Medo invisível: Os domínios do sonoro em Lovecraft

Invisible fear: Lovecraft's domains of sound

Márcio Roberto do Pradoⁱ (UEM)
Clayton Henrique de Melo Silvaⁱⁱ (UEM)

Resumo: O objetivo deste trabalho é compreender o modo como H. P. Lovecraft recorre ao sonoro enquanto elemento diegético determinante nos processos narrativos de construção do medo. A abordagem apoia-se no conceito de *medo metafísico ou intelectual*, definido por David Roas como componente fundamental do gênero fantástico, e nas reflexões sobre o sentido da audição propostas por Pierre Schaeffer, Murray Schafer e Jean-Luc Nancy, entre outros. Dessa maneira, verificamos, nos contos lovecraftianos, como a atuação dos sons e seus modos de escuta contribuem para a subversão da percepção do real e sua decorrente desestabilização da racionalidade, gerando o medo característico do fantástico.

Palavras-chave: Lovecraft; medo; sonoro; acusmática.

Abstract: This paper aims at understanding the way H. P. Lovecraft uses sound as a determinant diegetic element in the narrative processes of constructing fear. The approach is based on the concept of *metaphysical or intellectual fear*, defined by David Roas as a fundamental component of the fantastic genre, and on reflections on the sense of hearing proposed by Pierre Schaeffer, Murray Schafer, and Jean-Luc Nancy, among others. Thus, we verify, in Lovecraftian tales, how sounds and our ways of listening to them contribute to the subversion of the perception of reality and its resulting destabilization of rationality, generating the fear characteristic of the fantastic.

Keywords: Lovecraft; fear; sound; acousmatic.

Introdução

Monstros cósmicos gigantescos, entidades antropomórficas, criaturas bizarras dissecadas detalhadamente, mundos e cidades ancestrais de arquiteturas incompreensíveis, alucinações e pesadelos psicodélicos, aberrações visuais, o horror nos olhos. H.P. Lovecraft evoca um vasto e complexo universo de imagens cujo poder de fascinação constitui um dos seus maiores méritos como escritor. Imagens que, há muito tempo, extrapolaram os seus contos e expandem-se pelos mais diversos meios, como filmes, séries, quadrinhos, ilustrações, games e jogos de RPG. A iconografia lovecraftiana é determinante no efeito de assombro que sua obra causa no leitor. Mas há momentos (e são muitos) em que os olhos padecem, o horror é sonoro.

Lovecraft é um dos que entendem o medo como experiência essencial da leitura da narrativa sobrenatural. Sobre essa questão, seguiremos o pensamento de David Roas, que concorda com Lovecraft e sustenta que o medo é um efeito fundamental do fantástico: "A transgressão que o fantástico provoca, a ameaça que ele supõe para a estabilidade do nosso mundo, gera inevitavelmente uma impressão aterrorizante tanto nos personagens quanto no leitor" (ROAS, 2014, p. 58).

O medo no fantástico decorre do rompimento daquilo que consideramos o real, da irrupção do sobrenatural no interior da normalidade convencional cujos limites nos protegem do desconhecido. Para Roas (2014, p. 134), o objetivo do fantástico é "precisamente desestabilizar esses limites que nos dão segurança, problematizar essas convicções coletivas [...], questionar, afinal, a validade dos sistemas de percepção da realidade comumente admitidos". Neste trabalho, a partir de reflexões sobre o sentido da audição, a forma mais elementar de percepção de mundo, buscaremos compreender o modo como Lovecraft recorre ao sonoro como elemento diegético determinante nos processos narrativos de construção do medo.

I.

Um arrepio gelado percorreu o corpo dos habitantes locais e também o dos visitantes, e todos os ouvidos pareciam concentrados tentando, instintiva e conscientemente, ouvir alguma coisa.¹

¹ LOVECRAFT, 2018, p. 682.

Logo no início do seu ensaio *O horror sobrenatural na literatura*, Lovecraft ressalta que a "emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga de medo é o medo do desconhecido" (1987, p. 1). Para o homem primitivo, o desconhecido e o imprevisível eram fontes terríveis de ameaça e fatalidade, calamidades cujas causas lhe eram misteriosas. Nesse sentido, a relação entre o ouvido e o medo é primordial, um princípio decisivo na perpetuação da espécie humana:

A partir do momento em que nossos ancestrais deixaram de viver na copa das árvores e desceram ao solo para dormir em buracos e cavernas, a audição tornou-se, mais do que qualquer outro, o sentido necessário à nossa sobrevivência. Foi assim o caminho programado pela evolução. Quando estamos dormindo fechamos os olhos e a boca. Nossa sensibilidade (quase) se anula. Os ouvidos, porém, permanecem abertos. (BERENDT, 1993, p. 175)

Como bem expressou Murray Schafer, "quando o homem estava com medo dos perigos de um ambiente inexplorado, todo o seu corpo se convertia em um ouvido" (2001, p. 45). Esse constante estado de vigilância auditiva possibilitou que o homem primitivo percebesse a aproximação de perigos, ainda que incompreensíveis e por vezes inevitáveis. Sons ameaçadores ancestrais que constituem as estruturas mais profundas dos nossos instintos de sobrevivência, e que Lovecraft suscita em diversos contos. Em "A fera na caverna", o narrador está perdido numa caverna após se distanciar do seu grupo de excursionistas. Quando sua tocha se apaga, deixando-o na mais completa escuridão, sua audição prevalece:

Meus ouvidos apurados, naquele momento ainda mais afiados pelo completo silêncio da caverna, abriram o meu entendimento entorpecido para a inesperada e terrível percepção de que aqueles passos não eram de nenhum homem mortal. No silêncio sobrenatural daquelas regiões subterrâneas, o ruído das botas de meu guia teria ressoado como uma série de sons incisivos e ligeiros. Aquelas batidas eram suaves e furtivas, como as passadas surdas de algum felino; às vezes, ao ouvi-las cuidadosamente, pareciam-me o som de quatro patas e não de dois pés. (LOVECRAFT, 2018, p. 20-21)

Já no início de "O cão de caça", o narrador se declara prestes a enlouquecer de medo: "Em meus ouvidos torturados soa incessantemente um terrível zumbido e um

fraco latido distante, vibrante, como se de algum gigantesco cão de caça" (LOVECRAFT, 2018, p. 199). Ao longo da narrativa, essa percepção intensifica-se e amplia-se ao coletivo, e a ameaça, antes ao longe e difícil de localizar, alcança e destrói:

O latido foi alto nessa noite, e de manhã, li sobre uma inominável ação no mais miserável bairro da cidade. A ralé ficou aterrorizada, pois num prédio residencial carente ocorrera uma morte sangrenta que superava o mais hediondo crime anterior da vizinhança. Num esquálido covil de ladrões, uma família inteira foi rasgada em pedaços por uma coisa desconhecida que não deixou nenhuma pista, e os moradores em volta haviam ouvido a noite inteira acima do habitual clamor de vozes embriagadas um som insistente e grave, como se de um cão de caça gigantesco. (LOVECRAFT, 2018, p. 206)

As feras não eram as únicas ameaças mortais aos nossos ancestrais. Diante das forças incontrolláveis da natureza, o homem primitivo percebia no som explosivo do trovão um sinal de extraordinário perigo, dada a sua potência e amplitude, que "cobre uma extensão extrema de frequências, muito além da escala humana de produção de sons" (SCHAFER, 2001, p. 47). O trovão é um evento natural tão poderoso que ainda hoje consegue nos perturbar, e sua força simbólica tem ressonância universal:

evoca os portentosos ruídos da psique, um estrondo que nos tira da consciência adormecida e nos torna atentos. O trovão [...] anuncia violentas tempestades, o caos psíquico, [...] é eléctrico, quente, revelador, cheio de relâmpago, sacode-nos até o âmago e deixa-nos fulminados. (KATHLEEN; RONNBERG, 2012, p. 68)

Voz de deuses arcaicos ambivalentes (criação-destruição), o trovão está "entre as mais temíveis forças da natureza. [...] O abismo entre homens e deuses é grande, e muitas vezes parecia que um forte ruído era necessário para estabelecer uma ponte entre eles" (SCHAFER, 2001, p. 47-48).

Lovecraft introduz essa ponte em suas histórias para a aproximação de entidades do horror. Em "O medo à espreita", o trovão precede os ataques de uma criatura demoníaca misteriosa, o estrondo se apresenta como uma anunciação, uma invocação ou até mesmo o próprio som do sobrenatural: "Alguns diziam que o trovão gritava para o medo à espreita sair de sua habitação, ao mesmo tempo em que outros diziam que o trovão era a voz dele" (LOVECRAFT, 2018, p. 211). O confronto direto do

personagem-narrador com o monstro, na escuridão de um profundo túnel subterrâneo, também é marcado pela influência do trovão:

Os olhos se aproximavam, ainda que da coisa que os exibia eu só conseguia distinguir uma garra. Mas que garra! Então muito acima ouvi um estrépito fraco que reconheci. Era o violento trovão da montanha que se elevava a uma fúria histeria [...] E enquanto o amortecido trovão retumbava, aqueles olhos continuavam a me encarar com idiota crueldade.

Graças a Deus, eu não soube então do que se tratava, caso contrário, teria morrido. Mas fui salvo pelo próprio trovão que o convocara, uma vez que, após uma apavorante espera, precipitara-se do céu lá fora, invisível, um daqueles frequentes raios rumo à montanha cujas consequências eu observara aqui e ali como cortes profundos de terra perturbada [...] Com ira ciclópica, ele varou o solo daquela abominável cova acima, cegando-me e ensurdecendo-me, mas não me reduzindo a um coma total. (LOVECRAFT, 2018, p. 225)

O efeito resultante no personagem, como é frequente na narrativa lovecraftiana, é um estado de perturbação da sanidade mental: "Por que os médicos não podem me dar algo que me faça dormir, ou acalmar de verdade meu cérebro quando troveja?" (LOVECRAFT, 2018, p. 230).

Esses exemplos chamam nossa atenção para uma característica recorrente da percepção sonora em Lovecraft. Os sons dos passos furtivos da fera na caverna são percebidos na escuridão, os latidos ouvidos à distância são provenientes de uma localização indefinida, os trovões emanam do céu, mas também sua origem é imprecisa e não identificável. São, portanto, situações em que a percepção do som é dissociada da correspondente percepção visual, e é essencial entender seus efeitos na narrativa lovecraftiana.

II.

Quero deixar claro que no fim eu não
testemunhei nenhum horror visual concreto.²

Para pensar sobre essa relação entre audição e visão partiremos das reflexões de Pierre Schaeffer sobre o conceito de acusmática. O autor apoia-se na definição do

² LOVECRAFT, 2018, p. 695.

Larousse sobre o termo acusmático: "Nome dado aos discípulos de Pitágoras que, durante cinco anos, ouviam as suas lições escondidos atrás de um pano, sem vê-lo, observando o mais rigoroso silêncio" (SCHAEFFER, 1993, p. 83-84). Em seguida, complementa com a definição, ainda do *Larousse*, do adjetivo acusmático: "se diz de um ruído que escutamos sem ver as causas de que provém" (SCHAEFFER, 1993, p. 84). Quando a percepção sonora é submetida ao contexto visual, o som é inseparável de sua fonte e, na prática, é confundido com o objeto que o produz. Já na situação acusmática, a cisão entre escuta e visão potencializa o sonoro em si e abre caminho para uma outra maneira de percepção, a escuta das formas sonoras e sua multiplicidade de interpretações.

Lovecraft desenvolve situações acusmáticas em seus contos e, assim, desestabiliza a percepção de realidade dos personagens (e do leitor), uma vez que a situação acusmática "nos proíbe simbolicamente toda relação com o que é visível, tocável, mensurável" (SCHAEFFER, 1993, p. 84). Um dos usos dos sons acusmáticos em Lovecraft relaciona-se com a criação de uma atmosfera: o ambiente, a condição psicológica/emocional em que, gradativamente, o horror se aproxima e circunda os personagens. Em *Os sonhos na casa da bruxa*, o jovem estudante de física quântica Walter Gilman, curioso sobre realidades multidimensionais, decide se hospedar numa casa que outrora tinha sido o refúgio de uma bruxa de Salem. Mais importante do que descrições físicas, a casa é caracterizada por inúmeros eventos sonoros, quase todos de fontes invisíveis:

Seus ouvidos estavam-se tornando sensíveis num grau sobrenatural e intolerável, e desde muito ele havia parado o relógio barato que ficava no consolo da lareira e cujo tiquetaque viera a lhe parecer ribombos de artilharia. À noite, o bulício sutil da cidade negra lá fora, a correria sinistra dos ratos nas divisórias carunchosas e o estalar de caibros ocultos da casa centenária bastavam-lhe para lhe dar uma impressão de ruidoso pandemônio. A escuridão estava sempre cheia de sons inexplicáveis; no entanto, ele às vezes tremia de medo de que os barulhos que ele escutava cessassem, permitindo-lhe ouvir outros sons mais leves que, suspeitava Gilman, escondiam-se por trás deles. (LOVECRAFT, 1983, p. 199)

No conto "Sussurros na escuridão", o professor Wilmarth viaja até a fazenda de Henry Akeley, vítima do domínio de seres alienígenas. O viajante percebe a estranheza no ar antes mesmo de chegar em seu destino:

À exceção do som do motor e do distante movimento das poucas e solitárias propriedades pelas quais passávamos a infrequentes intervalos, a única coisa que chegava aos meus ouvidos era o gorgolejar insidioso daquelas estranhas águas que vinham de inúmeras fontes ocultas nos bosques sombrios. (LOVECRAFT, 2018, p. 738)

Da mesma forma, em "O chamado de Cthulhu", o caminho é marcado por sons que criam uma atmosfera assustadora. Um grupo de policiais se dirige à região do pântano onde os moradores "estavam tomados de completo terror por causa de um ser desconhecido que, sorrateiramente, se aproximava deles durante a noite" (LOVECRAFT, 2018, p. 309). A região, nunca antes explorada por "homens brancos", era repleta de lendas sobre demônios com asas de morcego que saíam das cavernas para adorar a enorme criatura que habitava um lago oculto. Era um local de estranhos rituais, percebidos ao longe:

Só a poesia ou a loucura poderiam fazer justiça aos sons ouvidos pelos homens de Legrasse à medida que eles avançavam com dificuldade através do negro paul na direção do brilho avermelhado e do surdo rufar dos tambores. Existem características vocais que são peculiares aos seres humanos, e características vocais peculiares aos animais, e é terrível ouvir uma delas quando aquele que a emite pertence ao outro grupo. Fúria animalesca e licenciosidade orgiástica ribombavam ali até altitudes demoníacas por meio de uivos e grasnidos extáticos que rasgavam o ar e reverberavam através da floresta coberta pela noite como tempestades pestilentas vindas dos abismos do inferno. Vez por outra a ululação menos organizada cessava, e do que parecia ser um coro de vozes roucas mais harmonioso se elevava numa cantilena a medonha frase ou encantamento:

"Ph'nglui' mglw'nafh Cthulhu R'lyeh wgah'nagl fhtagn." (LOVECRAFT, 2018, p. 310)

O efeito dessas atmosferas não é o medo físico ou emocional. Este, de acordo com Roas (2014, p. 151), tem relação com a ameaça física e com a morte, e é resultado do que ocorre no nível mais superficial, das ações. A atmosfera lovecraftiana transcende esse primeiro nível, suscitando o medo metafísico ou intelectual, o medo

que Roas considera próprio do gênero fantástico e que, segundo o autor, se manifesta nos personagens e envolve diretamente o leitor "quando nossas convicções sobre o real deixam de funcionar, quando [...] perdemos o pé diante de um mundo que nos era familiar" (ROAS, 2014, p. 155). Em outras palavras, o medo metafísico ou intelectual decorre do colapso da razão diante de fenômenos impossíveis que estão além do entendimento sobre o real. Tal qual o pavor do estudante envolto no caos sonoro da casa da bruxa, o viajante e o seu crescente estranhamento na paisagem sonora sombria, e o assombro dos policiais em direção ao vigoroso e grotesco ritual distante.

O próprio Lovecraft diferenciou esses dois tipos de medo, sustentando que, na literatura de pavor cósmico, é preciso "estar presente uma certa atmosfera de terror sufocante e inexplicável [...] e tem que haver uma alusão [...] à mais terrível concepção da inteligência humana [...]" (LOVECRAFT, 1987, p. 5). Essa atmosfera em si já é uma subversão do real, "uma suspensão ou derrogação particular das imutáveis leis da Natureza, que são a nossa única defesa contra as agressões do caos e dos demônios do espaço insondável" (LOVECRAFT, 1987, p. 5). Ademais, como veremos, além da criação de atmosferas, Lovecraft faz uso dos sons acusmáticos produzidos por criaturas monstruosas e outras manifestações do sobrenatural.

III.

Alguma coisa se aproximava, aproximava... e esperava para ser vista e ouvida.³

Schaeffer (1993) propõe uma definição de quatro escutas como formas de atividades do ouvido: ouvir, escutar, entender e compreender. O primeiro depende de uma condição biológica, isto é, perceber sons que chegam ao aparelho auditivo; mas ouvir também é um processo mental: ouvimos quando os sons que nos tocam se tornam realidade na nossa consciência. Por sua vez, escutar consiste numa atenção dirigida, no interesse que ativamente dedicamos a determinados estímulos sonoros. Adiante, a distinção entre "entender" e "compreender" nos possibilita pensar melhor sobre a percepção dos sons acusmáticos.

³ LOVECRAFT, 2018, p. 614.

O processo de entender, por meio da escuta, diz respeito ao reconhecimento do conteúdo imediato dos sons, à identificação de aspectos particulares da forma sonora e da sua correlação com outros sons/fontes conhecidos. Ao passo que compreender desencadeia uma emergência de sentidos decorrente de um trabalho de interpretação que se apoia na escuta e no reconhecimento. Ángel Rodríguez nos explica melhor:

Reconhecer um som implica identificar sua forma e associá-la a uma fonte sonora. Implica, portanto, encontrar em nossa memória auditiva uma forma semelhante à escutada, que nos dê a explicação sobre a origem dessa que estamos escutando agora. [...] É necessário diferenciar entre *reconhecimento*, que é simplesmente a identificação de uma forma, da produção de sentido com base nessa forma sonora que reconhecemos. (...)

Compreender é, portanto, ir além da identificação da forma e da fonte; é produzir um novo nível de sentido a partir da interpretação daquilo que estamos ouvindo em função do contexto perceptivo e de nossa própria experiência auditiva. (RODRIGUEZ, 2006, p. 251-253, grifos do autor)

Na situação acusmática, a privação da percepção das formas visuais dificulta o processo de entender/reconhecer e, conseqüentemente, o de compreender. Sendo assim, quando se trata dos monstros lovecraftianos, a subversão da racionalidade já começa a se estabelecer como produto da indecifrável escuta no instante que precede seus inesperados ataques ou aparições, como no trecho já citado de “A fera na caverna”. Também podemos destacar do extenso e quase silencioso “Nas montanhas da loucura” o momento em que os personagens se encontram nos profundos corredores de gelo abaixo da arcaica cidade glacial e se deparam com uma espessa névoa. Essa névoa avança sobre eles, mas o que os faz correr em fuga desesperada é o som estarrecedor que vem de algo atrás da névoa, uma “insidiosa sibilização musical, que abrangia uma extensão singularmente ampla [...] *Tekeli-li! Tekeli-li!*”⁴ (LOVECRAFT, 2018, p. 868). E para dar mais um exemplo, entre tantos, podemos

⁴ Nesse caso, à compreensão da forma sonora se impõe também o reconhecimento da dimensão linguística, de origem alienígena e, portanto, ininteligível. Lovecraft explora o estranhamento dessa linguagem extraterrestre em diversas histórias, como “O horror em Dunwich”, “A sombra sobre Innsmouth”, “A coisa na soleira da porta”, além das já mencionadas “Os sonhos na casa da bruxa”, “Sussurros na escuridão”, “Nas montanhas da loucura” e “O chamado de Cthulhu”. A questão linguística merece um estudo à parte.

ressaltar, no conto "O chamado de Cthulhu", o instante que antecede o encontro com o grande Cthulhu em sua impressionante emersão do seu sono hediondo:

O odor que vinha das recém-abertas profundezas era intolerável e, a certa altura, Hawking, que tinha o ouvido aguçado, julgou ter ouvido um som desagradável vindo lá de baixo, como se algo estivesse transbordando. Todos prestaram atenção e ainda estavam parados ouvindo quando a Coisa assomou lentamente e, tateando ao seu redor, esgueirou sua gelatinosa imensidão verde pela porta escura e avançou no ar viciado daquela cidade de envenenada loucura. (LOVECRAFT, 2018, p. 326)

A incompreensão dos sons acusmáticos e o decorrente assombro não acontece só na iminência do confronto com criaturas monstruosas. Com frequência, Lovecraft apresenta momentos em que os personagens se encontram ouvindo as ações que acontecem em outro cômodo de uma casa. Em "A música de Erich Zann", um estudante de metafísica na universidade, hospedado em uma pensão, interessa-se pela música tocada no quarto acima do seu, onde reside um músico de orquestra:

Ali naquele estreito hall, do lado de fora da porta trancada com fechadura tampada, eu ouvia frequentemente melodias que me enchiam de um indefinível pavor – o pavor de um indefinido e impreciso mistério. Não que os sons fossem pavorosos, pois não eram; mas suas vibrações não sugeriam nada que tivesse semelhança com esse mundo, e a certos intervalos assumiam uma marca sinfônica que dificilmente eu podia conceber que fosse criada por um músico. (LOVECRAFT, 2018, p. 148)

O esforço desse personagem em compreender a sonoridade é malsucedido devido à impossibilidade de estabelecer relações e semelhanças das formas sonoras com o seu referencial auditivo pessoal. Com o agravante de estar destituído da percepção visual, seu discernimento, portanto, desmorona-se frente aos sons irreconhecíveis, a racionalidade, por estar aprisionada no infecundo processo elementar de identificação, é dominada pela percepção do fenômeno sobrenatural. Instaura-se, assim, o medo cósmico ou intelectual.

Algo similar ocorre em "A cor que veio do espaço", no momento em que Ammi fica paralisado na escada enquanto se empenha em desvendar o conjunto de sons vindo da sala. Pouco antes, o personagem tivera um encontro com uma forma monstruosa visível num canto do quarto acima. Por esse motivo, ele tenta, em vão,

relacionar racionalmente os sons acusmáticos com aquela incompreensível visão anterior:

Começando a descer a escada escura, Ammi ouviu uma pancada abaixo de si. Teve a impressão de que um grito fora abafado, e se lembrou, nervoso, do vapor pegajoso que havia soprado por ele no quarto pavoroso do andar de cima. Qual presença fora animada pelo seu grito e sua entrada no local? Imobilizado por um medo indefinido, ouviu outros sons lá embaixo. Sem dúvida, alguma coisa pesada estava sendo arrastada, e fazia um barulho detestável e pegajoso, como uma espécie demoníaca e suja de sucção. Com o senso associativo aguçado, elevado a alturas febris, pensou inexplicavelmente no que vira no andar de cima. Meu Deus! Que mundo de sonhos assustador era aquele em que se metera? [...] Cada mínimo detalhe da cena ardia em seu cérebro. Os sons, a sensação de terror expectante, a escuridão, a dificuldade do degrau estreito [...] (LOVECRAFT, 2018, p. 616)

Em “Sussurros na escuridão”, também há um momento de escuta de outro cômodo. O professor Wilmarth acorda no meio da noite em um quarto da casa de Akeley e percebe que há uma grande agitação no andar térreo. Mais uma vez, a tentativa de compreensão dos sons acusmáticos depende da identificação das formas sonoras, e o entendimento de suas possíveis fontes é limitado:

Tentando entender as palavras que o robusto assoalho abafava bastante, também percebi uma grande agitação de pés arrastando e arranhando o chão na sala lá embaixo, tanto que eu não pude evitar a impressão de que ela estava cheia de seres vivos – muitos mais do que aqueles cuja fala eu podia distinguir. A exata natureza dessa movimentação é extremamente difícil de descrever, pois existem poucas bases boas de comparação. Objetos pareciam, de vez em quando, se mover pelo cômodo como entidades conscientes, o som das passadas sendo um pouco semelhantes a um patear numa superfície dura – semelhante ao contato de peças mal coordenadas de chifre ou borracha dura. Era, para usar uma comparação mais concreta, mas menos precisa, como se pessoas com calçados largos feitos de madeira áspera estivessem andando meio bêbadas sobre a madeira polida do assoalho. Sobre a natureza e a aparência daqueles responsáveis pelos sons, eu nem me atrevi a especular. (LOVECRAFT, 2018, p. 758-759)

Wilmarth passa um longo período deitado em sua cama ouvindo os ruídos e, especialmente, os diálogos vindos do térreo. Entre sons desconexos e algumas frases reconhecíveis, ele tenta distinguir e interpretar os diferentes tipos de vozes. Porém, essa escuta do professor está condicionada a uma experiência sonora anterior, uma

memória auditiva proveniente de outra situação acusmática bem peculiar: uma gravação fonográfica.

IV.

Nem seria preciso dizer que toquei muitas outras vezes aquela gravação.⁵

Até o final do século XIX, a produção e a recepção sonora faziam parte de um mesmo processo e era impossível separar a escuta da geração do som. Como ressalta Rodriguez, "para que um som fosse acusmático o objeto físico que o produzia podia estar escondido da visão do ouvinte, mas nunca longe dele. Só era possível ouvir aquilo que estava suficientemente perto do receptor" (2006, p.40). Com o surgimento dos meios de registro e reprodução sonora, uma vez que se instaura um elemento de mediação entre a produção de som e sua escuta, estabelece-se uma dimensão radicalmente nova para o fenômeno acusmático.

No conto "Sussurros na escuridão", publicado em 1931, Lovecraft explora as potencialidades dessa nova dimensão acusmática. O professor Wilmarth, residente no estado de Massachusetts, recebe uma gravação enviada por Henry Akeley, morador de uma região rural do estado de Vermont. Antes de ouvir, o professor e estudioso de folclore revisa todas as cartas com as explicações de Akeley:

Essa gravação, dissera ele, foi obtida por volta de uma hora da madrugada do dia 1º de maio de 1915, perto da abertura fechada de uma caverna onde a encosta oeste do Monte Escuro se ergue a partir do Pântano Lee. O lugar sempre foi estranhamente infestado por estranhas vozes, sendo essa a razão pela qual ele trouxera o fonógrafo, o ditafone e a cera [...] (LOVECRAFT, 2018, p. 713)

A gravação fonográfica subverte a escuta em termos de espaço. Schaeffer, que demonstrou o potencial expressivo da fonografia em seu *Tratado dos objetos musicais*, faz uma pergunta fundamental: "O que se escuta, afinal, em lugar daquilo que se teria escutado ao vivo?" (SCHAEFFER, 1993, p. 73). Decorrem daí transformações do espaço acústico, na medida em que o espaço físico de três dimensões onde o evento foi gravado torna-se um espaço de apenas uma dimensão (no caso da monofonia),

⁵ LOVECRAFT, 2018, p. 716.

resultado da convergência de todas as ondas sonoras daquele espaço condensadas em um único ponto que é o microfone. Se por um lado a dimensão espacial é reduzida, "ganha-se, em contrapartida, outra coisa: a ampliação, que consiste em ouvir o som 'mais alto do que *in natura*' e o enquadramento, que consiste em 'recortar' no campo auditivo" (SCHAEFFER, 1993, p. 76). Sendo assim, o microfone seleciona os sons de uma forma diferente do que faria a escuta ao vivo, e ainda aproxima os sons do ouvido e os distancia de sua fonte.

Consequentemente, no momento da reprodução – nos novos espaço e tempo de escuta, totalmente diferentes do evento de origem – ocorrem transformações na percepção dos conteúdos e no campo psicológico. A independência física que o registro fonográfico proporciona ao som "tornou-se também independência semiótica. [...] A acusmatização isola os objetos sonoros e os transforma em portadores de conceitos" (RODRIGUEZ, 2006, p. 40). A partir dessa nova condição de escuta, Murray Schafer cunhou o termo esquizofonia: "pretendendo que ele fosse uma palavra nervosa. Relacionando-o com esquizofrenia, quis conferir-lhe o mesmo sentido de aberração e drama" (SCHAFER, 2001, p. 135). O termo sugere o desequilíbrio do contato com a realidade a partir da escuta fonográfica, e podemos observar os efeitos psicológicos dessa percepção dissociativa em "Sussurros na escuridão":

Foi com um sentimento de genuíno pavor e relutância que acionei a alavanca e ouvi os primeiros arranhões da agulha de safira, e fiquei contente por as primeiras palavras, fracas e fragmentárias, serem pronunciadas por voz humana [...].

E então ouvi *a outra voz*. Até agora volto a estremecer quando penso em como aquela voz me impressionou, embora eu estivesse bem preparado pelos relatos de Akeley. [...] Ela rapidamente seguia a voz humana em uma resposta ritualística, mas na minha imaginação era um eco mórbido, sobrevoando os inimagináveis abismos de inimagináveis infernos exteriores. Faz mais de dois anos agora que me liberei daquele blasfemo cilindro de cera; mas, neste momento, e em todos os outros momentos, ainda posso ouvir aquela voz sussurrada, aquele zumbido maligno e baixo tal qual ele chegou a mim pela primeira vez.

"*Iä! Shub-Niggurath! O Bode Negro da Floresta com Mil Crias!*" (LOVECRAFT, 2018, p. 715-716)

A outra voz, transportada no espaço e no tempo, sem sua fonte visível e tangível, materializa-se no alto-falante, na sala e na mente de Wilmarth. Uma materialização condicionada à ampliação do som pelo alto-falante e ao enquadramento do microfone, que acentuam a monstruosidade da forma sonora. O sonoro, como aponta Jean-Luc Nancy, "traz consigo a forma. Ele não a dissolve, sobretudo a alarga, dá a ela uma amplitude, uma espessura e uma vibração ou ondulação [...]" (NANCY, 2013, p. 160). A criatura monstruosa em si materializa-se por meio da sua voz gravada e Wilmarth pode sentir a sua presença, ou pior, sua onipresença, que ocupa todo o espaço da sala de escuta. Sobre a presença sonora, Nancy elucida ao dizer que o som não tem face oculta, "ele é todo adiante detrás e fora dentro, *sentido de ponta-cabeça* com relação à lógica mais geral da presença como aparecimento, como fenomenalidade ou como manifestação, e, assim, como face visível de uma presença em si subsistente" (NANCY, 2013, p. 167, grifo do autor). O som é uma subversão da presença, e na situação acusmática fonográfica, dada sua essência transcendente de tempo e de espaço, essa presença é sobrenatural.

Considerações finais

Buscamos compreender como Lovecraft faz uso do elemento sonoro em seus processos narrativos de construção do medo, emoção tida como um componente fundamental do fantástico. Depreendemos que, nas histórias lovecraftianas, o medo metafísico ou intelectual é suscitado pela subversão da percepção do real, ocasionando o colapso racional dos personagens diante de sons acusmáticos. Esse jogo cego de reconhecimento e compreensão do processo perceptivo auditivo é uma regularidade nos textos ficcionais de Lovecraft, são tantas passagens que a natureza deste trabalho só nos permite apresentar uma pequena amostra. Mas é possível notar que todas evocam uma ressonância submersa (talvez arquetípica) na psique humana, vibrações que desestabilizam as certezas mais elementares do homem, um estremecimento físico e mental frente ao sobrenatural invisível. Como bem expressa Zigmunt Bauman,

O medo é mais assustador quando difuso, disperso, indistinto, desvinculado, desancorado, flutuante, sem endereço nem motivo claros; quando nos assombra sem que haja uma explicação visível, quando a ameaça que devemos temer pode ser vislumbrada em toda parte, mas em lugar algum se pode vê-la. (BAUMAN, 2008, p. 8)

Há, ainda, mais um aspecto que devemos complementar a respeito dessa oposição ver-ouvir. A percepção visual exige um direcionamento do olhar, pois a visão está sujeita a um campo limitado de apreensão das imagens. Paralelamente à condição de voltar o olhar para um objeto ou área específicos, esse sentido, como sabemos, pode ser interrompido voluntariamente, bastando fechar os olhos ou até mesmo desviar o olhar. Desse modo, podemos considerar a visão como um sentido ativo. Já a audição possibilita uma percepção omnidirecional, ou seja, é capaz de apreender sons vindos de todas as direções. E, ao contrário dos olhos, ou ouvidos não fecham, a audição sempre é receptiva, portanto, passiva.

Se a percepção sonora está fundamentalmente submetida a essa inteira disponibilidade e abertura, trata-se de uma porta vulnerável aos fenômenos inconcebíveis próprios do fantástico. Podemos fechar os olhos diante o monstro, mas continuaremos a ouvir seus sons abomináveis. Sendo assim, o sobrenatural sonoro tem o poder implacável de subjugar sua vítima, um domínio que é essencial na diegese tipicamente lovecraftiana.

Filipe Furtado (2017) traça, em linhas gerais, o percurso narrativo da maioria das narrativas de Lovecraft, descrevendo-o em três fases: avidez intelectual, possessão, destruição. O domínio de que falamos encontra-se na segunda fase, a possessão, em que o personagem-vítima "entra súbita e involuntariamente em contato com uma manifestação desconhecida e, segundo lhe parece, alheia às leis da natureza. O contato estreita-se, levando-o de forma gradual a tornar-se presa dessa fenomenologia alucinada ou do seu agente, o monstro" (FURTADO, 2017, p. 45).

Sendo assim, o contato auditivo com a manifestação desconhecida, isto é, com a presença sobrenatural sonora causa o medo metafísico ou intelectual de forma mais intensa, profunda e dominante que com a visual, na medida em que

a presença visual já está lá disponível antes que eu a veja, a presença sonora *chega*: ela comporta um *ataque* [...]. Ademais, o som que

penetra pela orelha propaga através de todo o corpo alguma coisa de seus efeitos, o que não seria possível dizer, de maneira equivalente, a propósito do sinal visual. (NANCY, 2013, p. 168, grifos do autor)

O sonoro, ainda revela Nancy "é onipresente desde quando está presente, e sua presença jamais é um simples estar-lá ou um estado de coisas, ela é sempre, e de uma só vez, avanço, penetração, insistência, obsessão ou possessão [...]" (2013, p. 168). Portanto, ouvir o sobrenatural, sobretudo, é ser possuído por ele, é sucumbir passivamente ao seu domínio invisível e inevitável.

Bibliografia citada

BAUMAN, Zigmunt. *Medo líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

BERENDT, Joachim Ernst. "O templo no ouvido: do ato de ouvir, do silêncio e do estado de vigilância." In: _____. *Nada Brahma: a música e o universo da consciência*. São Paulo: Editora Cultrix, 1993.

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

LOVECRAFT, H.P. *A casa das bruxas*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1983.

_____. *O horror sobrenatural na literatura*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1987.

_____. *Grandes contos*. São Paulo: Martin Claret, 2018.

KATHLEEN, Martin; RONNBERG, A. *O livro dos símbolos: reflexões sobre imagens arquetípicas*. Colônia: Taschen, 2012.

NANCY, Jean-Luc. *À escuta (parte I). outra travessia*. Florianópolis, n. 15, p. 159-172, out. 2013. ISSN 2176-8552. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2013n15p159>. Acesso em: 19 jul. 2019.

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

RODRIGUEZ, Ángel. "Da forma sonora para o sentido." In: _____. *A dimensão sonora da linguagem audiovisual*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

SCHAEFFER, Pierre. *Tratado dos objetos musicais: ensaio interdisciplinar*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1993.

SCHAFER, Raymond Murray. *A afinação do mundo. Uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

ⁱ Professor Associado do Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias da Universidade Estadual de Maringá-PR (UEM) e Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE) junto à mesma instituição.] Márcio Roberto do Prado (UEM) Professor Associado do Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias da Universidade Estadual de Maringá-PR (UEM) e Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE) junto à mesma instituição.

E-mail: metatron58@yahoo.com.br

ⁱⁱ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE-UEM) e Professor do Departamento de Comunicação da Unicesumar/Maringá-PR.

E-mail: claytonhenrique@gmail.com