada, como em *Nas montanhas da loucura*. De uma forma ou de outra, a busca desses personagens é pelo conhecimento, e nas histórias de terror cósmico este conhecimento encontrado será sempre devastador, jamais adicionando algo de positivo ao conhecimento humano. *Nas montanhas da loucura* nos apresenta uma equipe de cientistas cujo objetivo é o de explorar o continente antártico, conhecer e catalogar seus componentes geológicos e biológicos, suas dimensões e características ainda desconhecidas. De fato muito eles descobrem a respeito desse continente, mas esse conhecimento, diferentemente do que imaginavam, leva-os a compreender que a realidade sobre a vida humana é muito mais crua e desmistificada do que supomos: em tempos remotos outras formas de vida governaram a Terra, muito mais poderosas do que nós e agora extintas. Além disso, fomos criados por outro ser vivo e para nós não há plano divino ou promessa de uma vida melhor no além. O conhecimento de outrora com que se deparam revela isso de forma esmagadora:

[...] uma infinidade de outras formas de vida — animais e vegetais, marítimas, terrestres e aéreas — eram produto de uma evolução desgovernada que agia sobre as células vitais produzidas pelos Anciões, porém escapavam ao raio de atenção das criaturas. Assim, desenvolveram-se sem nenhum empecilho, pois não entraram em contato com os seres dominantes. As formas de vida inconvenientes eram sistematicamente exterminadas. Acharmos 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).

Assim, grande parte do conhecimento humano é posta em xeque e os cientistas percebem quão limitada é sua percepção a respeito do planeta. Essa revelação, apesar de devastadora, é apenas o primeiro nível em que o terror cósmico opera na obra, pois não é apenas com informações revolucionárias que eles se deparam, mas sim com resquícios desse mundo de outrora — resquícios com vida. De alguma forma, Shoggoths, as criaturas escravas dos Anciões, sobreviveram durante todas essas eras e, agora, a humanidade teve seu primeiro encontro com esses seres. Durante a exploração da antiga cidade escondida em meio ao gelo, alguns dos personagens são perseguidos por esse terror, escapando por pouco da morte ou da loucura completa. Durante todos os séculos e milênios em que a Antártida esteve intocada, essas formas de vida extremamente primitivas sobreviveram em seu isolamento e Dyer, o narrador da história, compreende que tanto o continente quanto essa própria informação devem permanecer escondidas da humanidade. A ideia de que tudo o que conhecemos e acreditamos é uma mentira seria o suficiente para gerar o caos, e assim a escolha dos cientistas dessa equipe de exploração é manter tudo em segredo e tentar evitar, ao máximo, que outras pessoas tentem essa mesma empreitada. Explorei a questão da ciência a fundo na obra de Lovecraft em minha dissertação de mestrado e a resposta é sempre a mesma: ela constantemente nos levará a um conhecimento que deveria ter permanecido desconhecido. É a maneira mais crua em que o terror cósmico pode acometer o sujeito humano — quanto mais conhecemos, mais compreendemos que nada somos:

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 (SCOTUZZI, 2019, p. 203).

Lovecraft é quem trabalha a questão da ciência como meio para produzir o efeito do terror cósmico com maior comprometimento, utilizando-se de todas as estratégias possíveis para que tenhamos a impressão de que, um dia, conhecimentos como esses possam ser

descobertos por cientistas de nosso mundo real — afinal, o mundo apresentado no texto é incomodamente semelhante ao nosso: “realismo — realismo de paisagem, realismo em detalhe científico, realismo em termos de emoções humanas frente o bizarro — é a fundação de sua ficção⁶¹” (JOSHI, 2017, p. 180, tradução nossa).

Outro autor que utiliza a ciência para se chegar ao terror e que, inclusive, proporcionou algumas das bases mais sólidas para que Lovecraft desenvolvesse esse tema em suas histórias é Arthur Machen. Sua narrativa *O grande deus Pã* (1894) é uma história que trabalha com a questão do experimento científico que revela ao sujeito uma porção diferente da realidade. Nela, temos o Dr. Raymond, um médico empenhado em realizar um procedimento no cérebro bastante incomum, apesar de simples, que permitirá que sua paciente tenha seu espectro de sentidos estendido a ponto de conseguir ver o mundo espiritual:

Sim, a faca é necessária, mas pense apenas em que efeito ela terá. Ela irá nivelar totalmente o sólido paredão de sentidos, e, provavelmente pela primeira vez desde que o homem foi criado, um espírito poderá ter um vislumbre do mundo espiritual. Clarke, Mary verá o deus Pã! (MACHEN, 2015, p. 22).

O terror de Machen difere de autores que são associados a ele, como Blackwood e Lovecraft, pelo fato de que ele se baseia em ideias pagãs e conceitos religiosos; no caso dessa história, por exemplo, os eventos insólitos giram em torno da presença dessa entidade mitológica. Para o personagem, portanto, o mundo que conhecemos como real é apenas um mundo de sombras que acoberta a verdadeira realidade:

Há um mundo real, mas fica além desse encantamento e dessa visão, além “dessas explorações em Arras, desses sonhos sucessivos”, mais além de tudo isso, como por trás de um véu. Não sei se alguma vez algum ser humano conseguiu erguer esse véu; mas não tenho dúvidas, Clarke, de que você e eu veremos erguido nesta noite por meio de outros olhos (MACHEN, 2015, p. 19).

⁶¹ Realism — realism of landscape, realism in scientific detail, realism in terms of human emotions toward the bizarre — is the foundation of his fiction.

Assim, o procedimento é realizado na jovem Mary. O experimento é um sucesso, mas o resultado para a garota é permanente e terrível:

Subitamente seus olhos se abriram. Clarke recuou diante deles. Brilhavam com uma luz medonha, parecendo muito distantes, e um grande espanto se abateu sobre o rosto dela, e suas mãos se estenderam como se quisessem tocar algo que era invisível; mas, num instante, o espanto desapareceu e deu lugar ao mais tremendo terror. Os músculos de seu rosto se convencionaram terrivelmente, ela tremia da cabeça aos pés; a alma parecia estar lutando e estremecendo dentro do seu invólucro de carne. Era uma visão terrível, e Clarke disparou a correr, enquanto ela, no chão, se revirava guinchando.

Três dias depois Raymond levou Clarke ao leito de Mary. Ela se estendia totalmente desperta, rolando sua cabeça de um lado para o outro e sorrindo um sorriso oco.

— Sim — disse o doutor, ainda com total frieza — é uma grande pena; está irremediavelmente idiotizada. Contudo, não havia outro meio; e, afinal, Ela viu o *Grande Deus Pã* (MACHEN, 2015, p. 28-29).

Este primeiro capítulo do conto apresenta muitas das estruturas pertinentes ao terror cósmico, como a ideia de se acessar outras esferas da realidade e a conseqüente loucura resultante desse conhecimento negado a humanidade por bons motivos. O que a garota vê ou descobre, entretanto, não é revelado nesse primeiro momento, e descobrimos o rumo que tudo isso levou apenas no final da trama. Após esse início da obra, entretanto, o conto perde um pouco de sua força em uma narrativa fragmentada, na qual, aos poucos, descobrimos que Mary não apenas viu o deus Pã, mas relacionou-se com ele, engravidando e dando à luz a uma menina. A filha, com o tempo, mostra os sinais de que não é um ser humano comum, e a corrupção dessa união entre humano e besta aterroriza personagens até a morte transloucada da mulher. A ideia dessa história, portanto, é mostrar que o acesso do ser humano a esferas que deveriam permanecer veladas não só possui a capacidade de destruir a mente, como também pode ter conseqüências físicas e resultados bestiais. Machen, assim como Lovecraft, denuncia o uso irrestrito da ciência, ainda que de formas bastante diferentes.

Outro meio que permite o contato com o desconhecido e o conseqüente sentimento de terror é a arte. “A música de Erich Zann”, mencionado anteriormente, é um grande exemplo de como a música e o sentido da audição podem ser uma porta de entrada para um medo descomunal, sem que ao menos se saiba com clareza a origem desse medo. A arte que

transmite o terror cósmico é sempre deturpada, contaminada; no caso da música, dissonante e agressiva aos ouvidos. Outro exemplo de arte deturpada é a pintura. Um bom exemplo é “O modelo de Pickman” (1927), também de Lovecraft. A arte desse personagem é monstruosa e chocante, e a grande revelação que consolida o medo no conto é de que os modelos de Pickman são reais — os monstros que vemos nos quadros não são simplesmente fruto de uma mente deturpada, mas fruto de uma realidade terrível:

De um ponto de vista emocional, as imagens de Pickman causam em seus espectadores uma repugnância tão intensa que emerge um de seus instintos mais básicos: a autopreservação. Tematicamente, ademais, seu trabalho obriga os espectadores a contemplar a possibilidade de que apenas o acaso os poupou de confrontar, na vida desperta, hordas de seres hediondos, inteligentes e antagonistas que normalmente habitam os pesadelos. As telas de Pickman portanto forçam o observador a reconhecer a vulnerabilidade da vida humana. Ao reduzir a experiência artística do sujeito instruído a um instinto primitivo e ao comunicar uma visão de mundo que anula a primazia dos seres humanos, a arte de Pickman serve então como um ponto focal para a noção de horror cósmico niilista de Lovecraft⁶² (RALICKAS, 2008, p. 303, tradução nossa).

Qualquer forma de arte tem como seu objetivo transmitir sentimentos e autores que trabalham com o terror cósmico veem nesse tema um campo repleto de possibilidades para trabalhar o efeito. Em Lovecraft, esse também é um tema recorrente, sendo um outro grande exemplo a estatueta de Cthulhu, que transmite uma ideia da figura avassaladora da entidade e que só pôde ser produzida por uma mente afetada.

Frank Belknap Long explora essa ideia da estátua monstruosa em seu romance *The horror from the hills* (1963). A trama gira em torno do tema do museu e antiguidades, sendo uma dessas supostas antiguidades a estátua de Chaugnar Faugn, o “deus elefante de Tsang”, que é levada a um museu em Nova York. Já de início o próprio transporte do ídolo feito em pedra desconhecida é repleto de mistérios e acidentes, e os cultistas que o veneram alegam,

⁶² From an emotive standpoint, Pickman’s images cause spectators to feel such intense revulsion that they rouse one of their most basic instincts: self-preservation. Thematically, moreover, his work compels viewers to contemplate the possibility that only chance has spared them from confronting in waking life hordes of hideous, intelligent, and antagonistic beings that normally populate nightmares. Pickman’s canvases thus force the onlooker to acknowledge the vulnerability of human life. In reducing the educated subject’s experience of art to a primal instinct and communicating a worldview that undercuts the primacy of human beings, Pickman’s art therefore serves as a focal point for Lovecraft’s nihilistic notion of cosmic horror.

desde o princípio, que a viagem à América faz parte de um plano da entidade para se apoderar do mundo:

Comecei a dizer coisas bastante estranhas para Chung Ga. Confidenciei que o Grande Chaugnar Faugn não era apenas uma estátua sem vida em uma caverna, mas um grande deus universal preenchendo todo o espaço — que Ele havia criado o mundo em um único instante ao simplesmente expirar seu hálito, e que em algum momento, quando decidisse inspirar, o mundo desapareceria⁶³ (LONG, 2016, p.185, tradução nossa).

Essas ideias, entretanto, são vistas apenas como lendas e a estátua acaba por ser instalada no museu. Assim como a estatueta de Cthulhu, totalmente não identificável dentro da cultura humana até então conhecida, as origens de Chaugnar podem apenas ser imaginadas:

“A figura é totalmente infamiliar”, disse o doutor Imbert. “Nada nem ao menos remotamente semelhante a ela existe na mitologia asiática ou africana”. [...] “Confesso”, continuou, “que ela me intriga e me perturba. É absurdamente arqueológica, se você entende o que quero dizer. Não é o tipo de coisa que alguém... imaginaria. [...] Aquela coisa é a encarnação simbólica de uma herança imaginativa em massa de todo um povo. É um composto — como as épicas de Homero ou a Esfinge de Gizé⁶⁴ (LONG, 2016, p. 207, tradução nossa).

Estes personagens, ao se depararem com a estátua, começam a compreender que em alguma era esquecida houve todo um povo e uma cultura que tiveram como deus Chaugnar Faugn, e esta estátua é a prova física desse furo na história. Para eles, este ídolo é o resultado de décadas ou séculos de uma cultura que gravou na pedra suas emoções. Assim, ele não é apenas um objeto para a apreciação artística, mas um objeto de estudo científico com intenso valor histórico e cultural. Para o público em geral, esse suposto trabalho artístico vindo do

⁶³ I began to say very queer things to Chung Ga. I confided to him that Great Chaugnar Faugn was not just a lifeless statue in a cave, but a great universal god filling all space—that It had created the world in a single instant by merely expelling its breath, and that when eventually It decided to inhale, the world would disappear.

⁶⁴ “The figure is totally unfamiliar,” said Doctor Imbert. “Nothing even remotely resembling it occurs in Asian or African mythology.” [...] “I confess,” he contined, “that it puzzles and disturbs me. It's preposterously archeological, if you get what I mean. It isn't the sort of thing that one would—imagine.” [...]That thing is a

outro lado do mundo gera uma grande comoção, e assim fervilham de curiosidade em visitá-lo no museu:

Na tarde de ontem todos os jornais rodaram edições extras sobre isso. O *News-Graphic* deu a ela uma resenha de primeira página. Eu permaneci em meu escritório até as 11, e durante o dia todo em intervalos de meio minuto algum pateta emocionado me ligava para perguntar quando eu exibiria a coisa e se ela realmente era repulsiva como nas fotos, e de que tipo de pedra era feita e — ai, Deus! Eu estava nervoso e agitado demais para ser incomodado daquela forma e decidi que o melhor seria satisfazer a curiosidade idiótica do público ao permitir que vissem a coisa hoje⁶⁵ (LONG, 2016, p. 185, tradução nossa).

A arte, ainda que feia, repulsiva ou assustadora — ou exatamente por causa desses motivos — atrai o ser humano como uma mosca que não consegue se distanciar da luz. No fim das contas, como imaginado, a estátua demonstra que não era apenas uma estátua, mas o próprio deus em repouso, que desperta e propaga o caos pelas ruas de Nova York, em um caso raro do terror cósmico onde a ameaça se apresenta em meio à civilização e à população em massa.

O acaso também tem um grande papel no contexto do terror cósmico. Em muitas histórias, os personagens se deparam com o desconhecido simplesmente por estarem no lugar errado, na hora errada. Com propósitos diversos, acabam por descobrir algo que não gostariam e acabam pagando um preço que nem imaginavam existir. Os contos de Blackwood apresentam essa característica, ainda que os personagens estejam se aventurando em espaços pouco conhecidos. Tanto em “Os salgueiros” quanto em “O Wendigo”, o objetivo dos personagens não é o da exploração científica, mas algo mais casual, ainda que envolva viagens a lugares alheios: uma viagem pelo Danúbio, no primeiro conto, e a caça ao alce nas florestas canadenses, no segundo. Os eventos insólitos pelos quais passam surgem ao acaso, ou então ao azar, pois o resultado desses encontros é catastrófico. Geralmente, esses

symbolic embodiment of the massed imaginative heritage of an entire people. It's a composite—like the Homeric epics or the Sphinx of Giza.”

⁶⁵ “Yesterday afternoon all the papers ran specials about it. The *News-Graphic* gave it a front-page write-up. I remained at my office until eleven, and all evening at half-minute intervals some emotionally-overcharged numbskull would ring up and ask me when I was going to exhibit the thing and whether it really looked as repulsive as its photographs, and what kind of stone it was made of and—oh, God! I was too nervous and wrought-up to be bothered that way and I decided it would be best to satisfy the public's idiotic curiosity by permitting them to view the thing today.”

personagens só percebem que se colocaram em uma situação de perigo quando é tarde demais; as expectativas dessas viagens são sempre versões atenuadas da realidade que encontram: “Ele também se sentia inquieto. O homem mais jovem entendeu que numa região tão *afastada* com tais dimensões, poderia muito bem haver florestas tão longínquas que nunca, na história do mundo, seriam conhecidas ou trilhadas. O pensamento não era exatamente acolhedor” (BLACKWOOD, 2022, p. 76, grifo do autor). Do grifo do autor na palavra *afastada* podemos inferir que esse afastamento não é apenas espacial, mas também temporal e cultural. Aos poucos, os personagens percebem que caminharam em direção à teia da aranha. Por mais que possam ter ousado adentrar espaços misteriosos, eles jamais imaginam que entrarão em contato com o desconhecido ameaçador.

Em movimento contrário, há também histórias onde o acaso leva o desconhecido ao personagem de pouca sorte: em “O Horla”, a criatura se dirige até a casa do narrador apenas porque essa casa era próxima do local onde desembarcou do navio que o levou à França. Ali, viu a oportunidade de se assentar, sem que o narrador ou nenhum outro morador da casa tivesse algo de especial que justificasse a escolha daquela casa. Para a criatura, afinal, não há diferença entre um ser humano e outro, já que somos apenas uma categoria inferior de existência para ele. O final da história, ademais, deixa em aberto a possibilidade de que a criatura não tenha sido morta e de que o futuro da humanidade esteja condenado; sendo assim, a casa do narrador foi apenas o primeiro passo nesse movimento de conquista.

E se não estivesse morto?... Só o tempo, talvez, tem poder sobre o Ser Invisível e Temível. Por que então esse corpo transparente, esse corpo imperceptível, esse corpo de Espírito, se ele também tivesse que temer os males, os ferimentos, as doenças, a destruição prematura?

A destruição prematura? Todo o terror humano provém dela! Depois do homem, o Horla — após aquele que pode morrer em qualquer dia, a qualquer hora, a qualquer minuto, por qualquer acidente, chegou aquele que só deve morrer no seu dia, na sua hora, no seu minuto, porque atingiu o limite da sua existência! (MAUPASSANT, 2006, p. 116).

Indiferentemente de onde iniciou sua conquista, a criatura — de acordo com o pensamento do narrador — poderá partir para tomar o resto da humanidade. Este personagem, portanto, sofre com as consequências do acaso, ele é aquele que testemunha a chegada dessa grande ameaça sem que tenha feito absolutamente nada para que isso acontecesse.

“A cor que caiu do espaço” é outra história na qual o acaso leva à humanidade a ameaça desconhecida. Assim como com o personagem de “O Horla”, o meteorito simplesmente cai na fazenda da família Gardner e inicia sua contaminação, indiferente a quem ou o que habite aquele espaço:

Mas então vieram a nuvem branca ao meio-dia, a sequência de explosões no ar e o pilar de fumaça em um vale longínquo no bosque. À noite, todos em Arkham tinham ouvido falar a respeito da enorme rocha que caiu do céu e encravou-se ao lado do poço na propriedade de Nahum Gardner. Essa era a casa que havia no lugar mais tarde ocupado pelo descampado maldito — a bela casa branca de Nahum Gardner, cercada por jardins cheios de viço (LOVECRAFT, 2011, p. 25).

O evento aterrorizante de “A cor que caiu do espaço” se encerra da mesma forma em que em “O Horla”: a destruição total da casa onde a ameaça se instalou e a consequente loucura ou morte dos personagens que tiveram esse contato com o desconhecido. Novamente, é apenas devido ao acaso que esses personagens chegam a esses finais trágicos; eles nunca foram atrás de seu destino.

Nas histórias de terror cósmico, portanto, pouco importa se há uma busca por conhecimento ou outros tipos de empreitada, pois, de uma forma ou de outra, o desconhecido pode se mostrar chegando sem ser convidado. Essas diferentes formas de inserir o contato com uma parcela da realidade até então escusa vêm para reiterar que as escolhas da humanidade em pouco ou em nada influenciam nas forças mais potentes que existem ao nosso redor. Não existe metodologia para se vislumbrar o desconhecido, pois qualquer caminho pode levar a esse encontro que, novamente, nunca terá um resultado positivo para a humanidade. Os personagens das histórias aqui apresentadas nunca tiveram chance.

5.3 AS LIMITAÇÕES HUMANAS

Entre os motivos que levam seres humanos a não conseguirem compreender a natureza da ameaça desconhecida de cada história está a incapacidade física de absorver todas as características da composição material ou imaterial dessa ameaça; ou seja, não temos sentidos

suficientes para enxergar, escutar ou sentir a completude dessas entidades⁶⁶. Essa limitação biológica tem como consequência limitações também intelectuais, já que não conseguiremos racionalizar aquilo que está à nossa frente, levando-nos a uma falha cognitiva que pode ser tão intensa a ponto de levar um sujeito à loucura. De acordo com Joshi,

Lovecraft entendia a noção de que as leis naturais são invioláveis e de que são simplesmente as limitações da mente humana que nos impedem de conceber a “realidade” em seu estado máximo. Quando ele fala das “limitações irritantes do tempo, espaço e lei da natureza”, ele está na verdade se referindo às limitações irritantes de nossos aparatos mentais e sensoriais⁶⁷ (2017, p. 105, tradução nossa).

A criatura invisível ou apenas parcialmente visível é um tema recorrente que se relaciona a isso. Em alguns casos, a criatura não é necessariamente invisível, mas possui características que nosso sentido da visão é incapaz de contemplar; assim, a mensagem que chega ao nosso cérebro é de que a criatura não pode ser vista. O caso do Horla, mencionado anteriormente, é um deles. Outro exemplo está em “The Damned Thing”, de Ambrose Bierce. A história se inicia com uma discussão a respeito da morte de Hugh Morgan, homem do campo morto em circunstâncias misteriosas durante uma caçada. William Harker, companheiro durante essa empreitada, relata um comportamento estranho do amigo, que atribui alguns sons que ouvem na mata à “Coisa Maldita”. Ambos não enxergam nada, apenas uma movimentação estranha na vegetação. Entretanto, Morgan é atacado pela coisa invisível, e este é o relato de seu amigo:

Ouvi Morgan gritando como se em agonia mortal, e misturados aos seus gritos havia sons roucos selvagens como se ouve em uma briga de cachorros. Aterrorizado de forma indizível, me levantei com dificuldade e olhei na direção para onde Morgan havia se afastado; e que a misericórdia celeste me poupe de outra visão como aquela! Em uma distância de menos de 30 metros estava meu amigo, apoiado em um joelho, a cabeça jogada para trás em um ângulo assustador, sem chapéu, o cabelo longo bagunçado e o corpo todo se

⁶⁶ Para um suporte teórico mais aprofundado desse assunto, consultar minha dissertação de mestrado, capítulo 3: “O inominável” (SCOTUZZI, 2019). Nesta presente tese, me limitei a trazer exemplos do assunto que demonstram essa insuficiência cognitiva.

movimentando de um lado para o outro, para frente e para trás. Seu braço direito estava levantado e parecia estar sem a mão — ou, pelo menos, eu não conseguia ver uma. O outro braço estava invisível. Em alguns momentos, como minha memória agora relata essa cena extraordinária, eu conseguia discernir apenas uma parte de seu corpo; era como se ele estivesse apagado — não consigo expressar isso de outra forma — então uma mudança em sua posição trazia tudo à vista novamente⁶⁸ (BIERCE, 1893, online, tradução nossa).

A “Coisa Maldita” vista pelo personagem cai na categoria daquilo que não pode ser corretamente vista pelo olho humano, sendo uma ameaça invisível e, assim, parcialmente incompreensível. É interessante que Bierce, ao final da história, proporciona uma explicação para tal fenômeno. No diário de Morgan, encontra-se tal explicação:

Em cada extremidade do espectro solar um químico consegue detectar a presença do que se conhece como raios “actínicos”. Eles representam cores — cores integrais na composição da luz — que não temos a capacidade de discernir. O olho humano é um instrumento imperfeito; seu alcance consiste apenas em algumas oitavas da “escala cromática” real. Não estou louco; há cores que não podemos ver.

E Deus me ajude! A Coisa Maldita é dessa cor!⁶⁹ (BIERCE, 1893, online, tradução nossa).

Essa ideia de uma qualidade material que não pode ser vista pelo olho humano é aqui embrionada por Bierce e constitui uma importante fonte para autores posteriores que

⁶⁷ Lovecraft understood the notion that natural law is inviolable and that it is simply the limitations of the human mind that prevent us from conceiving “reality” in its ultimate state. When he speaks of the “galling limitations of time, space, and natural law”, he is really referring to the galling limitations of our mental and sensory apparatus.

⁶⁸ I heard Morgan crying out as if in mortal agony, and mingling with his cries were such hoarse savage sounds as one hears from fighting dogs. Inexpressibly terrified, I struggled to my feet and looked in the direction of Morgan's retreat; and may heaven in mercy spare me from another sight like that! At a distance of less than thirty yards was my friend, down upon one knee, his head thrown back at a frightful angle, hatless, his long hair in disorder and his whole body in violent movement from side to side, backward and forward. His right arm was lifted and seemed to lack the hand—at least, I could see none. The other arm was invisible. At times, as my memory now reports this extraordinary scene, I could discern but a part of his body; it was as if he had been partly blotted out—I can not otherwise express it—then a shifting of his position would bring it all into view again.

⁶⁹ At each end of the solar spectrum the chemist can detect the presence of what are known as 'actinic' rays. They represent colors—integral colors in the composition of light—which we are unable to discern. The human eye is an imperfect instrument; its range is but a few octaves of the real 'chromatic scale'. I am not mad; there are colors that we can not see. And, God help me! the Damned Thing is of such a color!

desenvolveram essa questão em mais detalhes e profundidade, como Lovecraft e F. B. Long. Esse conceito corrobora a ideia de que essas ameaças e monstros não são sobrenaturais, mas fazem parte de uma esfera da natureza inacessível aos sentidos humanos. O que não impede, entretanto, que haja contato entre essas entidades e o ser humano, um contato, é claro, de proporções desiguais.

Em “O Wendigo”, a proximidade do monstro é notada por meio do olfato, pois sua presença é sempre acompanhada por um odor jamais sentido pelos personagens. Este odor causa uma impressão muito forte nos personagens justamente pela dificuldade em ser compreendido:

Não havia nada, nada além da sensação de sua presença recente, que deixou um rastro tão contundente no acampamento e... *esse odor* penetrante e onipresente.

E mesmo isso já começava a desaparecer rapidamente. Apesar de sua excessiva perturbação mental, Simpson lutava para detectar sua natureza e defini-la, mas decifrar um odor indescritível, não reconhecido de modo subconsciente e de pronto, é uma operação mental demasiada sutil. E ele falhou. O odor se dissipara antes que pudesse apreendê-lo ou nomeá-lo (BLACKWOOD, 2022, p. 81, grifo do autor).

Grande parte do poder do terror cósmico de Blackwood está em sua sutileza, nas insinuações de elementos incompreensíveis e indescritíveis que, ao longo da trama, vão expandindo a compreensão dos personagens de que há muito mais no planeta do que imaginavam e do que gostariam que houvesse. O uso dos sentidos humanos é feito pelo autor de forma a potencializar esse sentimento de estranhamento, de que o contato com algo até então escuso foi iniciado. A partir disso e agora por meio também de outros sentidos, a presença da ameaça começa a se tornar incontestável.

Os personagens de “A bit of the Dark Work”, de Fritz Leiber, antes mesmo de se depararem com as criaturas feitas de sombras, notam sensações estranhas; seus sentidos são aguçados, mas não entendem muito bem a origem desses estímulos:

Então eles vieram, os pequeninos, suavemente como antes, trilhando como pluma *entre os limites sensoriais* — o odor de linho queimado, o gosto amargo de metal, o roçar de teias de aranha no céu, as vibrações pouco sonoras, o estridor sibilante do despejo de cascalho fantasma... *as sensações*

mínimas, como as nomeei para mim mesmo...⁷⁰ (LEIBER, 1962, p. 24, tradução nossa, grifo nosso).

Essa é a forma como o personagem consegue colocar em palavras as impressões que seus sentidos recebem, sem que as descreva com exatidão, já que são completamente desconhecidas e não há como fazer comparações nem as distinguir para além de impressões. Algo semelhante aparece em “Um sussurro nas trevas”, conto que provavelmente inspirou Leiber nessa história, devido às suas várias semelhanças. Ao chegar na casa de Akeley, seu correspondente em Vermont, o narrador sente estranhas sensações que, posteriormente, compreende que eram emitidas pelas criaturas que já haviam tomado a casa de seu amigo. Essas sensações são mencionadas diversas vezes na história pelo narrador: “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, 2011b, p. 103-104). Essas sensações podem ser sentidas assim de forma tão nefasta por dois motivos: primeiro, pela falta de capacidade do corpo humano de absorver essas sensações em sua forma exata, sendo recebidas parcialmente e portanto incompletas, ou então elas são apenas inéditas ao corpo humano e é simplesmente essa falta de contato anterior que causa esse estranhamento que é tão grande. As histórias de terror cósmico costumam trabalhar com essa falha na percepção de sensações dessas duas maneiras.

“Do além” (1934) é uma história de Lovecraft que apresenta um personagem cientista cuja invenção é uma máquina capaz de permitir ao ser humano perceber o que ele não consegue por meio de seus cinco sentidos:

As ondas emitidas por este objeto estão despertando milhares de sentidos adormecidos em nós; sentidos que herdamos de eras de evolução, desde o estado de elétrons isolados até o de humanidade orgânica. Eu vi a *verdade*, e pretendo mostrá-la a você. Está se perguntando como ela é? Eu lhe direi. [...] — Seus órgãos sensoriais existentes — a começar pelos ouvidos, eu creio — captarão muitas impressões, pois eles estão intimamente ligados aos órgãos inativos. Depois haverá outros. Você ouviu falar da glândula pineal? Eu rio dos endocrinologistas de mente estreita, companheiros de ingenuidade e

⁷⁰ Then they came, the little ones, faint-footed as before, feather-treading the sensory thresholds—the burnt-linen odor, the bitter brassy tang, the brushing of skyey cobwebs, the vibrations not quite sound, the hissing rattling spill of ghost gravel... the minor sensations, as I’d named them to myself...

diletantismo dos freudianos. Essa glândula é o maior dos nossos sentidos — *eu descobri isso*. É semelhante à visão, afinal, e transmite impressões visuais ao cérebro. Se você for normal, é assim que deve apreender a maior parte disso... quero dizer, apreender a maior parte das evidências do *além* (LOVECRAFT, 2021, p. 221, grifo do autor).

A ideia deste cientista parte da premissa de que a realidade seja muito maior do que as capacidades humanas podem apreender, sendo, então, seu objetivo o de despertar ou estimular sentidos que um dia tivemos ou que são inativos para que vejamos o mundo de outra forma. Isso, entretanto, resultaria em um total rompimento com a forma humana de ver o mundo; tudo o que sabemos, a forma com que vivemos depende daquilo que nosso corpo permite que conheçamos, e extrapolar esses limites significaria redescobrir o mundo. O cientista, entretanto, ávido por esse conhecimento, não se importa ou não tem consciência inicialmente de que o que pode ser revelado de forma alguma traga benefícios ao conhecimento humano do ambiente em que vive. Uma dessas revelações é que algumas espécies de forma de vida — se assim podem ser chamadas — quando notadas pelos sentidos humanos, podem seguir o caminho inverso e também notá-la e as consequências podem ser mortais. No fim das contas, em seu frenesi científico alucinado, o personagem se perde na revelação de suas descobertas e, em um ímpeto maligno, deseja trazer seres nocivos do além para a nossa realidade:

Enxerguei além das fronteiras do infinito e atraí demônios provenientes das estrelas... Eu dominei as sombras que perambulam de mundo em mundo para semear a morte e a loucura... O espaço pertence a mim, está ouvindo? Há criaturas à minha caça agora — as criaturas que devoram e dissolvem — mas eu sei como despistá-las. [...] Se tivesse se movido, eles teriam vindo até você há muito. Não se preocupe, eles não vão *feri-lo*. Eles não feriram os criados — foi *vê-los* que fez com que os pobres diabos gritassem tanto. Meus bichinhos não são bonitos, pois eles vêm de lugares onde os padrões estéticos são... *muito diferentes* (LOVECRAFT, 2021, p. 221, grifo do autor).

Este conto apresenta a ideia de que, não importa por qual meio, se a humanidade conseguisse acessar camadas da realidade que seus sentidos não permitem, não só veríamos o mundo de outra forma — de uma forma devastadora — mas também correríamos perigo iminente de vida. Assim, por meio da ciência, nessa história, os personagens se deparam com

uma faceta da realidade que destrói qualquer ideia positiva que a humanidade possa ter a respeito de sua existência e do mundo em que vivem. Essa possível destruição da humanidade é impedida pois o narrador da história, o amigo que acompanha o cientista, o mata após ouvir essas revelações e atira também na máquina, interrompendo o acesso a essas esferas distantes da realidade. O apocalipse que essa descoberta sugere, entretanto, permanece no ar como uma ameaça, agora que ele conheceu uma parcela maior do mundo.

A falta de sentidos que sejam capazes de identificar ou compreender a natureza de um elemento desconhecido na natureza acaba, com grande frequência, tendo como consequência uma falha também no discurso e na maneira de se organizar e exprimir as ideias a respeito dessa novidade. Assim, o discurso impreciso dos personagens é um recurso muito utilizado no terror cósmico. Considerando que, em um panorama geral, os eventos do início de uma dessas histórias são alocados em um ambiente comum, com um andamento corriqueiro e uma representação da realidade fiel, o discurso desses personagens será também realista e preciso, no qual as descrições do que acontece e do que veem são feitas de forma natural e sem dificuldades. Como já deixei claro anteriormente, o terror cósmico tem como seu recanto principal a literatura fantástica, e para que o efeito surgido no personagem/leitor seja o do terror cósmico, mais do que nunca essa identificação com o mundo real se faz necessária. É a partir das primeiras evidências da irrupção do sobrenatural/desconhecido que a imprecisão começará a entrar em cena. Roas comenta que “em muitas narrativas o fenômeno fantástico, impossível de explicar, supera os limites da linguagem: ele é por definição indescritível, por ser impensável” (2013, p. 170). Assim, a mudança não ocorrerá apenas no andamento da trama, mas na própria forma do personagem de narrá-la. É neste momento que diferentes recursos serão utilizados para que a imprecisão do que está sendo visto seja transmitida. Entre os recursos mais utilizados no terror cósmico estão a alusão, a comparação ou linguagem metafórica, as expressões ambíguas e obscuras, que escapam de uma tentativa de afirmar com certeza que aquilo foi visto ou testemunhado e os adjetivos que pouco definem o objeto descrito, como “indescritível”, “indizível” ou “inominável”. Esses momentos são sempre acompanhados do medo ou da apreensão devido a essa falta de incerteza que rompe com o normal. O momento em que o narrador de “O Horla” enxerga a criatura exemplifica essa questão. Após olhar-se no espelho e não se ver, ele percebe que o ser está situado entre si e o objeto:

Eis que de repente comecei a avistar-me numa bruma no fundo do espelho, numa bruma como através de uma toalha d'água; e *me parecia* que esta água

deslizava da esquerda para a direita, lentamente, tornando a minha imagem mais precisa a cada segundo. Era *como o fim de um eclipse*. O que me ocultava *não parecia possuir contornos* claramente definidos, mas uma *espécie de transparência opaca* que ia clareando pouco a pouco. Pude, enfim, distinguir-me completamente, assim como faço todos os dias ao me olhar. Eu o tinha visto! Ficou-me o *terror daquela visão* que ainda me faz estremecer (MAUPASSANT, 2006, p. 113, grifo nosso).

Toda a descrição do personagem não permite uma visualização precisa por parte do leitor do que foi visto. São apenas ideias da imagem que teve, tão inédita à sua racionalidade que a percepção é incompleta. O texto é uma tentativa de colocar em palavras as impressões que teve dessa experiência tão única. Seguindo com o pensamento de Roas:

O fantástico [e o terror cósmico] 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 (2013, p. 173-174).

A partir do momento em que o elemento desconhecido se faz presente na trama, toda a linguagem será afetada até que a experiência tenha sido encerrada — o que nem sempre acontece, já que o final frequente no terror cósmico é a permanência da ameaça e não há a retomada padrão da normalidade de antes do evento insólito. Assim, essa dificuldade em colocar em palavras aquilo que se presencia vai se tornando algo muito mais profundo ao longo da história: essa quebra na racionalidade começa a se infiltrar por toda a mente dos personagens, e é por causa de toda essa confusão causada pelo conhecimento de algo completamente novo e inusitado que muitos personagens acabam loucos, devastados ou simplesmente mortos ao final dessas histórias. O conhecimento de algo malignamente revolucionário não dificulta apenas sua descrição, mas sua aceitação, e o fim do estranhamento após a racionalização do encontro nunca acontece. Como tenho tentado demonstrar, apesar de utilizar as bases do fantástico enquanto efeito literário, o terror cósmico maximiza todas as suas proporções; as sensações de hesitação, medo ou estranhamento — comuns ao gênero — transformam-se em um terror que questiona não apenas o *status quo*, mas o papel da humanidade no universo. As extensões são devastadoras e os personagens são

abandonados ao final da história à sua própria sorte. Portanto, se um personagem do fantástico tradicional tem dificuldade em compreender a presença de um fantasma, vampiro ou autômato, mas ao fim da trama se tranquiliza com sua eliminação, o personagem do terror cósmico viverá para sempre com o choque do conhecimento de um ser alienígena devastador.

Existem alguns casos nos quais o terror cósmico construído na narrativa pode ser sutil, não aparecendo com grande intensidade, mas se insinuando aos poucos para o leitor. Os contos “Os salgueiros” e “O Wendigo”, por exemplo, deixam bastante claro que a ocorrência disruptiva é real na trama e o medo sentido pelos personagens é explícito e cósmico. Entretanto, há uma história de Blackwood que trabalha com a sutileza, com a ameaça sempre difusa e sendo questionada. “O homem que as árvores amavam” pode oferecer mais de uma leitura, mais de uma interpretação, e uma delas é a de que haja um terror cósmico subentendido que é insinuado constantemente da trama. Esta história apresenta o mesmo conceito já visto em “Os salgueiros”: a ideia de que as árvores sejam seres muito mais ativos do que imaginamos, com a capacidade de se mover e de oferecer perigo ou proteção — ou seja, a ideia é de que sejam entidades com alma. Isso é sentido pelo casal que vive em isolamento da sociedade, em uma propriedade onde mal se sabe onde termina a floresta que se inicia em seu quintal. A ideia de que haja alguma espécie de ameaça pairando por entre aquelas árvores é sempre pouco detalhada — porque pouco compreendida pelos personagens. A linguagem utilizada pela esposa do protagonista demonstra a enorme dificuldade em passar às palavras os sentimentos e ideias que ela sente em relação ao que está acontecendo. Aparentemente, o amor de seu marido pelas árvores está se transformando em obsessão; a pior parte disso, entretanto, é que há indícios de que o contrário também seja verdade: as árvores também estão manifestando algum sentimento. Ao refletir sobre essas questões, entretanto, a mulher apenas fica mais confusa:

A ideia era demasiado indistinta para que ela a enxergasse. A mera possibilidade disso se dissolvia no instante em que ela focalizava em busca da verdade oculta, de tal maneira ela se apresentava esquiva, ilusória e variável. Sob o ataque que um minuto de concentração, nem mais, nem menos, o próprio sentido desvanecia, se dissipava.

A ideia jazia, na verdade, aquém de quaisquer palavras que ela pudesse encontrar para além do contato de um pensamento preciso. Sua mente era incapaz de lidar com ela. Mas, enquanto desvanecia, o rastro da sua

aproximação e desaparecimento tremeluzia um momento diante de sua visão abalada. O horror permanecia (BLACKWOOD, 2022, p. 170-171).

O terror e as ideias transcendentais de Blackwood, como mencionado, são sempre insinuadas, sempre sutis. Seus personagens pouco conseguem fazer alusões ou comparações do que estão vendo com outros elementos, eles simplesmente não conseguem seguir uma linha de raciocínio. Lovecraft chegou a comentar, a respeito do conto “Os salgueiros”, que “a falta de qualquer coisa concreta é o grande trunfo da história”⁷¹ (*apud* JOSHI, 2017, p. 126, tradução nossa). Isso se aplica também a “O homem que as árvores amavam”, no qual a ideia de algo impalpável é mais intensa. A esse respeito, portanto, os personagens concluem que estão lidando com algo que não é humano, algo que simplesmente não se relaciona com a humanidade, já que ela é o centro de tudo apenas em seu ponto de vista. Além disso, a relação dos personagens com as árvores é oposta: enquanto o marido as venera e passa todos os dias entre elas — que aparentemente também o veneram —, a mulher se apavora e não sem motivo: apenas ela passa por experiências assombrosas com essas supostas entidades.

A mulher, após compreender que não está imaginando coisas, entende que a realidade não é o que pensava, e basta o isolamento geográfico para que coisas estranhas se manifestem. Seus sentidos e sua linguagem, entretanto, não são capazes de dar significado a esse fenômeno com o qual tem contato. Enquanto ela o questiona e tenta o entender, o marido apenas se deixa levar de forma quase irracional ou hipnótica, que ela enxerga como perigosa:

Foi durante o ato de fechar o trinco com uma mão e puxar a corda da persiana com a outra, que o seu marido sentou-se de novo na cama e falou com palavras claramente distintas dessa vez. Os olhos se arregalaram novamente. Ele apontou. Ela ficou em pé, completamente imóvel, sua sombra distorcida sobre a persiana. Ele não saiu em sua direção como ela temia a princípio. A voz sussurrante era clara, horrível, diversa de tudo que ela já tivesse sentido. “Elas bradam na Floresta mais além... E eu... Devo ir e ver”. Ele fixou o seu olhar para além dela ao dizê-lo, em direção à mata. “Elas precisam de mim... Mandaram me buscar...” (BLACKWOOD, 2022, p. 165-166).

⁷¹ “The lack of anything concrete is the great asset of the story”.

Incidentes como esse acontecem cada vez com mais frequência. Não se sabe, entretanto, qual o objetivo das árvores com essa relação, não se sabe se há algo de benéfico ou maléfico nisso tudo. É interessante salientar que a personagem da esposa é religiosa e, a todo momento, tenta encaixar as coisas que estão acontecendo com sua fé, o que se torna cada vez mais difícil. Ela percebe que a natureza à sua volta não se comporta como deveria de acordo com aquilo que ela acredita — aquilo que a Bíblia ensina. Isso dificulta em muito sua capacidade de aceitar e refletir sobre essas coisas, já que ela não é aberta a conhecer e aceitar a realidade de outra forma. É por isso que suas experiências são sempre ambíguas, como, por exemplo, quando ela acredita ver uma espécie de criatura que vem em sua direção:

A sra. Bittacy, levantando-se abruptamente da sua cadeira, atraiu a atenção dos outros para alguma criatura que se movia na direção deles, cruzando o gramado. Vinha em silêncio. De perfil era grande e curiosamente espalhada. Era alta, também, pois o céu em cima dos arbustos, ainda de um dourado pálido desde o pôr do sol, foi turvado pela sua passagem. Mais tarde a sra. Bittacy declarou que a coisa se movia em “círculos enlaçados”, mas provavelmente queria dizer “espirais”. [...]

“Fumaça, Sophie, minha cara”, ele disse rápido, tentando fazer sua voz soar calma e natural. “Estou vendo, sim. É a fumaça carregada pelo vento da cabana do jardineiro...”

“Mas, David,” — havia novo horror no seu sussurro — “ela fez um barulho. Está fazendo ainda. E a ouço chiando.” Ela usou alguma palavra parecida — chiando, chapinhando, chispando, ou algo do gênero. “David, eu estou muito assustada. É alguma criatura medonha!” (BLACKWOOD, 2022, p. 160).

Durante toda a história é explícito que cada personagem tem uma experiência diferente com esses acontecimentos insólitos. A esposa, sendo religiosa e acreditando em uma forma estabelecida da realidade, não é fantasiosa ou imaginativa; mais que isso, ela se assusta e repudia qualquer ideia que possa entrar em desacordo com as palavras da Bíblia. É por isso que esse episódio de sua experiência é tão marcante: ela jamais falaria se não estivesse de fato vendo algo, imaginado. Isso porque ela descreve uma visão que não entende, que não é captada em todas as suas características. Ela entende a criatura como algo aéreo, sem forma definida, entendida pela perspectiva de seus movimentos e sons que também não são claros. Talvez esteja impressionada com todas essas histórias sobre as árvores, mas para ela há

evidências suficientes de que algo desconhecido tenha sido revelado. Ela não pode, entretanto, compreendê-lo, e isso a aterroriza.

Todos os exemplos apresentados nessa seção a respeito da dificuldade de colocar em palavras essa nova versão do mundo nos levam a outro conceito que se relaciona com essa quebra de raciocínio e que é inseparável do terror cósmico: a loucura, que apresentarei a seguir.

5.4 A QUESTÃO DA LOUCURA

A loucura é definida pelos dicionários como a “qualidade de louco, *desprovido de razão*”⁷², um “distúrbio mental grave que impede alguém de viver em sociedade, definido pela incapacidade mental de agir, de sentir ou de *pensar como o suposto*; insanidade mental”⁷³, “Tudo que está *fora das regras da normalidade*”⁷⁴. Assim, para se rotular uma pessoa como louca têm-se como medida o que se considera o normal, o racional, ou seja, o que é aceito socialmente como um comportamento comum e saudável. Espera-se que as pessoas sigam uma conduta padrão e, ao menos no âmbito popular, qualquer desvio dessa norma culturalmente estabelecida se configura como a loucura em menor ou maior grau. Os personagens do terror cósmico, portanto, após passarem por experiências que reformulam sua ideia de mundo, passam a ser vistos como loucos, tanto pelos outros quanto, muitas vezes, por eles mesmos. Assim, a relação da loucura com o terror cósmico é única pois, nessas narrativas, entendemos que o louco é aquele que na verdade é extremamente lúcido: é aquele que viu, sentiu e compreendeu que a realidade é muito diferente do que se imagina, e assim essa loucura é apenas a forma com que as outras pessoas — os ignorantes à realidade — enxergam tal personagem. Este é tomado como louco pelos outros personagens, pois eles não tiveram contato com o desconhecido que rompe com a norma. Para eles, o mundo continua a funcionar perfeitamente como o conhecem, e por isso é inaceitável considerar que as palavras do personagem afetado possam ter um fundo de razão. Apenas o personagem e o leitor foram apresentados a essa nova esfera da realidade. É comum que, de início, os próprios indivíduos se questionem se de fato não estão perdendo a razão, mas o andamento da trama costuma com grande frequência apresentar argumentos suficientes para que eles se convençam de que de fato é a forma como a humanidade entende a realidade que está errada. De alguma forma, as

⁷² Dicionário online de Português: <https://www.dicio.com.br/loucura/>, acesso em 08 ago. 2023. Grifo nosso.

⁷³ Idem. Grifo nosso.

“loucuras” vistas e ditas por esses personagens acabam sendo confirmadas. Ao fim da leitura, portanto, a loucura dos personagens afetados denuncia a ignorância dos personagens sãos. Aqui, apenas eles veem a realidade como ela é, e por isso são vistos como loucos. O problema não está *neles*, está na *visão humana* consolidada de se interpretar o mundo.

“O Horla” é uma das grandes histórias fantásticas que trabalha com o tema da loucura — tema que, aliás, costuma ganhar a maior parte da atenção dos leitores e teóricos. Dificilmente se fala na alternativa de que tudo aquilo que o personagem viveu e conheceu é real — que de fato ele esteja questionando a veracidade de sua realidade após as experiências que passou. Ao escolhermos essa alternativa do real, acredito que todas as pistas que se espalham pela narrativa façam muito mais sentido tendo essa premissa como guia. É verdade que o narrador se questiona diversas vezes durante a narrativa a respeito de sua sanidade, pois, baseando-se no mundo como ele o conhece, a única resposta para os fenômenos que presencia é a de que esteja ficando louco. Apesar disso, durante esses questionamentos e tudo o que se desenrola, o personagem possui informações suficientes para se convencer de que aquilo seja real, de que, na verdade, é a humanidade e seu conhecimento restrito que está errada, que está vivendo em um mundo ilusório. Esses argumentos, ademais, podem ser suficientes para que o leitor “acredite” em sua palavra, e é essa confiança que permite que ele siga as instruções do texto para sentir também o efeito do terror cósmico ao seu próprio modo. Ao meu ver, Maupassant, nas últimas décadas do séc. XIX, já refletia e prenunciava esse tipo de pensamento que ganharia força no séc. XX, ainda que, em meio ao fantástico que se escrevia em seu tempo, esse texto pudesse soar estranho. Entre as grandes histórias fantásticas que tratavam do tema do vampiro, do objeto inanimado que ganha vida ou de fantasmas, surge essa narrativa tão incomum e com ideias tão cósmicas que nem com uma miríade de argumentos se convenciam leitores ou críticos de que uma ambiguidade não se sustenta nesta história. Esse movimento no qual ninguém acredita na palavra do personagem é levado para fora da história, em uma situação em que o que mais se encontra são análises da história em função do tema da loucura. Os teóricos — assim como os personagens secundários de “O Horla” — não “acreditam” na palavra do narrador, e, assim, dificilmente encontramos artigos ou outros textos acadêmicos que considerem a palavra do personagem como verdade dentro da narrativa. Isso muda, portanto, quando nosso foco com a obra é o de identificar o efeito do terror cósmico construído pela trama e sentido por ambos, personagem e leitor — efeito que depende por completo da adesão à palavra do personagem. Seja de forma consciente ou não,

⁷⁴ Dicionário Michaelis: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=loucura>, acesso em 08 ago. 2023. Grifo nosso.

os assuntos abordados e as estratégias narrativas de textos que trabalhem com o terror cósmico seguem um andamento parecido pelo motivo que uma coisa leva à outra: a compreensão de que a humanidade não conhece tudo o que habita aos nossos arredores nos leva a questionar nossos cinco sentidos, o que nos leva a questionar a realidade como um todo e conseqüentemente a questão da loucura entra em cena. “O Horla” apresenta todas essas características que, sem dúvidas, foram cruciais para que Lovecraft — cujo terror cósmico aglutina a maior quantidade de características capazes de fazer surgir o efeito — o desenvolvesse em sua própria obra. Essa história de Maupassant é um conto embrionário dessa categoria estética que ajudou a moldar o que seria produzido durante o séc. XX com Lovecraft, Blackwood e F. B. Long, que por sua vez moldaram o terror cósmico do séc. XXI.

A grande confirmação do narrador de que o ser que habita sua casa é real vem de uma revista científica:

Chega-nos do Rio de Janeiro uma notícia bastante curiosa. Uma loucura, uma epidemia de loucura, comparável às demências contagiosas que atingiram os povos da Europa na Idade Média, alastra-se neste momento na província de São Paulo. Os habitantes alucinados deixam suas casas, fogem de aldeias, abandonam suas plantações, dizendo-se perseguidos, possuídos, governados como um rebanho humano por seres invisíveis, embora tangíveis, espécies de vampiros que se alimentam de suas vidas durante o sono e que bebem além disso água e leite sem parecer tocar em nenhum outro alimento.

O senhor professor don Pedro Henriquez, acompanhado de vários cientistas médicos, partiu para a província de São Paulo, a fim de estudar *in loco* as origens e as manifestações desta surpreendente loucura, e propor ao Imperador as medidas que lhe parecerem mais adequadas para trazer de volta à razão estas populações em delírio (MAUPASSANT, 2006, p. 108-109, grifo do autor).

A comunidade científica dentro da obra trata esse fenômeno como um surto de loucura, afinal, tal comportamento sai completamente da norma e não é possível de ser explicado. Para o narrador, entretanto, essa é a confirmação de que tudo o que tem vivido é real, afinal, ele só recebe essas informações após ter passado pelas exatas mesmas experiências e após uma embarcação vinda de São Paulo passar por onde ele vive. Essas informações não são sutis o suficiente para que isso seja considerado apenas uma coincidência

e para que se mantenha uma ambiguidade na obra. O personagem não está louco, ele está apenas descobrindo que o mundo é diferente antes dos outros personagens. A história de Maupassant, ademais, tem um caráter de destruição eminente maior do que as histórias de terror cósmico costumam ter. Aqui, muitas pessoas já passaram pela experiência reveladora e o monstro já se alastrou por continentes diferentes. Como o conto acaba com a morte do narrador, não sabemos se a humanidade foi rapidamente conquistada pelo Horla, mas essa ideia poderá permanecer na mente e curiosidade do leitor.

Outro caso no qual apenas poucos personagens e o leitor têm acesso às informações reveladoras é “O chamado de Cthulhu”. Trago novamente o encontro dos marinheiros com Cthulhu para investigar a forma com que a loucura aparece na história. Nela, a perda da sanidade acontece de forma variada entre os personagens, apesar de a experiência ser totalmente avassaladora:

Dos seis homens que jamais alcançaram o navio, ele acredita que dois pereceram de puro pavor naquele instante amaldiçoado. A Coisa não pode ser descrita — não há linguagem que contemple tamanho abismo de insanidade aguda e imemorial, uma contradição tão assustadora de toda matéria, toda energia e toda ordem do cosmos (LOVECRAFT, 2021, p. 57).

Para alguns desses personagens, esse encontro — a percepção do monstro e a impossibilidade de compreendê-lo — proporcionam um colapso mental que leva à morte imediata; não é apenas a razão que é perdida, é a possibilidade de vida após tais contatos. Outros personagens, em uma intensidade um pouco menor, sucumbem à loucura. Mas o que exatamente isso quer dizer, dentro da perspectiva cósmica? Afinal, tais personagens não perderam a conexão com a realidade — eles a *entenderam* melhor. É esse conhecimento impossível de se racionalizar que faz com que sua mente reaja e assim seu corpo dá sinais de que a informação recebida causou algum tipo de dano à mente: “Briden olhou para trás e enlouqueceu, soltando gargalhadas agudas, que retornavam a intervalos até que a morte o encontrou certa noite na cabine, enquanto Johansen vagava em delírio” (LOVECRAFT, 2021, p. 58). Ambos os personagens reagem ao contato com Cthulhu de forma alucinada, pois é a tentativa de seu corpo de controlar e sobreviver àquelas informações. De acordo com Isaías Pessotti, “o delírio, além de conter significados, exerce uma função defensiva, compensatória. Sua função é a de compensar as tensões resultantes de conflitos anteriores numa solução fantasiosa, através de uma realidade substituta” (2006, p. 115). Ou seja, o comportamento dos

personagens após a experiência horrorizante é um mecanismo de defesa ativado por seu cérebro para defendê-lo, no qual acontece uma desconexão total ou parcial com a realidade; há uma “escolha” do cérebro de se distanciar de uma realidade que ser humano algum pode compreender. Ainda assim, isso não é suficiente para a maioria dos personagens que passam por uma experiência tão avassaladora. Como a mente humana não consegue suportar esse conhecimento do desconhecido, ela cria uma realidade substitutiva na mente do personagem, que é a única forma de “escapar” daquilo que ele conheceu. Ele não tenta retomar o contato com a realidade, que é terrível demais. Esse mundo simulado é mais seguro. Consequentemente, ele fica “louco” para quem o vê de fora, e essa é a única forma que seu comportamento pode ser justificado. Elaine Cristina dos Santos Silva comenta:

A loucura é sempre definida por algum traço distintivo por meio do qual podemos determinar o louco como diferente do padrão da sociedade na qual vive, como aquele cuja lógica desafia a *ordem comum das coisas*. Dessa maneira, conforme já salientamos, o próprio louco não se define como louco, são os outros indivíduos, os quais reconhecem nele características de pensamento e de conduta não próprias aos demais membros da sociedade (2016, p. 10, grifo nosso).

No terror cósmico, temos, enquanto leitores, abertura para a possibilidade de ver o mundo de outra forma, de ver a realidade como ela *poderia ser* caso novas camadas do desconhecido fossem acessadas. Pela característica revolucionária e terrível que essas descobertas costumam trazer, levaria muito tempo até que isso fosse aceito pela sociedade ou ao menos compreendido — isso, ainda, se a humanidade sobrevivesse a essas revelações. Portanto, aquele que teve contato direto com essa revelação e tentou explicá-la para outros personagens que ficaram de fora da experiência dificilmente receberá crédito por sua palavra; suas descobertas serão fantásticas demais para serem consideradas como possivelmente reais. Consequentemente, por mais são que o personagem possa estar, ele será o louco da história. Sua vida, a partir desse momento, estará fadada à solidão e à morte eminente. Não há indivíduo algum que compartilha de seu esclarecimento e assim ele é devorado, de dentro para fora, por seus pensamentos:

A solidão das personagens principais, que não têm amigos, família ou amores (tenham as personagens se afastado do mundo por vontade própria

ou tenha sido essa condição imposta pelas circunstâncias), propicia a ocasião para que os terrores, angústias e mesmo desejos se manifestem e tomem conta de suas mentes fragilizadas [...] O louco percebe as inconsistências da realidade e dá lugar a esse discurso, discordando do “discurso correto”, pois não encontra lugar para si nesse mundo. O louco evidencia o caráter fragmentário e problemático do mundo e a experiência de habitá-lo. (SILVA, 2006, p. 11-12).

Muitas vezes os personagens “loucos” do terror cósmico encontram uma forma alternativa de lidar com a nova realidade: eles expressam seu terror por meio da arte. Como mencionei anteriormente, esse é um meio bastante utilizado nessas histórias para que personagens tenham contato com o insólito; aqui, levo a questão a um novo patamar: para esses personagens, na verdade, essa é a única forma que encontram de lidar com o conhecimento que possuem em uma tentativa de permanecerem vivos e razoavelmente em conexão com a realidade “comum”. Erich Zann, o “velho louco”, é apenas um músico que compreende o universo de forma muito mais aguçada devido a alguma experiência que teve e, sabendo de alguma possível ameaça que essa experiência o mostrou, utiliza da música para manter-se seguro e “são”. Suas melodias são seu último recurso antes que caia no derradeiro delírio e na conseqüente morte.

É importante ressaltar que, em poucos casos, o narrador da história será o personagem louco. Este costuma ser um amigo ou um expectador próximo que observa a queda e desvario do personagem afetado, como, por exemplo, em “O chamado de Cthulhu” e “A música de Erich Zann” citados acima. Apenas em algumas exceções e geralmente por meio de uma narrativa em forma de diário que temos o relato direto do louco, como em “O Horla” e “Dagon” (1919), de Lovecraft.

A loucura no terror cósmico pode ser vista, também, como uma forma de desumanização do personagem. Défago, personagem capturado pelo Wendigo no conto de Blackwood, em certo momento da trama, após sua captura, retorna aos seus amigos, porém fica claro que parte de sua humanidade morreu com a experiência que teve:

A figura [Défago] voltou-se para ele com um rosto tão lastimável e medonho, tão desprovido de humanidade, que o doutor recuou como se estivesse diante de um ser espiritualmente impuro. Simpson, que observava de perto, contou que teve a impressão de que a máscara de Défago estava

prestes a cair e que atrás dela descobririam algo sombrio e diabólico, desvelado em toda a sua crueza (BLACKWOOD, 2022, p. 97).

As revelações que obtive, portanto, estraçalham sua mente a ponto de estraçalhar sua própria humanidade. Ser humano algum deveria conhecer o que está para o lado de lá do véu e o infortúnio de cruzar essa fronteira custa tudo aquilo que o faz ser o que é. Dentro da história, inclusive, “ver o Wendigo” é uma espécie de metáfora para a loucura:

Estava claro que Hank se sentia um pouco responsável pela morte de seu velho companheiro, por tê-lo persuadido a caçar naquelas paragens. “Quando um índio enlouquece”, ele explicou, falando mais consigo mesmo do que com os outros, “sempre dizem que ele ‘viu o Wendigo’. E o pobre coitado do Défago era supersticioso até os ossos!” (BLACKWOOD, 2022, p. 91).

Essa suposta metáfora, ao fim de história, prova-se literal. O Wendigo é um ser real que não pode ser compreendido pelo ser humano; mais do que isso, ele é um perigo vital para a humanidade, vista como presa. Mais do que um simples predador, ele é uma ameaça intelectual que põe em xeque a ideia que a humanidade tem de si mesma.

Em “O porco” (1947), de William Hope Hodgson, o detetive do sobrenatural Thomas Carnacki lida com a situação de um homem que, a princípio, tem tido sonhos com porcos aterrorizantes e reais demais para serem apenas sonhos. Assim, em uma tentativa de acompanhar o homem em seu sono e observar o fenômeno pelo qual está passando, Carnacki tem uma experiência insólita e aterrorizante. O que o detetive descobre é que os sonhos do homem têm funcionado como forma de portal para que criaturas suínas e monstruosas acessem a nossa realidade, tentando, assim, passar para o nosso lado do universo e possivelmente dominar a Terra. Durante essa espécie de ritual elaborado pelo personagem, ele acredita que ficará louco com tudo o que está vivenciando:

A densa e sombria parede circular preta de nuvens envolveu a barreira completamente e se movia ao redor, circulando, circulando, com um movimento lento e *eterno*; e, atrás dessa parede preta de nuvens, um silêncio mortal se espalhava pela sala, fora da minha visão... Conseguem entender? Parecia-me mostrar com clareza o **estado de quase insanidade mental e tensão psíquica** que eu estava suportando. O modo como meu cérebro

insistia que o silêncio se espalhava pela sala me interessa bastante, pois eu **estava em um estado quase próximo à loucura**, ou talvez estivesse psicologicamente sintonizado em alguma frequência anormal de consciência e sensibilidade, na qual o silêncio deixara de ser uma qualidade abstrata e tornou-se, para mim, um elemento concreto definido, assim como — usando um exemplo estupidamente grosseiro — a umidade da atmosfera se torna um elemento concreto e visível quando se transforma em chuva. Eu me pergunto se esses pensamentos atraem vocês como atraem a mim (HODGSON, 2023, p. 50-51, *grifo do autor e grifo nosso*).

Apesar de Carnacki não ser o “louco” da história, ele compartilha desse momento intenso no qual tenta proteger o outro homem. Usando toda a sua parafernália pseudocientífica, consegue fechar esse portal e salvar a vida de seu paciente, mas a experiência também marca-lhe profundamente, pois, agora, ele entende um pouco mais do que existe no além. Grande parte de seu estranhamento durante a experiência se dá devido à característica inédita que o silêncio recebe durante essa experiência; é como se nessa outra esfera da realidade que ambos acessam brevemente as coisas operem de outra forma e sejam, conseqüentemente, compreendidas de outra forma por nossos sentidos.

Os exemplos que citei nessa seção nos levam a perceber que o terror cósmico possui uma ligação indispensável com a loucura pelo simples motivo de que ele mostra aos personagens aquilo que não deveriam saber e, se acabam por saber, a única forma que seus cérebros conseguem processar essas informações é levando-os a um estado de delírio que pode terminar na morte ou tentar ser contornado por meio da arte — que será repulsiva, em uma forma de expurgo. Assim, o contato com outras camadas da realidade implicará em um abalo mental em grau maior ou menor para todos os personagens que tiverem relances vertiginosos do desconhecido.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acredito que eu tenha trazido neste trabalho elementos suficientes para apresentar o terror cósmico como uma categoria estética repleta de significações, dentro de um recorte literário. Como mencionei durante o desenvolvimento dos capítulos, por não se tratar de um gênero ou modo literário, não há um compromisso do terror cósmico com estratégias ou temas específicos; o que elenquei aqui são apenas pontos que costumam ser eficientes para que esse efeito seja sentido por personagens e leitores. Dentre esses pontos, coloco como fundamental ou indissociável do terror cósmico a questão do sentimento de impotência da humanidade. Em maior ou menor grau, essa ideia deve ser construída na trama para que personagens sintam esse tipo de medo, terror ou angústia que abala justamente os sentimentos de pertencimento e relevância em meio ao cosmos. É disso que o terror cósmico se trata. Esse sentimento desolador que une a ansiedade com o medo, que chamo aqui de terror cósmico, foi assim elaborado segundo os passos do sublime, categoria estética tão estudada e repleta de teorias, que emprestou para esse estudo sua conceituação base para que, por meio dessa aproximação, pudesse ser feito um distanciamento que definisse, assim, o terror cósmico como uma categoria estética a parte.

Se tratando, assim, de um conceito pertencente ao antro dos sentimentos, busquei elaborar como o terror cósmico pode ser compartilhado por personagens e leitores, diferenciação que carecia de ser feita ao se tratar do efeito. Em uma posição confortável, distante da obra em termos de materialidade e pacto ficcional, o leitor sabe que aquilo não é “real” — mas o efeito de realidade produzido pelo texto, unido à forma com que os autores vão, aos poucos, introduzindo um elemento do desconhecido em suas histórias, permite que a identificação do leitor com aquele contexto o possibilite fantasiar a respeito de como seria passar por uma situação como essa, o que é feito com o uso da abstração e imaginação. Assim, o terror cósmico apresenta um desafio cognitivo que o diferencia da outra categoria estética com a qual foi comparado: ele proporciona sensações semelhantes ao sublime no âmbito do leitor, mas instiga seu intelecto ao oferecer objetos incompletos, desconhecidos ou incompreensíveis, desafiando-o, assim, a refletir acerca de sua própria situação em meio ao cosmos. O terror cósmico, portanto, exige do leitor um nível de abstração alto, uma vez que ele não entrega por completo em que consiste o objeto da história. Esse processo de abstração poderá ser acompanhado dos sentimentos propostos pelo terror cósmico. Sejam eles o medo, angústia e/ou estranhamento, seja a curiosidade instigante em indagar a respeito do que foi lido.

No terror cósmico, o leitor poderá ruminar a respeito dos mesmos assuntos que incomodam os personagens, porém, em seu caso, sentirá prazer em imaginar as situações apocalípticas apresentadas, diferente dos personagens. Ele imaginará o sentimento desolador de pequenez enquanto ser humano que os personagens sentem, e poderá sentir, esteticamente, a ansiedade do perigo eminente: “Se Cthulhu nunca emergir de R’lyeh no curso da história futura da humanidade, obviamente não irá nos causar mal; mas a implicação de sua real existência, não obstante, mudou para sempre nossas vidas, e não pode ser ignorada⁷⁵” (SCHULTZ, 2011, p. 223, tradução nossa). O terror cósmico pode nos fazer pensar em quais são os limites entre realidade e ficção, e para isso existem estratégias narrativas a serem adotadas para que esses sentimentos possam surgir no leitor.

Entre os recursos narrativos que aqui elenquei, está a utilização do espaço em função do terror a partir do momento em que um espaço conhecido — uma casa, uma cidade — é violado por uma ameaça até então desconhecida, ou então após o deslocamento de um personagem a uma área remota e desolada, cujo desconhecimento por parte do ser humano permitiu que esferas nefastas da realidade permanecessem encobertas. Salientei que a importância do espaço é tanta que, em uma história de fantasia na qual a trama se desenrola em um mundo fictício e diferente do nosso, dificilmente o leitor se identificará com o personagem e suas aflições — nesse caso, no máximo, o terror cósmico pode se tornar um *tema* dentro da obra. Os meios pelos quais um personagem pode entrar em contato com uma realidade obscurecida que o faça sentir terror cósmico costumam girar em torno da ciência, da arte ou do acaso (geralmente em uma situação de contato direto com a natureza desabitada), indo os personagens atrás de aventuras ou não. Essa falta de regra para se deparar com o desconhecido é um grande trunfo do terror cósmico, pois ela reitera a ideia de que não há escapatória dos horrores que nos aguardam nas sombras; indo atrás de aventuras e conhecimento, ou não, nossa realidade pode ser posta em xeque e abalada para sempre. Esse baque pode chegar a qualquer um, e o resultado nunca será positivo.

Mencionei brevemente em um capítulo anterior a respeito de uma categoria específica de personagens (especialmente em Lovecraft e F. B. Long) que possui uma relação consideravelmente diferente com as realidades avassaladoras de terror cósmico. Essa categoria é a dos cultistas, que merecem um pouco mais de atenção. Em algumas obras

⁷⁵ “If Cthulhu never rises from R’lyeh in the course of the future history of mankind, obviously he will not harm us; but the implication of his real existence has nevertheless changed our lives forever, and that cannot be ignored.”

costumam aparecer pequenos grupos de indivíduos que, contrariamente ao que se espera, veneram os monstros cósmicos e os veem como deuses. Em suas descrições, são sempre descritos como seres humanos degenerados e perversos, que enxergam nessas entidades maldade e se identificam com esse poder de devastação. Os narradores de Lovecraft sempre deixam claro que uma possível identificação e adoração a essas criaturas só pode acontecer por meio de personagens com pouca humanidade:

Somente a poesia ou a loucura poderiam fazer justiça aos ruídos que os homens de Legrasse escutavam à medida que avançavam através do lodaçal negro em direção ao clarão avermelhado e aos batiques surdos. Há qualidades vocais peculiares aos homens e outras peculiares às bestas; e é terrível ouvir uma delas partir de uma fonte que deveria pertencer à outra. Fúria animalesca e licenciosidade orgástica se juntavam a uivos e ganidos de êxtase que atingia alturas demoníacas (LOVECRAFT, 2021, p. 46).

Não são apenas seus sons que se assemelham às bestas, mas suas atitudes e sua aparência:

Desprovidas de roupas, esses rebentos híbridos zurravam, berravam e serpenteavam em torno de uma monstruosa fogueira circular, no centro da qual, revelado por ocasionais intervalos na cortina de labaredas, erguia-se um grande monólito granítico de cerca de dois metros e meio de altura, em cujo topo, incongruente por seu tamanho diminuto, encontrava-se a pernicioso estatueta de pedra [de Cthulhu] (LOVECRAFT, 2021, p. 47).

A atitude dos cultistas para com o conhecimento da existência de seres poderosos e avassaladores é a de pura resignação: ao invés de ficarem aterrorizados com todo esse panorama, entregam suas vidas ao caos que isso representa. Veem esperança no retorno de Cthulhu e dos outros Anciãos e sua devastação potencial, pois seus deuses falaram em suas mentes e eles os ouviram. Por fim, com seu retorno, a Terra se tornaria um pandemônio:

Esse culto não morreria até que as estrelas se alinhassem novamente, e os sacerdotes secretos trariam o grande Cthulhu de Sua tumba para reviver Seus súditos e reassumir Seu governo sobre a terra. O momento certo seria fácil de saber, pois então a humanidade teria se tornado como os Grandes

Anciões; livre e desenfreada, além do bem e do mal, desprezando as leis e a moral, todos gritando, matando e refestelando-se com euforia. Então os Anciões libertados os ensinarão novas formas de berrar e matar e se refestelar em euforia, e toda a terra será incendiada em um holocausto de êxtase e liberdade (LOVECRAFT, 2021, p. 49).

Cultistas, portanto, são representados como indivíduos inferiores, sub-humanos, o que é feito pois essa é a maneira utilizada pelos outros personagens para justificar a forma positiva com que veem esses monstros interestelares e sua vontade de destruir a civilização humana e tudo o que ela conhece. Para esses narradores, seres humanos são jamais se subjugariam a entidades com tais intenções, e é a falta de sanidade e de humanidade que caracteriza suas escolhas e atitudes. Os cultistas, portanto, em contato com as ameaças do desconhecido que, em uma pessoa sã, causam o terror cósmico, sentem uma emoção de diferente ordem: o arrebatamento religioso. Seu contato é entendido como uma experiência mística e, assim como qualquer religião costuma funcionar, as ordens e inspirações que recebem não são questionadas, mas seguidas cegamente, por mais nefastas que sejam. João Pedro Lima Bellas comenta que, com frequência, o conceito do sublime é confundido com a ideia de uma experiência místico-religiosa: “O sublime tenciona os limites dos discursos filosófico, literário e religioso, sendo muitas vezes confundido com uma experiência mística — um dos conceitos mais recorrentemente associado ao sublime, o entusiasmo, tem o sentido originário de ‘estar tomado pelo deus’” (2022, p. 109), o qual argumenta contra; o mesmo acontece com o terror cósmico que, ocasionalmente, é levado a essa esfera do religioso. Nas palavras de Noël Carroll, “medo cósmico — um sentimento que está ligado a uma visão do mundo e está muito próximo de uma experiência religiosa” (1999, p. 237). Nem sublime nem terror cósmico, entretanto, trabalham na mesma esfera que a experiência religiosa, apesar de terem pontos em comum, como o sentimento arrebatador frente a uma fonte nebulosa e a falta de palavras para descrevê-la. No caso do sublime e do terror cósmico, entretanto, em algum momento há uma racionalização do fenômeno que permite uma compreensão de sua natureza, ainda que parcial — ao final da experiência o sujeito entende, por exemplo, que se deparou com um monstro ou entidade ameaçadora ou com um fenômeno da natureza. A experiência religiosa, entretanto, permanece com seu teor de mistério e costuma ser positiva, inspirando e fazendo com que o indivíduo se sinta incentivado a perseguir novamente esse sentimento. A experiência religiosa faz o indivíduo acreditar que acessou outra realidade, assim como acontece no terror cósmico, mas os sentimentos resultantes dessa experiência são opostos, a não ser que o indivíduo em

questão seja um cultista. Assim, a proximidade do terror cósmico com o misticismo está na experiência dos personagens cultistas que, sintam terror ou não, abraçam a experiência e endeusam os seres que os chamam nos sonhos. Para os outros personagens e para o leitor em potencial que com eles se identificar, não haverá espaço para interpretar os fenômenos acessados de forma inspiradora ou sagrada — a não ser, é claro, que este também seja um adepto do misticismo e faça uma leitura enviesada da obra.

Outro ponto que salientei como relevante ao terror cósmico e que, mesmo que de forma superficial, costuma estar presente nas histórias é a limitação cognitiva do ser humano. O encontro com uma nova esfera da realidade implica em um contato inédito do corpo humano com algo que não foi conhecido e apreendido durante toda a história de sua existência. Assim, seu corpo e mente não estará acostumado a reconhecer ou compreender todas as propriedades referentes ao ser, entidade ou manifestação com que agora teve contato. Essa insuficiência de sentidos pode levar a uma compreensão incompleta do elemento, que será descrito por forma de alusões e não apresentará uma ideia real do que foi visto, ou então a alteridade pode ser tanta que a razão do personagem entrará em choque, desligando-o da realidade em uma tentativa de autopreservação. O terror cósmico trabalha com o inimaginável, o incompreensível, o irracional; assim, o leitor sempre dependerá de sua imaginação para completar essas lacunas de sentido e representação — e é nesse exercício que o terror cósmico o atinge.

Em relação à loucura, como explicitarei no capítulo anterior, sempre haverá espaço, por menor que seja, para que ela apareça nessas obras. Esse choque de realidade sentido pelos personagens os levará para algum lugar entre os extremos que variam entre questionar-se se perderam a sanidade e um colapso mental total. Joshi comenta que

A loucura se torna um tipo de desculpa — um meio pelo qual podemos preservar nosso próprio equilíbrio mental precário. A loucura significa que há algo de errado com o observador, não com o universo que ele observa. Dessa perspectiva, a loucura é de uma só vez metafísica e política — metafísica porque é uma maneira de nos protegermos de certas verdades duras demais para suportar, e política porque a civilização em geral pode usar a loucura como uma maneira de encobrir essas mesmas verdades desagradáveis⁷⁶ (2017, p. 226, tradução nossa).

⁷⁶ Madness becomes a type of excuse—a means whereby we can preserve our own precarious mental equilibrium. Madness means that there is something wrong with the perceiver, not the universe perceived. From this perspective madness is at once metaphysical and political—metaphysical because it is a way of shielding

Assim, o questionamento feito em relação ao lugar da humanidade em meio ao cosmos será acompanhado de um questionamento a respeito da própria sanidade do indivíduo — *é mesmo o mundo que é tão diferente do que eu conhecia, ou sou eu que perdi a razão?*

A questão da loucura é o ponto central de uma obra que em muito inspirou Lovecraft e que costuma ser identificada com o terror cósmico. Esse texto, entretanto, não apresenta características que possam levar um leitor a esse sentimento, e assim acredito ser relevante sua menção. A obra em questão é *O Rei de Amarelo* (1895), de Robert W. Chambers, composta originalmente por 10 histórias mais ou menos conectadas. Utilizarei como exemplo para análise o conto “O reparador de reputações”, por ser relacionada com maior frequência ao terror cósmico e por ser uma das quais onde a loucura tem um papel fundamental. O conto apresenta uma versão alternativa dos Estados Unidos do início do séc. XX (portanto, uma narrativa passada no futuro) no qual o governo implantara muitas medidas inovadoras, a exemplo do projeto das chamadas Câmeras Letais, nas quais cidadãos adentram para se suicidar — o que agora é permitido por lei. A trama apresenta o personagem sr. Wilde, o reparador de reputações que dá título ao conto: seu trabalho é, literalmente, o de reestabelecer a reputação de seus clientes junto à sociedade mediante justo pagamento. É por esse tipo de serviço que o narrador busca e é assim que se dá seu relacionamento. O sr. Wilde é visto pelos outros personagens como louco — personagens que não entendem seu trabalho ou suas ambições. Em meio a uma trama que envolve reputações, relacionamentos amorosos e traições entre família está entrelaçada a história da peça teatral nefasta *O Rei de Amarelo* que, dizem, é capaz de enlouquecer seus leitores. A trama da peça apresenta a cidade de Carcosa, assim como personagens como Hastur, o Rei de Amarelo, entre outras locações e entidades. A estranheza e perturbação causadas pela obra é incomensurável, entretanto, não se sabe ao certo o porquê:

Nenhum princípio foi violado naquelas páginas perversas, nenhuma doutrina promulgada, nenhuma convicção ultrajada. Não poderia ser julgado por qualquer padrão conhecido; ainda, embora fosse reconhecido que a nota suprema da arte fora atingida com *O Rei de Amarelo*, todos sentiram que a natureza humana não poderia suportar a tensão nem tirar algo de valor de palavras nas quais a essência do mais puro veneno ocultara-se (CHAMBERS, 2015, p. 34).

ourselves from certain truths too painful to endure, and political because civilisation at large can use madness as a way of covering up these same unpleasant truths.

A peça, portanto, apresenta um mundo fictício e fantasioso que oferece a seu leitor um conteúdo tão repressivo e avassalador a ponto de não saberem explicar o motivo disso. Sua grande reputação é apenas a de enlouquecê-los. Para o narrador, o livro revela “grandes verdades”. O que são essas verdades, entretanto, nunca se revela com clareza na trama. Para que o terror cósmico possa atingir o leitor, é necessário que pelo menos alguma parte do conhecimento nefasto descoberto pelo personagem seja compartilhado com ele, o que em *O Rei de Amarelo* nunca acontece; tudo está sempre envolto em mistério e nem mesmo os personagens que acessam a obra conseguem entender porque ela possui tais efeitos enlouquecedores, eles apenas os manifestam. Em nenhum momento, além disso, há a insinuação de que Carcosa ou seu Rei de Amarelo sejam uma ameaça à humanidade — são apenas uma ameaça à lucidez de indivíduos que têm contato com a obra. Essa loucura, de fato, se infiltra pela mente do narrador, que acredita ser um súdito do Rei de Carcosa e suas ações, portanto, são obsessivas e alucinadas em uma mistura de realidade com ficção, na qual ele acredita que o mundo da peça infernal seja real e que ele faça parte disso.

Nessa história, temos como cenário uma representação futurista dos Estados Unidos, com um novo sistema e novas regras, o que distancia o leitor de uma identificação com esse cenário; é uma espécie de realidade alternativa futurista, o que aproxima a visão que o leitor terá da visão que ele tem da fantasia. As próprias Câmaras Letais apresentam uma ideia bastante diferente de sociedade do que se está acostumado — o que vale, inclusive, para a época em que a obra foi escrita até os dias de hoje. Durante o conto, ademais, não há indícios de que Carcosa possa ser algo real, ela cresce e se torna majestosa apenas na mente do narrador — os indícios, na verdade, são de que ele entenda o mundo de outra forma — uma forma alucinada e irreal até mesmo para esse novo mundo. Como mencionei acima, não há evidências de que Carcosa represente perigo ao “mundo real” e à humanidade. Os objetivos do narrador, inclusive, são bastante simplórios em uma perspectiva universal. Assim, dificilmente o leitor sentirá terror durante a leitura; não é provável que se identifique com o narrador ou qualquer outro personagem, pois suas realidades e objetivos são muito diferentes. O conto trabalha, é claro, com o insólito e de forma bastante instigante, mas o efeito mais provável de ser causado por essa obra é o estranhamento. Em “O reparador de reputações” e nos outros contos de *O Rei de Amarelo* não há ameaça em escala cósmica; não há o contato com uma esfera desconhecida da realidade — uma vez que a obra é fruto de trabalho artístico sem que haja evidências de que represente algo real; e não há a irrupção do sobrenatural no normal, já que o próprio normal já é afetado. Aqui, vemos apenas a manifestação da loucura em uma mente fantasiosa e perversa. Chambers, inclusive, trabalha muito bem com essa

questão, mas seus moldes são muito mais amplos, com espaço para a estética do sonho, com os limites da vida e da morte e as possibilidades de outro mundo. O poder de sua obra, ademais, encontra-se mais no não-dito do que no dito; o ponto forte de *O Rei de Amarelo* está no conteúdo da peça e nas implicações desse mundo de Hastur que, apesar disso, nunca são apresentados com clareza. O que o leitor recebe são apenas os resultados do contato dos personagens com a peça e esse mundo, não partilhando da experiência como é mais comum no terror cósmico, portanto a possibilidade de “loucura” não chega a ele. A qualidade dessa obra e sua capacidade de instigar o leitor são inquestionáveis, porém, seguem um rumo diferente do pretendido pelo terror cósmico.

Seguindo por esse caminho de esclarecimentos, percebo que, de forma geral, há grande confusão no uso dos termos do que seja uma obra de terror cósmico, uma obra lovecraftiana e uma obra *weird*. Depois da quantidade de exemplos aqui utilizados, acredito que esteja bastante claro que não sejam a mesma coisa e que não devam ser usados da mesma forma. O terror cósmico, enquanto categoria estética, enquanto algo relativo ao mundo das emoções é muito mais livre e independente e aceita diversos temas e diversas abordagens. O mesmo acontece com o *weird*, porém esse termo se relaciona com um modo de escrita, com uma forma de ver o mundo de forma *mais estranha* que o normal, menos convencional. O *weird* tem espaço para o terror cósmico, mas também tem espaço para várias outras emoções. Por fim, uma obra lovecraftiana presume, obviamente, uma grande quantidade de elementos retirados da obra de Lovecraft, sem que, apesar disso, o efeito do terror cósmico esteja obrigatoriamente presente. É nesse ponto que a maior parte da confusão acontece. Existem diversos contos mundo afora que apresentam, por exemplo, criaturas hibridizadas e tentaculosas e livros profanos cheios de segredos, mas essa escolha de temas não garante que o efeito exista na história caso os pontos cruciais para ele não estejam presentes. Se a pequenez do ser humano não for instigada na obra, de nada adiante colocá-lo frente a um monstro disforme (como na história de Conan). É apenas compreendendo que a forma como os personagens entendem o mundo muito provavelmente não é a forma correta que aparecerá esse sentimento que se define por reconhecer o quanto o universo pode ser esmagador.

Em recapitulação, portanto, reitero que o efeito do qual trato seja um terror cósmico, e não um horror, por sua relação com a angústia e com a ansiedade por algo que *pode* acontecer — o que, na obra, surge a partir do contato de algum personagem com um evento específico —, servindo de exemplo para o que poderia acontecer em escala universal. David E. Schultz tece um comentário sobre a obra de Lovecraft que pode facilmente ser estendido a todo meu *corpus* aqui apresentado:

Nas histórias tardias de Lovecraft, novamente somos deixados a imaginar se os narradores estão loucos. Por exemplo, se Nathaniel Wingate Peaslee de *A sombra vinda do tempo* imaginou tudo o que aconteceu com ele, como ele sugere que seja o caso, suas histórias não significam nada para nós e são, no máximo, um entretenimento divertido. Porém se o que aconteceu com ele foi real, um pensamento perturbador é agora plantado em nossa mente: talvez não estejamos tão isolados e não sejamos tão únicos quanto imaginamos. Agora vemos que nós, os habitantes da Terra, perdemos nossa identidade enquanto indivíduos e que nossas raças são apenas uma pequena entidade na escala do cosmos. Quando algo acontece no planeta em escala cósmica, *toda* a humanidade pode ser afetada⁷⁷ (SCHULTZ, 2011, p. 223, grifo do autor, tradução nossa).

Esse é justamente meu ponto: o terror cósmico permanece na mente do leitor junto a suposição “e se” que essas obras trazem à mente. São questionamentos bastante racionais que ocasionam um frio na barriga ao se imaginar que tudo isso poderia ser real. É a literatura fazendo o leitor refletir sobre seu mundo, seus limites e suas possibilidades — e essa reflexão pode ser acompanhada por sentimentos como o medo, a ansiedade e o estranhamento, enquanto emoções estéticas, quanto pela curiosidade e a instigação mental, o que, como resultado final, levam prazer estético pro leitor. O terror cósmico escancara a realidade de que o ser humano é de toda forma insignificante e resta ao indivíduo decidir o que fazer com essa informação após recebê-la. Iser comenta que “as ficções não só existem como textos ficcionais; elas desempenham um papel importante tanto nas atividades do conhecimento, da ação e do comportamento, quanto no estabelecimento de instituições, de sociedades e de visões de mundo” (2002, p. 970). Cada autor, é claro, trabalha com essa questão ao seu modo, com maior ou menor intensidade, ficando Lovecraft entre os mais implacáveis deles, pois “a insignificância (real ou sentida) de indivíduos é fácil de entender. A habilidade de Lovecraft de representar a insignificância da população total do planeta nos conduz à presença do horror cósmico⁷⁸” (SCHULTZ, 2011, p. 222, tradução nossa). O terror cósmico de Blackwood, em

⁷⁷ In Lovecraft’s later stories, we again are left to wonder if he narrators are mad. For example, if Nathaniel Wingate Peaslee of “The Shadow out of Time” imagined all that happened to him, as he himself suggests is the case, his stories mean nothing to us and is at best an entertaining diversion. But if what happened to him was real, a disturbing thought has now been planted in our mind: perhaps we are not as isolated or unique as we imagine. We now see that we denizens of Earth lose our identity as individuals and that our races is but a small entity on the scale of the cosmos. When something happens on your planet on the cosmic scale, *all* of mankind can be affected.

⁷⁸ The insignificance (real or perceived) of individuals is easy for us to comprehend. Lovecraft’s ability to depict the insignificance of the entire population of a planet ushers us into the presence of cosmic horror.

contrapartida, coloca na natureza em si o poder de devastação quando esta é contrastada com o humano. Nele, não é necessária a aparição de uma entidade de outro planeta para que o ser humano se sinta reprimido, mas de seres da própria Terra — tanto um monstro, como o Wendigo, quanto as próprias árvores — são suficientes para congelar o sangue dos personagens que achavam que possuíam o mundo em suas mãos. As ameaças de Blackwood são a representação da natureza viva:

“A lenda é bastante pitoresca”, observou o médico após uma das pausas mais longas, falando para quebrar o silêncio e não porque tinha algo a dizer, “pois o Wendigo é simplesmente o Chamado da Selva personificado, que alguns indivíduos, segundo a sua natureza, escutam e são por ele levados à sua própria aniquilação”.

“É isso mesmo”, disse Hank sem delongas. “E quando você o ouve, não se engana. Ele te chama pelo seu nome” (BLACKWOOD, 2022, p. 92).

Em Blackwood, terror cósmico, loucura e natureza são todos parte de um mesmo. Não há sanidade nem esperança quando um indivíduo avança em meio à natureza nua e crua. Nas palavras de Stephen Asma: “Como Sartre, que redefiniu o inferno como ‘os outros’, podemos redefinir a realidade espantosa e inegociável como a própria *natureza*”⁷⁹ (2011, p. 192, tradução nossa, grifo do autor). Nesse construto, portanto, a ciência e suas técnicas avançadas não são necessárias: “sua própria concepção de consciência cósmica é não-científica ou até mesmo anticientífica, em que as ciências podem fazer pouco ou nada para confirmá-la”⁸⁰ (JOSHI, 2017, p. 120, tradução nossa). Ou seja, o terror cósmico, apesar de frequentemente ligado à ciência como nas obras de maior repercussão de Lovecraft, não necessita dela para existir. O terror cósmico, vemos novamente, não depende de nada concreto para existir, mas é a junção de diversos elementos em uma construção realista, ou ainda, hiper-realista, que permitirá que ele exista.

Com essa ideia de que é a partir de uma combinação de elementos que giram em torno de uma ruptura no real, um sentimento de insignificância e um medo de uma ameaça do além, que reitero a ideia de que, ao iniciar uma leitura de terror cósmico, é necessário que o leitor tome uma decisão: a decisão de, mesmo que parcialmente, “acreditar” no narrador. Assim

⁷⁹ “Like Sartre, who redefined hell as “other people,” we can redefine awe-ful, nonnegotiable reality as *nature* itself.”

⁸⁰ “His own conception of cosmic consciousness is unscientific or even antiscientific in that the sciences can do little or nothing to confirm it.”

como o fantástico oferece ao seu leitor mais de uma leitura da mesma história, mais de uma possibilidade para tudo aquilo que aconteceu durante a narrativa, o terror cósmico também possui abertura para mais de uma leitura. Mas, para que gere seus efeitos pretendidos, ele necessita da adesão à teoria de que tudo aquilo que está sendo narrado é de fato real para o personagem; assim, interpretações alegóricas ou que concedam à loucura a causa para aquele relato não permitem que o efeito atinja o leitor. Para ter empatia com o personagem, deve-se andar ao seu lado e ver o mundo como ele o está vendo. Bellas afirma que “há três fatores essenciais para qualquer experiência estética: o sujeito, o objeto e as condições nas quais eles interagem” (2022, p. 79), ou seja, se um leitor não acredita na palavra do personagem e, assim como as outras figuras da história, pensa apenas que ele seja um louco proferindo palavras de delírio, não há condição propícia para que sinta o efeito pretendido pela obra, que perderá sua força enquanto objeto estético.

Como comentei na introdução deste trabalho, os exemplos que escolhi como meu *corpus* possuem um recorte temporal, porém toda a argumentação apresentada serve como base para que seja utilizada em histórias posteriores a elas, até os dias de hoje, uma vez que o que aqui teorizo se direciona ao sentimento gerado pela história, o que significa que seus temas e estratégias narrativas possam mudar com o tempo e se moldar a novos estilos sem que o efeito seja anulado. Isso é possível uma vez que o terror cósmico é universal e atemporal, dialogando com sentimentos primitivos humanos que jamais serão superados, uma vez que a humanidade nunca conhecerá por completo o mundo ao seu redor — sempre haverá espaço para que algo novo, algo ainda mais aterrorizante, surja em nossa realidade supostamente estável. Deixo como exemplo alguns contos e autores contemporâneos que trabalham com o terror cósmico: Stephen King, *O nevoeiro* (1980); Brian Hodge, “The Same Deep Waters as You” (2013); Laird Barron, “The Imago Sequence” (2007); Felipe Teodoro, “Horror no morro” (2019); e Douglas Bock, “O espelho de Innsmouth” (2020).

Em poucas palavras, em conclusão, o terror cósmico se configura como uma categoria estética composta por uma combinatória organizada de elementos que, dispostos de determinada forma, levam à criação de um efeito específico que reúne sentimentos de medo, ansiedade e estranhamento — todos na esfera do estético, ou seja, emoções que o leitor sente em sua segurança e que, portanto, geram prazer, em vez de terror como nos personagens. Entre esses elementos estão os seguintes temas, que costumam ser frequentes, mas que não limitam a categoria: a ciência, a arte insólita, a exploração geográfica, a loucura, o monstro que rompe com as monstruosidades conhecidas pela tradição, a ameaça incompreensível, o extraterrestre, a insuficiência dos sentidos, entre outros. Esses temas, quando combinados e

trabalhados envoltos pelo mistério e uma atmosfera de opressão que se configura por meio de recursos como a obscuridade, a linguagem metafórica e a imprecisão, produzem em seus personagens e leitores sentimentos emergidos dessa instabilidade de conhecimento, reconhecimento e pertencimento. Esses sentimentos costumam ser o medo, pois o ser humano teme o que não conhece; a ansiedade, pois a assimilação desse acontecimento nunca acontece e, portanto, teorias sobre o que poderá acontecer deixam o sujeito em um permanente estado de alerta; e o estranhamento, gerado por toda essa quebra na normalidade e na percepção da realidade que nunca será retomada. Para o personagem, toda essa gama de sofrimento será real, enquanto para o leitor, preso na teia narrativa, haverá prazer estético, em uma situação na qual ele não quer que a leitura acabe.

As conclusões alcançadas com este trabalho são baseadas na literatura, entretanto, a partir do momento em que compreendemos o terror cósmico como uma categoria estética, compreendemos, também, que se trate de algo que extrapola o meio literário, podendo ser sentido na vida real. Os exemplos que apresentei no início desse trabalho sobre os primeiros usos dos termos emoção cósmica, medo cósmico ou horror cósmico demonstram esse ponto. Mais do que um efeito artístico, o terror cósmico é uma emoção profunda frente às forças que não podemos controlar ou compreender. É um misto intenso de sentimentos desconcertantes que jamais somem por completo. Acredito que estudos posteriores que expandam meu recorte literário para outras mídias e outras situações serão muito proveitosos. O cinema, o videogame, os quadrinhos e até mesmo formas de arte como a pintura e o desenho têm mostrado um acervo enorme de representações que proporcionam esses sentimentos a seus expectadores. As bases foram apresentadas e, assim, espero que, agora, o terror cósmico possa ser mais bem compreendido, explorado e revisitado, afinal, suas fontes são infindáveis e a humanidade sempre temerá sua obliteração. Se Burke afirmava que o sublime é a mais forte das emoções, podemos supor que o terror cósmico seja a mais devastadora delas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASMA, S. **On monsters**: an unnatural history of our worst fears. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- BALDICK, C. MIGHALL, R. Gothic criticism. *In: A companion to the gothic*. Massachussets: Blackwell Publishing, 2001.
- BELLAS, João Pedro Lima. **Anatomia de uma crise**: em defesa do sublime na contemporaneidade. 2022. Tese (doutorado) – Programa de pós-graduação em Estudos de Literatura, Universidade Federal Fluminense. Niterói, RJ.
- BIERCE, A. **The Damned Thing**. 1893. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/132724/The_Damned_Thing_%28Am_brose_Bierce_1893%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 18 set. 2022.
- BLACKWOOD, A. **A casa do passado**. Dez grandes contos de terror. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- _____. **O wendigo**. *In: Os salgueiros e outros assombros da natureza*. São Paulo: Editora Ex Machina e Editora Clock Tower, 2022.
- _____. **O homem que as árvores amavam**. *In: Os salgueiros e outros assombros da natureza*. São Paulo: Editora Ex Machina e Editora Clock Tower, 2022.
- BLOOM, C. Horror fiction: in search of a definition. *In: A companion to the gothic*. Massachussets: Blackwell Publishing, 2001.
- BORGES FILHO, O. **Espaço & Literatura**: Introdução à topoanálise. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.
- BOTTING, F. **Gothic**. 2. Ed. London; New York: Routledge, 2014.
- BRELAGE, T. **How Cosmic Horror emerged from Gothic**: Exaggerating a genre. 2018. Disponível em: https://www.academia.edu/40899222/How_Cosmic_Horror_emerged_from_Gothic_Exaggerating_a_genre. Acesso em: 19 mai 2022.
- BULLOUGH, W. A “distância psíquica” como um fator na arte e um princípio estético. *In: MOURA, M. (Coord.) Arte em teoria*: uma antologia de estética. Ribeirão: Edições Humus. 2009.
- BURGUER, A. Gazing Upon “The Daemons of Unplumbed Space” with H. P. Lovecraft and Stephen King: Theorizing Horror and Cosmic Terror. *In: New Directions in Supernatural Horror Literature*: The Critical Influence of H. P. Lovecraft. Londres: Palgrave Macmillan, 2018.
- BURKE, E. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Campinas: Editora UNICAMP, 2020.

CAMPBELL, J. W. **O enigma de outro mundo**. Rio Claro: Diário Macabro, 2018.

CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou os Paradoxos do coração**. Campinas: Editora Papyrus, 1999.

CARTER, R. An Historical Analysis of the Horror Genre. *In: Reading interest of Adults*. Rutgers University, School of Communication and Information, 2010, online. Disponível em: <http://hestories.info/an-historical-analysis-of-the-horror-genre-robert-carter.html>. Acesso em: 26 jul. 2018.

CHAMBERS, R. W. **O Rei de Amarelo**. Jundiaí, SP: Editora Clock Tower, 2015.

CLIFFORD, W. K. Cosmic emotion. **The Popular Science Monthly**. V. 7-12, 1878.

COLAVITO, J. **Knowing Fear**. Jefferson: McFarland & Co, 2008.

DUTRA, Daniel I. **O horror sobrenatural de H. P. Lovecraft**: teoria e praxe estética do horror cósmico. 2015. Tese (doutorado) – Programa de pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS.

FRANÇA, J. O horror na ficção literária: Reflexão sobre o “horrível” como uma categoria estética. *In: Congresso Internacional da ABRALIC, XI*. (Tessituras, Interações. Convergências). 2008, São Paulo. Anais.

GOULD, G. M. **The Meaning and the Method of Life: A Search for Religion in Biology**. New York: Putnam's, 1893.

HELLER, T. **The delights of terror**. An aesthetics of the tale of terror. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1987. Disponível em: <http://www.public.coe.edu/~theller/essays/delights/contents.html>. Acesso em 12 jul. 2022.

HODGSON, W. H. **O porco**. Rio Claro: Editora Diário Macabro, 2023.

HOUSTON, A. Lovecraft and the Sublime: A Reinterpretation. *In: Lovecraft Annual*, n. 05 (2011). Hippocampus Press.

HOWARD, R. E. **Xuthal of the dusk**. 1933. Disponível em: <http://gutenberg.net.au/ebooks06/0601051h.html>. Acesso em: 19 set. 2023.

ISER, W. Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica. *In: ROCHA, J. C. C. (Org.). Teoria da ficção*: indagações à Obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999.

_____. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. *In: LIMA, L. C. Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

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

_____. **The weird tale**. Seattle: Sarnath Press, 2017.

KANT, I. **Crítica da faculdade do juízo**. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Forense Universitária, 1993.

KING, Stephen. **Dança macabra**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2003.

LEIBER, F. **A bit of the Dark World**. In: *Fantastic stories of imagination*. Vol 11, n. 2. New York: Ziff-Davis Publishing Company. 1962.

LONG, F. B. **Cães de Tíndalos**. 2019. Tradução por Felipe Mota. Disponível em: https://kupdf.net/download/frank-belknap-long-caes-de-tindalos_5c5a69e8e2b6f58d441c6fb0_pdf. Acesso em: 15 jul. 2022.

_____. **The space-eaters**. 1928. Disponível em: https://en.wikisource.org/wiki/The_Space-Eaters. Acesso em: 19 set. 2022.

_____. **The horror from the hills**. In: *The Golden age of weird fiction*, volume 1. Rockville, Maryland: Wildside Press, 2016.

LOVECRAFT, H. P. **Contos reunidos do mestre do horror cósmico**. 2ª ed. São Paulo: Ex Machina, 2021.

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

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

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

_____. **O horror sobrenatural na literatura**. Barueri, SP: Novo Século Editora, 2020.

MACHEN, A. **O grande deus Pã**. Guaratinguetá, SP: Editora Penalux, 2015.

MACHIN, J. **Weird Fiction in Britain 1880-1939**. Londres: Palgrave Macmillan, 2018.

MAUPASSANT, G. **O horla**. In: *Contos fantásticos: O Horla e outras histórias*. Porto Alegre: L&PM, 2006.

MIÉVILLE, C. **Weird Fiction**. In: BOULD, M., BUTLER, A. M., ROBERTS, A., VINT, S. (Ed.) **The Routledge Companion to Science Fiction**. Londres e Nova York: Routledge, 2009.

MORELAND, S. **The birth of cosmic horror from de s(ub)lime of Lucretius**. In: **New Directions in Supernatural Horror Literature: The Critical Influence of H. P. Lovecraft**. Londres: Palgrave Macmillan, 2018.

PESSOTTI, I. **Sobre a teoria da loucura no século XX. Temas em psicologia**. Vol. 14, n. 2. p. 113-123. Ribeirão Preto, 2006.

POE, E. A. **A filosofia da composição**. In: MENDES, O. (Org.) **Ficção completa, poesia & ensaios**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 2001.

RADCLIFFE, A. Do sobrenatural na literatura. *In*: FRANÇA, J. ARAUJO, A. P. (Org.) **As artes do mal**: textos seminais. Rio de Janeiro, Bonecker, 2018.

RALICKAS, Vivian. “Cosmic Horror” and the Question of the Sublime in Lovecraft. **Journal of the Fantastic in the Arts**. Vol. 18, n. 03. Idaho, 2007. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/i24351001>. Acesso em: 26 jul. 2018.

_____. Art, Cosmic Horror, and the Fetishizing Gaze in the Fiction of H. P. Lovecraft. **Journal of the Fantastic in the Arts**. Vol. 189, n. 03. Idaho, 2008. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/i24352223>. Acesso em: 26 jul. 2018.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

SILVA, Elaine Cristina dos Santos. A loucura na literatura fantástica do século XIX: o resgate da voz do louco como questionamento da norma. **Revista do SELL**. Vol. 5, no. 2. Uberaba, 2016. Disponível em: <https://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/sell/article/view/1226>. Acesso em: 19 set 2023.

SCHØLLHAMMER, K. E. Fundamentos da estética do efeito: uma leitura. *In*: **Teoria da ficção**: indagações à Obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999.

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.

SCOTUZZI, N. S. **Relances vertiginosos do desconhecido**: a desolação da ciência em H. P. Lovecraft. Rio Claro: Editora Diário Macabro, 2019.

SIMÕES, M. J. A. Fantástico como categoria estética: diferenças entre os monstros de Ana Teresa Pereira e Lídia Jorge. *In*: **O fantástico**. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2007.

SMITH, A. **Gothic Literature**. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2007.

STABLEFORD, Brian. The Cosmic Horror. *In*: JOSHI, S. T. (Ed.). **Icons of Horror and the Supernatural**. Westport: Greenwood Press, 2007.

SODRÉ, M. PAIVA, R. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

SOURIAU, E. **Dicionário Akal de Estética**. Madrid: Ediciones Akal, S. A, 1998.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

WERLE, M. A. **A angústia, o nada e a morte em Heidegger**. *Trans/Form/Ação*, (São Paulo), v.26, p.97-113, 2003.