

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
ÁREA DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

Caio Alexandre Bezarias

Funções do mito na obra de Howard Phillips Lovecraft

São Paulo
2006

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
ÁREA DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

Caio Alexandre Bezarias

Funções do mito na obra de Howard Phillips Lovecraft

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Letras, sob a orientação da Prof. Dr. Marcos César de Paula Soares.

São Paulo
2006

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é investigar a função e importância do mito na obra de Howard Phillips Lovecraft, escritor norte-americano considerado um dos mais importantes artífices da literatura fantástica moderna, notadamente por seu mais importante e influente grupo de narrativas, um grupo de doze histórias conectadas entre si, conhecido como “ciclo de Cthulhu”, justamente o centro de nossa pesquisa, que pretende demonstrar como o uso de um mito cosmogônico (aquele que narra a origem e a ordenação do cosmos), como base desse conjunto de narrativas, é um elemento fundamental do mesmo, o qual é uma crítica radical, ainda que niilista e reacionária, ao mundo administrado pela racionalidade técnica. Nossa intenção final é revelar o sentido da obra máxima de Lovecraft, seu valor como uma intensa e dialética crítica ao mundo industrial e urbano moderno.

ABSTRACT

The aim of this research is to investigate the function and the importance of the myth in the work of Howard Phillips Lovecraft, known as one of the most important writers of modern fantastic literature, mainly for his most important and influential group of narratives, a set of a dozen interconnected stories known as “The Cthulhu Cycle”. This cycle is the subject of our work, which intends to demonstrate how the application of a cosmogonic myth (one that narrates the origin and ordering of the cosmos) as the basis to this set of narratives is an essential element for a radical critique, albeit nihilist and reactionary, to a world ruled by technical rationality. Our final purpose is to reveal the meaning of Lovecraft’s masterwork and its value as an intense and dialectical critique to the urban and industrial modern world.

Palavras-chave: cosmogônico, crítica, Cthulhu, mito, utopia

A coisa mais misericordiosa do mundo, acho eu, é a incapacidade da mente humana correlacionar tudo que ela contém. Vivemos numa plácida ilha de ignorância em meio a mares tenebrosos de infinidade, e não estávamos destinados a chegar longe. As ciências, cada uma puxando para seu próprio lado, nos causaram poucos danos até agora, mas algum dia a junção das peças do conhecimento disperso descortinará visões tão terríveis da realidade e de nossa pavorosa posição dentro dela que só nos restará enlouquecer com a revelação ou fugir da iluminação mortal para a paz e a segurança de uma nova idade das trevas.

H. P. Lovecraft

O Chamado de Cthulhu

Os homens aguardam que este mundo sem saída seja incendiado por uma totalidade que eles próprios constituem e sobre a qual nada podem.

Adorno e Horkheimer

Dialética do Esclarecimento

Introdução

A crise que as formas narrativas experimentaram desde o último quarto do século XIX, redundando em uma multiplicidade de recursos, estilos e formas, e que, a partir do século XX, após o modernismo, tornaram-se maneira hegemônica de os escritores interessados em retratar de modo fidedigno e instigante a nova realidade social conceber e executar suas obras, não foi absoluta ou onipotente. Uma grande quantidade de obras literárias “não-oficiais” (entenda-se o termo, como não pertencendo a nenhum cânone consagrado pelas academias e historiografias literárias), pertencentes a gêneros com tradições, cânone e regras particulares, deu as costas ao modernismo e às vanguardas até certos e bem determinados pontos e produziu suas formas particulares de representação e crítica do mundo moderno e contemporâneo.

Tais gêneros, subgêneros ou ainda escolas (não há termo incontestado que encerre com precisão o coletivo dessas obras e suas características, o termo gênero – gênero fantástico, gênero policial, gênero erótico etc – é o mais usado e aceito e será utilizado neste trabalho desse ponto em diante), justamente por se afastarem das maneiras e ferramentas de se atacar a realidade moderna utilizadas pela literatura “oficial” e buscarem caminhos mais “simples”, diretos e intensos (ou pobres, simplistas e limitados, depende do ponto de vista, limitações e preconceitos do autor das afirmações) para representar a complexidade do mundo contemporâneo, são de grande importância para a crítica literária que almeja refletir com profundidade sobre as relações entre literatura e o mundo contemporâneo, pois a recusa dessas formas “menores” em aderir a projetos e procedimentos que logo se tornaram oficiais e consagrados revela, em casos que são bastante significativos, seu caráter de oposição ao mundo administrado¹ e lançam suspeitas sobre o próprio modernismo, suas “conquistas” e seu valor “positivo”.

Esses gêneros literários, ainda que por muito anos tenham sido esmiuçados com má-vontade e insuficiente reflexão, já são reconhecidos e nomeados com facilidade e acerto. A literatura fantástica e suas ramificações (ficção científica, fantasia e horror ou terror) constituem o centro dessas formas não-oficiais em que podemos identificar crítica e oposição

¹ Já a partir daqui esclarecemos que este trabalho toma emprestado dos textos de Adorno, notadamente de *Dialética do Esclarecimento* (ver bibliografia), os conceitos de *mundo administrado* e *mundo sem saída*, quase sinônimos entre si, que serão utilizados sem maiores pudores ainda que com absoluta fidelidade à obra adorniana. Cremos não ser necessário explicitar qual o significado desses conceitos.

ao mundo administrado, seja por sua imensa penetração na cultura popular dos séculos XX e deste, seja por ser justamente a mais popular, influente e discutida das literaturas não-oficiais.

No interior da miríade de cenários, mundos e até universos que caracteriza o fantástico, a obra de Howard Phillips Lovecraft ocupa lugar de destaque, por sua importância histórica, grande imaginação, influência sempre crescente sobre o todo do gênero e representação precisa e tensa, ainda que bastante torcida e exótica, do momento histórico em que foi gerada. E no interior da obra de Lovecraft destaca-se o chamado “ciclo de Cthulhu” ou “mito de Cthulhu”, um conjunto de, segundo Dirk W. Mosig, importante e iconoclasta estudioso de sua obra, doze contos e novelas², que formam um núcleo temático-narrativo que constitui a parte mais significativa de suas narrativas e a partir do qual seu universo fictício se irradia e se organiza.

O ciclo assim é conhecido devido a suas narrativas, se lidas em conjunto e confrontados seus temas, tramas e situações, revelarem a existência e abordarem um conjunto de fatos e segredos interligados que estabelecem uma nova e terrível condição à espécie humana, condição esta criada e regida por um panteão maldito de entidades místico-alienígenas inacreditáveis, seres míticos por excelência, que termo humano algum é capaz de definir ou nomear, e por suas atividades e poder na Terra, que remontam às primeiras manifestações de vida orgânica em sua superfície.

Dentre essas potestades destaca-se, por suas íntimas e antiqüíssimas ligações com a espécie humana, uma criatura oriunda de outro universo, cujo corpo, uma massa parte polvo, parte dragão e vagamente humanóide, é composto de matéria que segue leis físicas que zombam das limitações de nosso universo, a criatura conhecida como Cthulhu, um ser de imensos poder, idade e mistério, um dos “Grandes Antigos” (Great Old Ones no original, coletivo pelo qual a criatura polvóide e seus companheiros são chamados pelos seguidores humanos), que assombram a Terra e seus habitantes desde seus primórdios. Cthulhu, segundo esses mitos, está exilado na Terra há muitos milhões de anos e interfere na história do planeta desde sua aparição. Todos os traços dessa criatura são superlativos e impressionantes, mesmo para os padrões sem limites e delirantes da literatura fantástica, e a aura de horror impenetrável que exala torna-a refratária a qualquer forma de entendimento, nos termos do cosmo em que ela está presente, mas não inserida.

É consenso entre os versados na obra de Lovecraft que o mito literário/artificial por ele elaborado para fundamentar Cthulhu e os Grandes Antigos não é apenas representação de

² MOSIG, Dirk W. “H. P. Lovecraft: Myth-Maker”. In: JOSHI, S. T., ed. *H. P. Lovecraft: Four Decades of Criticism*. Athens: Ohio University Press, 1980, p. 110-111.

conflitos e tensões que convulsionavam o momento histórico por ele vivido, mas é também síntese imagética encarnada em um ser, não apenas orgânico, da profunda incompreensão e recusa do autor para com uma ordem espacial-econômico-social já à solta e estabelecida em seu tempo. Uma nova ordem, calcada em uma forma de organizar e controlar o mundo e a vida dos homens que conjugava razão instrumental e irracionalidade, horror e fascínio, destruição e criação incessantes e interligadas, que na segunda metade do século XIX completara seu alastramento e consolidação hemisfério norte afora: a ordem da economia industrial e dos grandes aglomerados urbanos, da vida quantificada, o mundo administrado contra o qual Adorno tanto se ergue.

O objeto de pesquisa deste trabalho é o ciclo de Cthulhu, seus mecanismos e recursos literários, os elementos históricos e as visões ideológicas envolvidos nesse grupo de narrativas, para que assim seu sentido de crítica ao mundo da razão técnica revele-se e ganhe atualidade.

O trabalho compõe-se de três ensaios. O primeiro explica a importância do mito cosmogônico para o ciclo como um todo, mostrando que apenas tal espécie de mito garante ao ciclo seu caráter crítico e porque. Esse primeiro texto volta-se sobretudo para os três contos centrais do ciclo: “O chamado de Cthulhu” (*The call of Cthulhu*, 1928), no qual os Grandes Antigos e sua influência sobre a humanidade são revelados; “Nas montanhas da loucura” (*At the mountains of madness*, 1936), narração da descoberta, no centro da Antártida, dos restos de uma espantosa civilização pré-humana e “A sombra fora do tempo” (*The shadow out of time*, 1936), revelação de uma série de eventos passados e futuros da história do planeta que reduzem a espécie humana a um acidente fortuito e efêmero. O segundo ensaio discorre sobre as características formais das principais narrativas do ciclo e investiga como e se a obra de Lovecraft incorpora ditames modernistas e que implicações essa incorporação traz ao mito. Finalmente, o último capítulo mergulha na cosmovisão do ciclo e discute-a como manifestação de uma dada visão sócio-política e suas possibilidades utópicas e distópicas, intimamente relacionadas.

CAPÍTULO 1:

A totalidade pelo horror – funções do mito na obra de Howard Phillips Lovecraft

I

A literatura fantástica é muito freqüentemente descrita e nomeada como uma das maiores forjadoras de mitos do mundo moderno – seja reinterpretando mitos clássicos e mitos “naturais”, seja criando mitos para a era da racionalidade técnica, tanto apologéticos quanto de oposição. De fato, afirmar que a literatura de ficção científica, de fantasia e de horror cria e propaga os mitos desta era já é lugar comum repetido tanto por seus entusiastas mais juvenis e ingênuos quanto por seus críticos mais severos. Bem poucos, entretanto, foram seus autores que buscaram fundamentar seu cosmo ficcional em um relato mítico “artificial” coerente e completo, um mito ou conjunto de mitos elaborado não por uma cultura inteira reagindo às contingências da história, mas por ele próprio, o autor, para garantir maior alcance à representação que a obra elabora. E dentre esses poucos destaca-se o norte-americano Howard Phillips Lovecraft, cuja obra, que transita pelos três subgêneros da literatura fantástica, com predominância de uma mescla entre fantasia desenfreada e horror extremo, sem se prender a um em particular, estabeleceu um verdadeiro mito moderno.

II

Lovecraft nasceu em 20 de agosto de 1890 em Providence, estado de Rhode Island, na costa leste dos Estados Unidos. Era descendente de duas aristocráticas famílias anglo-saxãs – Phillips e Lovecraft –, das mais antigas da Nova Inglaterra: o avô e as tias de Lovecraft, os parentes mais próximos e que mais o influenciaram, afirmavam conhecer a genealogia de ambas até o lendário *Mayflower*, navio que trouxe os fundadores das treze colônias que dariam origem ao país. Esse dado é de importância quase incomensurável para compreender-se a obra de Lovecraft. Ele comungava com absoluta fé dos valores aristocráticos de sua família e de sua estirpe, e, ainda que um racionalista e ateu convicto, a cosmovisão dos protestantes puritanos (desconfiada para com o outro, fascinada e ao mesmo tempo horrorizada diante do macabro) é patente em suas narrativas: todos os não-anglo-saxões são

representados com desconfiança ou hostilidade aberta e o universo é uma imensidão repleta de horrores, ávidos por levarem o homem a um destino terrível.

Seu nascimento e infância coincidiram com a derrocada econômica de seu lar e o evento muito o afetou, de vez que as muitas possibilidades que a posição de sua família lhe oferecia foram bloqueadas de forma traumática: sua vida escolar foi intermitente, abalada por vários colapsos nervosos, o que resultou em pouca educação formal – sequer concluiu o equivalente ao segundo grau; ele e os familiares mais próximos (mãe e algumas tias), após as mortes de seu pai e avô, viveram em apartamentos simples e acanhados; Lovecraft jamais teve uma profissão regular ou definida, sobrevivendo por meio de serviços como “ghost writer”, revisor para revistas e jornais vários e balconista (esta última ocupação foi um estrondoso fracasso); seu único relacionamento fixo e conhecido, apesar de aparentemente ardoroso, durou pouco e teve final infeliz; foi um homem retraído, de poucas amizades (a maioria construída e mantida via correspondência) e pouco saiu de Providence; em suma, um autêntico “outsider”.

Sua Nova Inglaterra natal foi sede do projeto puritano de construir uma comunidade baseada em princípios religiosos radicais, projeto cuja longa e problemática execução originou os Estados Unidos. E a região foi por mais de dois séculos guardiã e refúgio da cultura anglo-saxã protestante. Assim, o processo que culminou com a afirmação dos Estados Unidos como potência mundial – a desabalada industrialização da economia e território norte-americanos, a partir da década de 60 do século XIX, e que no limiar do século XX estava estabelecida – fez antigas e distintas famílias e linhagens serem postas de lado pelas novas “aristocracias” que comandavam a economia industrial e ascenderam ao poder e ao *status*; processo, que entre outros efeitos, gerou e levou ao topo do poder e prestígio os chamados “barões ladrões”, os grandes industriais e banqueiros que, comparados aos regrados e distintos juizes, oradores e pastores que compunham a elite dos tempos coloniais eram, tanto do ponto de vista dos descendentes desses como das massas exploradas, uma corja abjeta e grosseira. Essa substituição de uma elite por outra foi particularmente dolorosa para a Nova Inglaterra, que perdeu importância em inúmeros aspectos da vida norte-americana.

Um exemplo simples e muito eloquente: inserido nesse processo como espoliado de posição e recursos em nome de uma modernidade imensa e aterrorizante, não deve causar espanto nem ser visto como desvario de provinciano antiquado o fato de a estada de Lovecraft de dois anos em Nova York, cidade símbolo-encarnação das novas forças que grassavam pelo

espaço norte-americano, ter sido para ele um tormento, um “exílio”³ como definiu em uma de suas milhares de cartas. A alienação e temor perante Nova York e o mundo moderno, que Lovecraft experimentou, foi algo bastante disseminado entre seus pares, um produto histórico mais que produto de sua personalidade, a qual, hipersensível e dada à morbidez, serve por isso de fundamento a interpretações e análises tão disseminadas quanto rasteiras de sua obra como um todo e do ciclo em particular, reflexões que, ao tentarem uma contextualização dos mesmos, aferram-se ao traços mais inusitados e estranhos de sua personalidade, ainda que não deixem de inseri-lo em seu tempo, descrito como um aglomerado de forças hostis contra o qual sua sensibilidade elevada se bate. Em outras palavras, uma exaltação romântica, que vê a relação entre tempo histórico e obra como uma oposição dualista e mecânica entre artista desajustado e mundo que este não aceita.

Os elementos destacados por esse biografismo anedótico são sempre os mesmos: sua personalidade perturbada e afetada desde a infância por pesadelos que seriam, segundo fãs mais exaltados e esotéricos, nada menos que mensagens enviadas pelas entidades descritas em suas narrativas, em busca de seres humanos que servissem de instrumento ao seu retorno a Terra; um interesse mórbido pelo oculto e o sobrenatural, tão entrelaçado com os freqüentes pesadelos, que a relação de causa e efeito não pode ser distinguida; seus fracassos seriam produto de intensas misoginia e misantropia; o asco que nutria às máquinas em geral e ao mundo moderno, do qual aquelas eram a expressão mais visível. Mas não colabora para os objetivos deste estudo simplesmente opor análises românticas populares entre fãs de primeira hora a uma simples e esquemática análise que reduz o ciclo de Cthulhu a objeto artístico mecanicamente condicionado pelo contexto. Seria muito mais produtivo e rico considerar que todos esses elementos possuem também base social e ideológica. Se os observarmos do modo devido, que vá além de simples exaltação da capacidade de criação do autor, podem levar a situar o ciclo de Cthulhu em bases muito mais firmes, pois todos esses traços de Lovecraft são conhecidos e registrados: encontram-se, em meio a sua imensa correspondência, descrições detalhadas das imagens que o atormentavam durante o sono, ficando apenas no exemplo mais fantástico.

Herdeiros decaídos de tradições e preconceitos de grupos outrora dominantes costumam voltar-se com demasiado apego e nostalgia a um passado idílico, a um mundo organizado e simples que na verdade nunca existiu nas cores e formas com que é lembrado e só consegue provocar suspiros nostálgicos naqueles que não fazem parte (ou horrorizam-se

³ LOVECRAFT, H. P. *Letters Volume 2: Letters from New York*. Ed. S.T. Joshi & David E. Schultz. San Francisco, CA e Portland, ou: Night Shade Books, 2005.

perante a perspectiva de fazerem parte) dos desfavorecidos ou receberam e adotaram a cultura e tradições daqueles que tiveram seu posto tomado pela burguesia ligada ao mundo industrial. Lovecraft, sem resquício de dúvidas, pertence a esse grupo.

Um ateu profundamente versado em astronomia, mitologia e ocultismo, ele pode ser considerado o último representante na literatura norte-americana do inflamado terror religioso que movia e horrorizava os puritanos fundadores da nação norte-americana, e teve como representação mais pura e notória os histéricos discursos religiosos de pastores/autores como Michael Wogglesworth e Jonathan Edwards⁴.

Sua obra, por mais que aparente ser delirante e desvinculada do mundo real (entenda-se esse termo por o mundo em que o autor viveu), compartilha o mesmo tema da obra de autores como Henry Adams, Stephen Crane, Upton Sinclair, Jack London, Theodore Dreiser e até Edgar Allan Poe, com o qual Lovecraft é insistentemente comparado e por vezes nomeado como seu discípulo ou continuador.

III

Para atingir seus objetivos, esse estudo destaca e tenta compreender o elemento particular dessa dúzia de histórias, a presença de um mito cosmogônico artificial que organiza e a sustenta como ciclo, uma seqüência de narrativas em que um item – um nome, um evento, uma informação, uma revelação espantosa – relaciona-se aos itens de destaque das demais, criando ao fim um cosmo literário que explica e situa a humanidade e a situação horripilante em que ela se mantém no interior de uma base ahistórica e marcada em todos os aspectos por horror e mais horror. E é fundamental revelar a função que esse mito artificial possui, que é veicular uma crítica violenta e um tanto desesperada ao mundo moderno, e em seguida considerar que a (falta de) posição de Lovecraft na sociedade estadunidense e suas origens não diminuem ou se opõem aos particularismos da obra, antes um elemento fecunda o outro.

Lovecraft escreveu pouco mais de cem narrativas, poemas, um ensaio histórico-crítico sobre a literatura de horror e um número imenso de cartas (dezenas de milhares, cerca de cem mil). A quase totalidade de sua prosa de ficção é atravessada por uma evidente unidade que é a presença, em escala variada, do mito cosmogônico e suas implicações, presença manifesta em muitos elementos comuns, como cenário – a Nova Inglaterra onde nasceu e passou a

⁴ VANSPANCKEREN, Kathryn. *Perfil da literatura americana*. Agência de Divulgação dos Estados Unidos da América. S.l. S/d, p. 8-11.

maior parte de sua vida –, temas, seres, citações de livros fictícios repletos do mais desvairado ocultismo, monstros e criaturas as mais fantásticas e malignas, estilo, linguagem e voz narrativa. O conceito básico que norteia essa prosa é apresentado por ele em carta:

Todos meus contos são baseados na premissa fundamental que as leis humanas comuns e interesses e emoções não têm validade ou importância na vastidão do cosmos ... Para alcançar a essência da exterioridade real, quer de tempo, espaço ou dimensão, deve-se esquecer que coisas tais como vida orgânica, bem e mal, amor e ódio, e todos semelhantes atributos locais de uma desprezível e temporária raça chamada humanidade, tenham existência real.⁵

Essas palavras são precisas: todos seus textos assentam-se em um profundo desconforto do homem perante um cosmo cuja vastidão e indiferença lhe causam profundo terror. E o ciclo de Cthulhu é a expressão mais intensa dessa cosmovisão. Segundo Dirk W. Mosig, as histórias de Lovecraft em que os “elementos pseudomitológicos formam o âmago da narrativa”⁶ são “A cidade sem nome”, “O festival”, “O chamado de Cthulhu”, “À procura de Kadath”, “O horror de Dunwich”, “Um sussurro nas trevas”, “A sombra sobre Innsmouth”, “Nas montanhas da loucura”, “Os sonhos na casa das bruxas”, “A sombra fora do tempo”, “O assombro das trevas” e “Através dos portões da chave da prata” (esta escrita com E. Hoffmann Price).

Pois bem. Apresentado o autor, feita uma mínima e devida contextualização de sua obra, é momento de esmiuçar o tal elemento distintivo da obra em questão e trazermos os próprios textos para o embate. O primeiro passo importante é definir o que é mito e o que é mito cosmogônico.

IV

A quantidade e variedade de definições que as ciências humanas oferecem de o que é mito é desconcertante. Poucas manifestações culturais da humanidade são tão movediças e fugidias a uma definição definitiva e exata como o mito. Caso este estudo e as reflexões

⁵ “ All my tales are based on the fundamental premise the common human laws and interests and emotions have no validity or significance in the vast cosmos-at-large ... To achieve the essence of externality, whether of time or space or dimension, one must forget that such things as organic life, good and evil, love and hate, and all such local attributes of a negligible and temporary race called mankind, have any existence at all. ” H. P. LOVECRAFT, *Collected Works*, VI, p.150, ed. S. T. Joshi. Sauk City: Arkham House. (tradução própria).

⁶ MOSIG, Dirk W. “ H. P. Lovecraft: Myth-Maker”, p.111. Os títulos acima são os das traduções brasileiras dos contos do ciclo.

iniciais que a ele levaram se deixassem contaminar por essa diversidade a pesquisa se perderia totalmente. Assim, são necessárias definições que façam um recorte adequado aos propósitos da pesquisa e destaquem os elementos do mito que importam no ciclo de Cthulhu. Optamos por um grupo pequeno de definições, as quais incorporam a própria característica basilar do mito de conjugar opostos em um todo compreensível: possuem uma vagueza que permite que muitas narrativas sejam consideradas mitológicas, porém cada uma abarca uma faceta do mito que é de suma importância para nossa pesquisa.

De Eleazar Mosséievitch Meletínski, conhecido como E. M. Meletínski, teórico e estudioso russo autor de estudos sobre mitos que seriam universais, utilizamos suas observações e descrições contidas em *Os Arquétipos Literários*⁷, obra que traça o percurso do mito, das narrativas cosmogônicas primordiais, passando pelos relatos que serviram de modelo às narrativas literárias mais antigas da humanidade, a sua presença e transformação na literatura russa do século XIX. Sua pesquisa, que combina as idéias de Jung (os arquétipos), as análises de Vladimir Propp, poética histórica, estruturalismo e semiótica, demonstra como certas estruturas narrativas míticas permeiam as criações literárias da humanidade continuamente e que as mais antigas encenam o embate entre a ordem e o caos como o evento que forma e organiza o cosmos.

Mírcea Eliade é um dos mais importantes estudiosos dos mitos. Suas definições claras sobre o tema concentram-se em *Mito e realidade* e *Mito do eterno retorno – cosmo e história*⁸, notadamente no primeiro, em que discorre sobre o mito cosmogônico. Joseph Campbell⁹ é um pesquisador um tanto polêmico, que funde psicanálise junguiana com conceitos biologizantes em sua vasta obra, que ainda assim é indispensável por sua vasta erudição e precisão em suas definições.

Eliade e Campbell são dois pesquisadores renomados e reconhecidos no campo da mitologia. Seus métodos e portanto suas obras diferem muito, mas os escolhemos por aquilo que possuem em comum: a recorrência, em seus textos, livros e ensaios, de uma formulação de mito como uma criação, uma estrutura subjacente ao homem e que procura, em termos imagéticos, conciliar as paixões, desejos, necessidades e conflitos humanos aos ritmos e forças naturais, os quais em realidade são completamente indiferentes e até hostis ao homem.

⁷ MELETÍNSKI, E. M. *Os arquétipos literários*. Cotia: Ateliê Editorial, 1998.

⁸ ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972 (Coleção Debates, 52); *Mito do eterno retorno – cosmo e história*. São Paulo: Mercuryo, 1992

⁹ CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. com Bill Moyers. São Paulo: Palas Athena, 1990.

André Jolles escreveu um importante estudo morfológico daquilo que chama de formas literárias elementares (legenda, saga, caso, conto etc), *Formas Simples*¹⁰, calcado no formalismo, no qual há um capítulo dedicado ao mito. A utilidade dessa obra para a pesquisa reside na clareza com que define e esmiúça as formas literárias elementares.

Os apontamentos e reflexões dos quatro estudiosos – que serão citados e utilizados nos momentos oportunos – são fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa e fundamental é que em certo momento a pesquisa supere essas definições para atingir o objetivo final, que demonstre como o ciclo de Cthulhu se utiliza do mitológico “clássico” ou “tradicional” para realizar uma crítica à modernidade industrial que mantém sua atualidade, ainda que carregada de reacionarismo. Em outras palavras, demonstraremos como as características dos mitos “naturais” foram subvertidas por Lovecraft e que conteúdo crítico e sócio-histórico essas modificações expressam. Caso esse passo não seja dado, nossa pesquisa não irá além de um estudo estético-formal que pouco ou nada renovará ou revelará sua dimensão crítica, algo que não é nossa intenção.

Além dos conceitos dos quatro pesquisadores citados acima, também utilizaremos como partida da pesquisa o conceito de mito de Lukács na *Teoria do romance*¹¹, também influenciado pelo formalismo russo: *mito é a criação humana, veiculada pela linguagem verbal, que simultaneamente põe em confronto e busca harmonizar a condição do homem de ser social, inserido em uma cultura e um dado momento histórico, com as forças cegas e hostis da natureza que a todo instante o lembram de que ele, homem, também possui uma dimensão biológico-material frágil, que as defesas que ele ergue contra o mundo natural possuem limites rígidos e precisos e sua sobrevivência como membro daquilo que essa cultura considera humano depende de um precário equilíbrio entre natural e social, equilíbrio sempre ameaçado por fustigações que os eventos do mundo provocam.*

V

Devemos, a seguir, definir uma especificidade: o que é um mito cosmogônico, o gênero de mito que Lovecraft utilizou para fundamentar o ciclo de Cthulhu e construir sua unidade?

¹⁰ JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

¹¹ LUKACS, Georg. *A teoria do romance – um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades/ 34, 2000.

O termo cosmogônico nomeia as narrativas que contam a origem mais recuada de um cosmo organizado e sua evolução, até um momento específico, momento este que os indivíduos que partilham a cultura da qual esse mito é parte reconhecem como ideal, organizado, que permite a vida humana em seu estado “natural”. Cosmogônico é uma palavra grega que pode designar tanto um ramo da ciência da astronomia quanto certos relatos míticos. Em ambos os casos, carrega o sentido de tratar do começo de todos os seres e da ordem do universo e de estabelecer um limite intransponível para o conhecimento e entendimento humanos sobre esse princípio. Segundo Meletínski e Eliade mito cosmogônico é aquele que narra a origem última de todas as coisas, isto é, como de uma massa informe e indistinta a vida e o universo surgiram ou foram criadas:

Não se deve esquecer que, na mitologia, a própria descrição do mito é possível somente em forma de narrativa da formação dos elementos desse mundo, e mesmo do mundo como um todo. (...) Sendo assim o *pathos* do mito começa bastante cedo a reduzir à cosmicização do caos primordial (...). Justamente este processo de criação do mundo é o principal objeto da representação e o principal tema dos mitos mais antigos.¹²

Afirma Eliade:

O mito é considerado uma história sagrada e, portanto, uma “história verdadeira” porque sempre se refere a *realidades*. O mito cosmogônico é “verdadeiro” porque a existência do Mundo está aí para prová-lo. (...) Sendo a criação do Mundo a criação por excelência, a cosmogonia torna-se o modelo exemplar para toda espécie de “criação” (...)¹³

As características mais notáveis do mito cosmogônico – e pertinentes à pesquisa – são as seguintes:

1º) O mito cosmogônico é o mais potente mito, ele estabelece a ordem última do cosmo que construiu e que constrói continuamente ao ser recontado/ reencenado. Trata-se do

¹² MELETÍNSKI, E. M. *Os Arquétipos Literários*, p. 38-39.

¹³ ELIADE, Mircea. *Mito e realidade.*, p. 12-25.

mito mais importante, que fundamenta todos os outros. Os demais mitos de uma cultura ou um ciclo de relatos só existem porque o mundo que descrevem e explicam passou por um ato de criação. Dessa forma, quando recontado/reencenado, isto é, quando o momento supremo do universo – seu surgimento – é trazido, em todo seu esplendor e poder, ao momento presente da representação, todos os demais mitos e seres dobram-se de modo incontestado ao mito fundante de todas as coisas.

2º) A explicação sobre a origem do cosmo que é seu cerne não é completa, total. Uma certa vagueza é pressuposta a essa categoria mítica. A origem última do cosmo e da vida é um segredo inacessível: *o mito revela a origem do cosmo mas não o processo em si, o segredo final dessa origem, ele não mergulha até a profundidade em que as partículas elementares fervilham; certamente revela o mundo, mas a revelação carrega um mistério final que não se deixa desvendar.* No mundo em que o mito organiza a realidade e a vida dos homens o sentido último das criaturas e forças não-humanas que as governam não deve ser conhecido, pois o próprio mundo deve ser vivido como mistério. E a linguagem em que o mito é narrado/revelado nomeia e conta, mas também oculta. Se o mito cosmogônico é o mito por excelência, a relação entre opostos que dialeticamente formam um todo lhe é central.

Ou o mundo surgiu de uma separação espontânea entre os elementos, ocorrida no interior do caos primordial, como os mitos gregos arcaicos, as cosmogonias mesopotâmicas, o *Kojiki* japonês e tantos outros contam, ou a divindade criadora emergiu, por um processo de todo misterioso, desse caos, contemplou-o e decidiu construir a ordem cósmica, incluindo a condição humana de criatura mortal e sexuada (destacamos essas duas características por serem as mais freqüentes e importantes características do homem de que esses mitos dão conta).

3º) Sua concisão, sua brevidade. O relato cosmogônico em si é uma narrativa bastante breve, que não se perde em detalhes descritivos ou filigranas poéticas complicadas. É sabido e registrado que a base mítico-artificial do ciclo de Cthulhu seria um amálgama do sumo narrativo de mitos sumérios, egípcios, árabes e gregos, sendo que a fonte principal dos últimos foi o poema épico que estabeleceu a genealogia das divindades gregas: *A Teogonia* de Hesíodo, datado do século VIII a.C. O trecho da *Teogonia* que narra a formação do mundo físico (“Os deuses primordiais”, na tradução brasileira¹⁴) é admiravelmente conciso: em pouco menos de quarenta versos, conta como o Caos, a Noite, a Terra, o Tártaro e o Oceano surgiram um do outro, quais suas funções e quais seus descendentes diretos, dos quais as

¹⁴ HESÍODO. *Teogonia – a origem dos deuses*. São Paulo: Iluminuras, 2001. p. 111-112.

divindades olímpianas provêm. Esses três traços encontram-se no mito central do ciclo, modificados de forma a tornar o mito cosmogônico um recurso que permita capturar toda uma realidade que aparenta não ser apreensível e, mais importante, construir uma crítica e recusa a ela.

VI

Impõe-se, neste ponto, apresentar e descrever o ciclo de Cthulhu por meio da apresentação e descrição de seu centro irradiador.

O ciclo de Cthulhu é assim conhecido devido a seu primeiro conto central a ser publicado, e no qual seu primeiro segredo importante é revelado: *O chamado de Cthulhu*. A criatura em questão é um dos Grandes Antigos, um grupo de seis potestades abomináveis, antigas, poderosas e sábias além de qualquer escala, que intervêm na Terra e em seus habitantes desde que a vida celular aqui surgiu, segundo um plano ou desígnio incompreensível até aos homens que lhes cultuam, plano que promete ser a destruição definitiva do mundo dos homens.

A forma como esse segredo central apresenta-se em cada conto é curiosa, pois não é sob uma narrativa única e concisa. Como nas narrativas míticas “clássicas”, o segredo sobre o passado da Terra e o estatuto da humanidade é revelado em momentos chave, estabelecendo uma verdade ou situação suprema, mas não aparece como uma narrativa una, citada ou inserida em qualquer um dos contos; suas partes estão dispersas pelo ciclo, sendo que em alguns contos um elemento importante é revelado, compondo com outros o retrato completo de uma ordem cósmica, em outro grupo comparecem elementos de importância marginal e um terceiro grupo tem importância ainda mais periférica, apenas situando-se nessa ordem cósmica sem contribuir de modo significativo a sua constituição.

Lovecraft não estipulou uma seqüência definida para a leitura ou ordenação dos textos, mas não é correto usar de simples predileção ou puro arbítrio para definir sua ordem ou importância; as relações entre eles são bem definidas e precisas, ainda que não nomeadas. Relacionados entre si segundo sua importância para o mito central, emerge uma criação cuja relação com as premissas que a nortearam será estudada em outro capítulo, em que verificaremos se há ou não harmonia entre intenção e realização.

O mais importante grupo é composto por três contos, que se lidos em seqüência e confrontados expõem o cerne da mitologia, a saber, *O chamado de Cthulhu*, *A sombra fora do tempo* e o enorme (mais de 130 páginas) *Nas montanhas da loucura*. Os segredos que seus

narradores revelam consistem em uma série de provas materiais terríveis sobre o passado do planeta, desde sua origem até o surgimento da espécie humana, segredos que reunidos revelam uma origem e condição da humanidade e de toda vida biológica da Terra apavorantes aos homens representados pela figura dos narradores: racionalistas, crentes de uma sociedade ordenada e do lugar privilegiado do homem em uma suposta hierarquia da natureza, desconfiados para com o outro, especialmente se este não é de origem anglo-saxã.

O primeiro elemento do mito é revelado em *O chamado de Cthulhu*, escrito em 1926 e publicado em 1928, um conto de pouco menos de quarenta páginas narrado em primeira pessoa por um narrador febril, desesperado, e que comete excessos estilísticos e retóricos no afã de alertar a humanidade sobre o horror que descobriu. O centro temático do conto é a revelação da existência dos Grandes Antigos, por meio da detalhada descrição de provas documentais que desmascaram um culto secreto, tão antigo quanto a própria humanidade, que realiza sacrifícios rituais de extrema crueldade e se esconde em locais remotos, dirigido a um deles, Cthulhu, uma entidade mais que alienígena que habitava a Terra há bilhões de anos quando a humanidade surgiu e que estabeleceu um vínculo com os primeiros homens de forma que o culto viesse a surgir, manter-se e preparar seu retorno triunfal. A criatura é descrita por meio da estatueta utilizada pelo culto, “um monstro de perfil meio antropóide, mas com uma cabeça de polvo com um amontoado de tentáculos por face e um corpo coberto de escamas aparentemente elástico, garras prodigiosas nas patas dianteiras e traseiras, e asas longas e estreitas nas costas”¹⁵.

O chamado de Cthulhu não possui um conflito ou situação dramática com o qual o narrador se bate. Seu texto é um coligir ordenado das anotações e relatos reunidos por seu tio-avô, um eminente especialista em línguas semíticas e inscrições antigas, do qual se torna um herdeiro amaldiçoado:

Meu contato com o assunto começou no inverno de 1926-27 com a morte de meu tio-avô George Gammell Angell, Professor Emérito de Línguas Semíticas na Universidade Brown, Providence, Rhode Island. O professor Angell era muitíssimo conhecido como uma autoridade em inscrições antigas e costumava ser consultado por curadores de museus importantes, de forma que muitos se lembrarão de seu falecimento, aos noventa e dois anos de idade (...).

Na qualidade de herdeiro e executor testamentário de meu tio-avô, pois ele morreu viúvo e sem filhos, teria de examinar seus papéis com certa meticulosidade, e

¹⁵ LOVECRAFT, H. P. , “ O Chamado de Cthulhu”. In: *O horror em Red Hook*. São Paulo: Iluminuras, 2000, p. 114.

para esse fim transferi todas as suas pastas e arquivos para minha moradia em Boston. Boa parte do material que eu correlacionei será no futuro publicada pela Sociedade Arqueológica Americana, mas havia uma caixa que me intrigou sobremaneira e não quis expô-la a outras vistas. Ela estava trancada e não consegui encontrar a chave até que me ocorreu olhar a argola de chaves que o professor trazia sempre no bolso. Consegui então abri-la, mas ao fazê-lo deparei-me com um obstáculo maior e ainda mais protegido, pois qual poderia ser o significado do estranho baixo-relevo de argila e os apontamentos, divagações e recortes de jornais desconexos que encontrei ? (...)

O que parecia ser o documento principal se intitulava “CULTO DE CTHULHU” em caracteres cuidadosamente grafados para evitar a leitura incorreta de uma palavra tão invulgar. O manuscrito estava dividido em duas seções, a primeira intitulada “1925- Sonho e Obra do Sonho de H. A. Wilcox, Thomas Street, 7, Providence, R. I.”, e o segundo “Narrativa do Inspetor John R. Legrasse, Bieville Street, 121, Nova Orleans, La., em 1908 A. A. S. Mtg. – Notas sobre o Mesmo, & Prof. Webbs’ Acct” (...).

A questão do culto continuava a me fascinar, e às vezes eu tinha vislumbres de glória pessoal com as pesquisas sobre sua origem e conexões. Visitei Nova Orleans , conversei com Legrasse outros participantes daquela antiga batida policial, vi o ídolo assustador e cheguei a inquirir os prisioneiros mestiços sobreviventes. (...)

Uma coisa de que comecei a suspeitar, e que agora temo *saber*, é que a morte de meu tio não fora natural. (...) Creio que professor Angell morreu porque sabia demais, ou porque, provavelmente, viria a saber demais. Resta saber se irei como ele se foi, pois também sei muito agora. (...)

Esse foi o documento que li e coloquei agora na caixa de estanho ao lado do baixo-relevo e dos papéis do professor Angell. Com ele irá esse meu registro – esse teste de minha própria sanidade mental em que se reconstituiu aquele que eu espero que jamais se reconstitua de novo. Considerarei tudo de que o universo dispõe para conter o horror, e mesmo os céus de primavera e as flores de verão serão, para sempre, veneno para mim. Mas não creio que minha vida dure muito. Assim como meu tio se foi, como o pobre Johansen se foi, eu irei. Sei demais, e o culto ainda vive.¹⁶

Os adoradores do ser polvóide, conforme o narrador apresenta o conteúdo dos papéis, embrenham-se nas florestas mais profundas e assustadoras ao sul de Nova Orleans, em rincões gelados e sinistros da Groelândia, no centro do deserto da Arábia – onde a liderança

¹⁶ *Op. cit.*, p. 104-106, 126 e 138 (itálico do autor).

do culto se situaria – e em montanhas inacessíveis da China, entre outras paragens sugestivas e sinistras do mundo. Esse trecho do conto contém a revelação desse componente do mito:

Eles adoravam, assim disseram, os Grandes Antigos que viveram muitas eras antes de existirem os homens e que tinham vindo do céu para o mundo jovem. Esses Antigos já tinham partido, para o interior da Terra e o fundo do mar, mas seus corpos mortos tinham revelado seus segredos em sonhos aos primeiros homens, que criaram um culto que jamais deixara de existir. Aquilo que praticavam era esse culto, e segundo os prisioneiros ele sempre existira e sempre existiria, escondido em desertos remotos e lugares sombrios espalhados pelo mundo até o dia em que o grande sacerdote Cthulhu, saindo de sua tétrica morada na imponente cidade submersa de R'yleh, emergiria e colocaria a Terra novamente sob seu jugo. Algum dia ele conclamaria, quando as estrelas estivessem preparadas, e o culto secreto estaria pronto para libertá-lo (...)

O velho Castro recordou fragmentos da odiosa lenda que fizeram empalidecer as especulações dos teosofistas e faziam o homem e o mundo parecerem recentes e transitórios. Durante muitas eras, outras Criaturas governaram a Terra e Elas tinham construído grandes cidades. Restos Delas, segundo lhe disseram os chineses imortais, ainda poderiam ser encontrados como pedras ciclópicas em ilhas do Pacífico. Elas todas tinham desaparecido vastas eras antes dos homens chegarem, mas certas artes poderiam revivê-las quando as estrelas girassem novamente para as posições certas no ciclo da eternidade. (...)

Os Grandes Antigos, prosseguiu Castro, não eram totalmente de carne e sangue. Tinham forma – pois não o provava essa estatueta estrelada? – mas essa forma não era feita de matéria. (...) Eles jamais podiam realmente morrer. Jaziam em casas de pedra em Sua grande cidade de R'yleh, preservados pelos feitiços do poderoso Cthulhu para uma gloriosa ressurreição quando as estrelas e a Terra estivessem mais uma vez prontas para Eles. (...) Sabiam tudo que se passava no universo, mas se comunicavam por transmissão de pensamento. Mesmo agora Eles conversavam em Seus túmulos. Quando, depois de infinidades de caos, surgiram os primeiros homens, os Grandes Antigos falaram aos mais sensíveis deles, moldando seus sonhos, pois só assim Sua linguagem conseguia atingir as mentes carnis dos mamíferos.

Então, sussurrou Castro, aqueles primeiros homens criaram o culto em torno dos pequenos ídolos trazidos de estrelas escuras para zonas sombrias. Esse culto não morreria jamais até que as estrelas estivessem de novo em posição e os sacerdotes secretos tirassem o grande Cthulhu de Sua sepultura para reanimar Seus súditos e

recuperar seu domínio sobre a Terra. O momento seria fácil reconhecer pois a humanidade teria se tornado então como os Grandes Antigos, livre, selvagem, e além do bem e do mal, com as leis e os comportamentos morais deixados de lado, e todos os homens, em júbilo, gritando, matando e festejando. Os Antigos libertados lhes ensinariam então novas maneiras de gritar, matar, festejar, se divertir, e toda a Terra arderia num holocausto de êxtase e liberdade. Até lá, o culto, através de ritos apropriados, devia manter viva a memória daqueles costumes ancestrais e transmitir secretamente a profecia de sua volta.¹⁷

O objeto de adoração do culto surge em corpo presente já no fim da narrativa, quando esta reproduz o relato de um marinheiro, único sobrevivente de uma embarcação que topa com a cidade de R'lyeh recém-emersa, em área remota do sul do Oceano Pacífico. Assim é a criatura que promete a seus adoradores “um holocausto de êxtase e liberdade”, no qual todas os impulsos destrutivos dos homens serão liberados e glorificados: um ser de cabeça cefalópode, uma classe animal aquática, muito mais antiga que a espécie humana, mas o mais complexo e evoluído invertebrado, o representante desse grupo mais próximo dos vertebrados e portanto dos homens; seu corpo ostenta partes típicas de um dragão, o mais irreal e maravilhoso ser mítico, a encarnação terrível e sedutora de tudo aquilo que os homens, que se julgavam emancipados pela razão, querem deixar para trás, todos os aspectos da vida anteriores ao momento em que os homens subjugarão a natureza e a si mesmos; e esse monstro, agente do inumano por excelência, possui perfil “vagamente antropóide”. Há um elemento no mínimo próximo ao homem nos traços físicos desse monstro. O ser maléfico que ameaça o mundo dos homens é uma estrutura compósita cujos elementos possuem uma relação imemorial e íntima com os próprios homens. Cthulhu é abjeto porque relembra os homens do horror que eles mesmos criam e negam. Nele, “as vozes petrificadas do medo” (Adorno & Horkheimer)¹⁸ não são o nome e sim seu corpo, como convém ao discurso mítico, cujas imagens são sensíveis, físicas e palpáveis por natureza.

Castro, o único membro do culto do qual a polícia extrai declarações inteligíveis, revela outros pontos do mundo em que o culto campeia e o significado da estranhíssima litania que entoavam durante o rito ao ser polvóide. Esse trecho reveste-se de importância pois nele um aspecto importante do mito cosmogônico comparece, o de obliterar as mudanças

¹⁷ *Op. cit.*, p. 120-122.

¹⁸ ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. “O Conceito de Esclarecimento”. In: *Dialética do esclarecimento – fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986, p. 29

trazidas pelo correr do tempo e as particularidades dos diferentes espaços e lugares do mundo, subjugando tudo a seu relato paralisante:

Seguiu-se uma exaustiva comparação de detalhes e um momento de respeitoso silêncio quando ambos, investigador e cientista, concordaram sobre *a identidade virtual da frase comum aos dois rituais satânicos separados por mundos de distância.*

19

O segundo elemento importante surge em *Nas montanhas da loucura* (1931, primeira publicação em 1936), uma das mais longas narrativas de Lovecraft. Aqui, há novamente um narrador em primeira pessoa, que não expõe uma descoberta terrível a partir das pesquisas de outrem: o texto é o relato de uma aventura vivida por ele mesmo, um geólogo integrante de uma ambiciosa expedição científica ao coração da Antártida, que narra a descoberta de corpos preservados pelo gelo de uma espécie de criatura inteligente desconhecida pelos homens e em seguida de uma metrópole morta erguida por esses seres, uma fabulosa civilização pré-humana. Os eruditos e muito capacitados cientistas do grupo logo descobrem, ao investigarem os registros deixados por aqueles seres, que são os lendários “Antigos” citados nos tomos mais terríveis e estranhos conhecidos pelos ocultistas, os criadores de toda a vida pluricelular da Terra, por eles engendrada com fins totalmente utilitários:

“Trabalhando lá embaixo a partir das 21h45min com luz, Orrendorf e Watkins encontraram monstruoso fóssil em forma de barril, de natureza inteiramente desconhecida; provavelmente vegetal, salvo se for espécime de radiado marinho que cresceu exageradamente. (...) Parece um barril com cinco rugas salientes em lugar de aduelas. (...) Em sulcos entre as rugas, há apêndices curiosos – cristas ou asas que se dobram e desdobram como leques. (...) A disposição lembra certos monstros de mitos antigos, principalmente os fabulosos Seres Antigos do *Necronomicon*. (...)”

Os espécimes completos apresentam tal similitude com certas criaturas de mitos antigos que se torna inevitável a hipótese de terem existido, no passado, fora da Antártida. Dyer e Pabodie leram o *Necronomicon* e viram quadros de Clark Ashton Smith baseados no texto, pelo que não de compreender quando me refiro a Seres Antigos, que teriam criado toda a vida terrestre, por zombaria ou engano.” (...)

¹⁹ LOVECRAFT, H. P. , “ O Chamado de Cthulhu”, p. 116 (itálico meu).

E foi então que, havendo galgado esses poucos metros, realmente lançamos o olhar sobre a barreira colossal e contemplamos os segredos ignorados de um mundo antigo e inteiramente alienígena. (...)

Era, com inescapável clareza, a cidade blasfema da miragem, numa realidade crua, objetiva e inelutável. (...)

Isso porque aquele lugar não podia ser uma cidade comum. (...) O que se esparramava ali era uma megalópole paleoarcaica em comparação à qual sítios legendários como a Atlântida e a Lemúria, Commorion e Uzuldaroum, ou Olathoë, na Terra de Lomar, são coisas recentes, de hoje – nem mesmo de ontem; uma megalópole parelha com blasfêmias pré-humanas, das quais só se fala em sussurros, como Valúsia, R'lyeh, Ib da Terra de Mnar e a Cidade Inominada da Arábia Deserta. (...)

Os seres que haviam habitado aquela arquitetura assustadora ao tempo dos dinossauros não eram, com efeito dinossauros, mas algo muito pior. (...) Eram os “Antigos” que haviam descido das estrelas quando a Terra era jovem. (...)

Tinham vivido sob o mar por longo tempo, construindo cidades fantásticas e travando lutas formidáveis com adversários inomináveis (...)

Foi sob o mar, primeiramente em busca de alimento e mais tarde com outros propósitos, que haviam criado a vida terrestre, utilizando as substâncias disponíveis segundo métodos desde muito conhecidos. As experiências mais elaboradas sucederam-se ao aniquilamento de vários inimigos cósmicos. (...)

Tais vertebrados, assim como uma infinidade de outras formas de vida – animais e vegetais, marinhos, terrestres e aéreas – eram produtos de evolução fortuita que atuava sobre células fabricadas pelos Antigos, mas às quais não davam eles maior atenção. Tinham-lhes sido permitido desenvolver-se à vontade, pois não haviam entrado em conflito com os seres dominantes. (...) Interessou-nos ver, em algumas das últimas e mais decadentes esculturas, um trôpego e primitivo mamífero, usado às vezes como alimento e às vezes como bufão divertido pelos terrícolas e cujas prefigurações simiescas e humanas eram inconfundíveis.²⁰

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

²⁰ LOVECRAFT, H. P., “ Nas montanhas da loucura”. In: *A casa das bruxas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, p. 34-38, 69-71, 75, 92-93, 96, 101. (itálicos e aspas do autor).

cargas e provisões. A posição dos seres descobertos nesse conto, no interior do ciclo – inimigos irreconciliáveis de Cthulhu – é explícita:

Uma outra raça – uma raça terrestre de seres em forma de polvo e que provavelmente corresponde à fabulosa raça pré-humana de Cthulhu – logo começou a se insinuar na Terra, vindo do infinito cósmico, e precipitou uma guerra monstruosa que por algum tempo impeliu totalmente os Antigos de volta ao mar (...) Posteriormente fez-se a paz e as novas terras foram dadas à raça de Cthulhu, ao passo que os Antigos comandavam o mar e as terras mais velhas. (...) De repente, então, as terras do Pacífico imergiram novamente, levando consigo, para o fundo do mar, a horrível cidade pétreo de R'lyeh e todos os polvos cósmicos, de modo que os Antigos voltaram a reinar, soberanos, no planeta.²¹

Por fim, “*A sombra fora do tempo*” – escrito em 1935, primeira publicação em 1936 – adiciona mais uma perspectiva terrível e paralisante à humanidade, ao revelar a infinidade de seres e civilizações que lhe precederam e lhe sucederão e que a mais poderosa dessas civilizações, cuja mera existência humilha o homem, estabeleceu um espantoso meio de contato entre as diversas épocas e respectivas inteligências do mundo, para seus próprios fins:

Mito primordial e ilusão moderna se juntaram na suposição de que a humana é a apenas uma – talvez a menor – das raças altamente evoluídas e dominantes do longo e, em geral, desconhecido percurso deste planeta. Criaturas de uma forma inconcebível, inferiam os mitos, erigiram torres lançadas para o céu e pesquisaram cada segredo da Natureza antes de o primeiro anfíbio antepassado do homem ter se arrastado para fora do oceano quente trezentos milhões de anos atrás(...).

Mas a maioria das narrativas e impressões se referia a uma raça relativamente

da mitologia humana.(...) Com esse conhecimento abrangendo éons, a Grande Raça escolhera de cada era as formas de vida, os pensamentos, artes e processos que pudessem servir à sua própria natureza e situação. (...)

Com ajuda mecânica adequada, uma mente podia se projetar para o futuro.(...) Aí, depois de algumas tentativas preliminares, ela se apossaria do melhor representante que pudesse encontrar das formas de vida mais elevadas do período. Ela entraria no cérebro do organismo e ali montaria suas próprias vibrações, enquanto a mente desalojada retornaria à época do intruso, permanecendo no corpo dele até a ocorrência de um processo inverso.

A mente projetada, no corpo do organismo do futuro, posaria então de membro da raça cuja forma exterior ela usava, aprendendo o mais depressa possível tudo que pudesse ser aprendido da era escolhida e as informações e técnicas que ela havia acumulado.

Enquanto isso, a mente desalojada, atirada para trás para a era e o corpo do ocupante, seria cuidadosamente preservada. Era-lhe vedado prejudicar o corpo que ocupava, e ela teria todo seu conhecimento extraído por inquisidores treinados.(...)

Soube, também, que eu fora arrebatado da minha era enquanto um outro usava meu corpo naquela era, e que algumas das outras formas estranhas abrigavam mentes capturadas da mesma maneira. Eu parecia falar em alguma linguagem exótica usando o choque das garras com intelectos exilados de cada canto do sistema solar. (...) Das mentes terrestres, algumas eram da *raça semivegetal com asas e a cabeça estrelada das criaturas da Antártida paleogênica* (...) e algumas de ramos diferentes da humanidade.²²

A sombra fora do tempo contém a terceira revelação terrível para a humanidade: não bastasse descobrir que sua origem nada tem de sagrada e que seus criadores não lhe dedicaram sentimentos elevados, que não é a única espécie inteligente a ter habitado o planeta, sequer a mais adiantada, em termos científicos e técnicos, por fim é revelado a indivíduos desgraçados que esse sem-fim de seres que ocupou todas as eras do mundo nada compartilha com a espécie humana e que alguns serviram-se dos habitantes de outras eras para propósitos egoístas e assustadores. Dois itens desse conto o situam na mitologia do ciclo: a informação contida no trecho em itálico acima e as referências, tanto nesse conto como em *Nas montanhas da loucura*, e em *O chamado de Cthulhu*, ao *Necronomicon*²³.

²² LOVECRAFT, H. P., “A sombra fora do tempo”. In: *A cor que caiu do céu*. São Paulo: Iluminuras, 2003, p.167-168, 177 (itálicos meus).

²³ Discorrer, mesmo com brevidade, sobre o *Necronomicon*, é indispensável para um justo entendimento da mitologia lovecraftiana. Assim como muitos dos mais importantes autores de fantasia fizeram e fazem (Moorcock, Tolkien, Ursula K. Le Guin, Robert E. Howard, Geraldine Harris...) Lovecraft pontilhou suas narrativas com citações de livros, por ele concebidos, e que seriam crônicas, registros históricos

Lidos em conjunto e relacionando os segredos arrepiantes que cada um revela, temos o mito da ordem cósmica do ciclo: o homem é uma criatura desprezível e passageira na história do planeta, não é a única, tampouco a primeira ou última inteligência a habitar a Terra; suas capacidades, seu conhecimento sobre si mesma, seu mundo natal e o cosmo infinito que os cerca são de uma pequenez e presunção ridículas; ele e as demais formas de vida da Terra foram criadas com fins pragmáticos por seres monstruosos e as entidades místicas que intervêm em sua existência o fazem movidas por propósitos tão medonhos que os homens são incapazes de descrevê-los ou nomeá-los. O que surge é uma ordem cósmica não perdida, mas desconhecida da maioria dos homens, que não é confortadora ou simples expressão de uma nostalgia pré-industrial oposta à brutalidade do mundo industrial-técnico, e sim expressão de absoluto horror para com a falência de qualquer forma de compreender e representar o universo em um todo coerente e benigno às presunções e orgulhos humanos. O mito do ciclo apenas nega, não propõe soluções escapistas ou nostálgicas. Nesse universo, a existência humana é apenas uma arma casual perdida no meio de um campo de batalha cósmico.

Há um elemento de extrema importância para a caracterização do ciclo como um mito: a evidente e intensa unidade estilística que percorre e unifica suas narrativas. O fato de serem independentes e apresentadas por seus narradores como um relato sem intenção alguma além de alertar o leitor sobre horrores inomináveis e de seu conteúdo consistir, em muitos casos, de textos pretensamente não-literários de diversas categorias (cartas, relatos de descobertas científicas, puros e desmedidos extravasares de um terror que não pode ser guardado para si, ou seja, textos apresentados no interior desse cosmo ficcional como reais) não compromete essa profunda e evidente unidade, uma vez que todos esses escritos são submergidos no caudal de horror e tornam-se simples peças dessa unidade, manifesta também no estilo, muito descritivo e dado a uma adjetivação pesada, na linguagem e na voz narrativa dessas e das demais narrativas do ciclo. Essas características da prosa de Lovecraft, que ele compartilha com outros escritores das literaturas em língua inglesa dele contemporâneos, seriam sintoma de outro processo que grassou o mundo entre fins do século XIX e início do XX, com enormes e múltiplas consequências: a falência do pensamento racional, do modo intelectual de entender, abarcar e descrever o mundo, em um discurso obviamente racional e inteligível

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

de modo simples e direto. Esse uso abusivo do sensível na narração e descrições, além de característico do pensamento mítico, é uma tentativa de capturar, na representação literária, aquilo que não pode mais ser descrito em sua essência, mas apenas sugerido, *atacando* suas bordas. Indizível (um termo que ele emprega com certa prolixidade em sua ficção) não é para Lovecraft um simples recurso literário para construir climas e situações, mas uma necessidade inescapável. Alongar-se nessas características e suas causas e significados é uma das tarefas do segundo capítulo.

Outro elemento distintivo e muito importante que percorre os três contos centrais e, claro, os demais, é o radicalismo dessa obra, sua busca de um definitivo que não pode ser superado dado sua antiguidade, que vai além do próprio tempo e das meras escalas criadas pelo homem para controlá-lo: a poética de Lovecraft pauta-se por ir ao extremo do primevo ao conceber cosmo e mito que o organiza, busca os modelos mais básicos e primitivos para essa criação, pois *somente a sanha de abarcar todo o universo, típica de um mito primevo, garantiria que seu cosmo fictício confrontasse e capturasse em um conjunto de narrativas e imagens cognoscíveis a monstruosidade real, muito presente e acima de tudo, criação única e exclusiva dos homens, que se abatia, ávida, sobre a ordem sócio-econômica e até sobre a ordem espacial e biológica do mundo, para subjugar ambas.*

Se essas narrativas e imagens atingem esse intento de representação, é demasiado e prematuro, neste ponto do trabalho, fazer qualquer afirmação firme a respeito.

VII

Pois bem: uma vez que expressão de uma oposição à nova ordem social, econômica e além disso, física e espacial que, na segunda metade do século XIX, parecia engolfar os Estados Unidos e transformá-lo em um inferno de degradação social e física, esse mito artificial é atemporal quanto aos relatos que constituem seu conteúdo e histórico por natureza, pois está impregnado em todos os seus componentes da tensão de ser uma criação literária que se pretende eterna e infensa ao tempo e ser, simultaneamente, expressão das tensões de um tempo. Em termos mais simples, Lovecraft tentou criar uma mitologia cuja força e alcance de seu relato superasse e obliterasse um tempo histórico que ele não aceitava ou apreciava, mas essa criação foi imediatamente capturada pelo tempo em que foi gerada.

É certo que em outros autores de fantasia a presença e atualização de mitos antigos, em certas formas e arranjos, traduzem desconforto para com a modernidade e o desejo por um mundo mais simples, que possa ser conhecido e manipulado com facilidade, mundo que se

anteponha ao mundo real de forma escapista e até pueril, mas no cosmo literário de Lovecraft essa saída não é mais possível e o mito que repousa no passado redundante, ao retornar em sua plenitude, em uma sucessão de horrores e mistérios que ameaçam até a condição física de mamífero sapiente daqueles que o descobrem, como veremos adiante. É um dado muito importante encontra-se na tensão que a presença de um mito da criação cósmica causa à obra, pois essa função escapista a que o mito pode se prestar não se apresenta no ciclo de Cthulhu, ao contrário: uma de suas (poucas) características modernas por excelência é alterar o valor e função do mito enquanto elemento “clássico” ou “ancestral” da literatura para que se torne um elemento expressivo de uma recusa desesperada ao mundo moderno, por não ser capaz de conceber uma alternativa.

A harmonia que o mito busca instaurar entre ser (individual e coletivo) e cosmo não é simples, bela ou suave, sedutora por si mesma e sequer dada de antemão, como a própria palavra, tomada em seu sentido mais comum e simples, indica, pois o mito “natural” força os membros da cultura a que ele pertence a aceitarem as leis do mundo natural, inclusive e principalmente a mais implacável e assustadora de todas, como resume Campbell:

Alguém teve que morrer para que a vida emergisse. Percebe-se aí esse incrível padrão da morte dando origem ao nascimento, e do nascimento dando origem à morte. (...) Das pedras da floresta e das folhas decaídas, brotos frescos nascem, e daí se extrai a lição de que da morte nasce a vida, da morte surge um novo nascimento. A conclusão implacável é que a melhor maneira de incrementar a vida é incrementar a morte.²⁴

A aceitação dessa harmonia entre vida e morte e das etapas da vida obviamente não é espontânea ou fácil e portanto é imposta de modos (ritos, cerimônias de iniciação, revelações revestidas de pesado aparato dramático) em sua maioria violentos, dolorosos e assustadores, que em muitos casos envolvem sofrimento físico e espiritual, passagens traumáticas da condição de criança para a vida adulta ou de excluído para membro efetivo da sociedade. Não é por simples acaso ou comodidade que os textos míticos mais longevos e potentes quanto a imagens, enredo, temas e criaturas foram e são utilizados por muitos escritores modernos de fantasia, horror e até ficção científica como base para suas criações: nos mitos encontram-se as primeiras imagens e narrativas fantásticas e de horror que a arte da palavra gerou. Portanto, é ingenuidade considerar que a presença de um mito é *sempre* expressão inequívoca de anseio

²⁴ CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito.*, p.112.

por um mundo mais simples, puro e tranquilo, como certas leituras apressadas insistem. Em muitos e precisos casos sim; outros desmentem essa afirmação com veemência.

VIII

No ciclo em geral e nos três

que não podem mais crer em mitos, seja tão intenso e sedutor que se torne uma entidade absoluta, um monólito a ser reverenciado e temido incondicionalmente), percebemos a tensão entre seu mito central e o mundo nele representado, percebemos suas particularidades, pois nos contos do ciclo a recitação da narrativa primordial – recitação que, ao contrário do que ocorria quando os mitos fundantes naturais eram narrados ou encenados, não possui caráter sagrado, não é um ato deliberado ou demiúrgico, e sim a narração de uma descoberta por vezes involuntária – não restabelece ordem alguma, não protege aqueles que ouvem/presenciam a narrativa das forças que ameaçam desestabilizar seu mundo; antes essa recitação promete destruí-lo em definitivo. *O terror da história não é resolvido ou anulado pelo mito que unifica imemorial e atual: é agravado.* Essa “remitologização” não cria um *locus amoenus* que se oponha via contraste direto ao mundo industrial, nem restabelece uma “sociedade orgânica” em que tudo aparentemente possui seu lugar definido e a paz impera; há, portanto, uma problemática interna no ciclo, uma vez que codificar tensões e conflitos de um tempo em que já imperava o “desencantamento do mundo” (Adorno/ Horkheimer)²⁵, em termos míticos, expressa profunda recusa em aceitá-lo e até mesmo, na obra em questão, de tentar modificá-lo. O ciclo de Cthulhu não é crítico de um modo direto nem se pretende reformador: basta sua existência historicamente datada para denunciar o que há de fraturado e problemático nessa época. O mundo tornou-se assustador e incompreensível a ponto de restar somente a alienação como alternativa a quem o vislumbra: para o narrador/protagonista nenhuma ação é possível.

Portanto, o mito do ciclo de Cthulhu é potente demais e sua revelação central oblitera o momento histórico e a própria condição de uma dada parcela da humanidade que se pretende eterna e tem sua transitoriedade revelada de maneira grotesca por um conjunto de segredos que são praticamente eternos: os puritanos anglo-saxões que pretendiam fazer de sua sociedade um reflexo perfeito e terreno do modelo divino.

Sujeitar-se ao mito é recusar as alterações trazidas pela história e manter-se preso a ciclos que levam o homem sempre ao mesmo lugar, à mesma submissão. Superá-lo, porém, como também Adorno e Horkheimer afirmam (“Toda tentativa de romper as imposições da natureza rompendo a natureza, resulta numa submissão ainda mais profunda às imposições da natureza”)²⁶ é, segundo os mesmos, “a calamidade triunfal”²⁷ sobre a terra. Uma vez emancipados dos mitos e dos horrores que estes veiculam, os homens caem em tamanha

²⁵ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento.*, p. 19.

²⁶*Op. cit.*, p. 27.

²⁷Id., *ibid.*, p. 19-20.

nudez e desamparo diante de uma imensidade tal que aos mitos retornam, tomados de um pavor que chega a ser regressivo. Mais uma vez, os traços individuais de Lovecraft soam como confirmação dessas afirmações, pois como indivíduo, ele era um racionalista extremo: confiava cegamente na ciência como única forma de ver e entender o universo, ateu radical e convicto, teve como sonho não-realizado ser cientista. E carregando as tensões de seu tempo racional e enlouquecido, criou uma das obras mais alucinadas e míticas (em todos os sentidos) da literatura fantástica do último século.

Por meio de suas imagens, que podem ser de beleza sem par, comoventes ou horríveis, o mito busca dar conta daquilo que a razão não dá conta e não reconhece como parte ativa do mundo dos homens; de fato, apenas um relato mítico pode codificar um mundo inteiramente construído e dirigido pelos desígnios dos homens, a “segunda natureza” de Lukács, em uma imagem coerente, porém em seus próprios termos, e assim revelar aquilo que o pensamento racional e técnico pretende eliminar do mundo dos homens, contrapor-se a essa racionalidade e mostrá-la em sua inteireza, que são o horror e a barbárie que a própria razão técnica incorpora e insiste em escamotear de si.

É este o motivo da escolha de Lovecraft de utilizar um mito cosmogônico artificial como cerne dramático das narrativas: a simples descrição objetiva e direta de aquilo que era visto como um cosmo vasto, complexo e incompreensível não bastava, por definição, para abarcá-lo e *atacá-lo*. Se o mundo tornara-se assustador, fragmentário e arredio a uma apreensão imediata, para um racionalista culto e de origens aristocráticas cuja única fé estava na razão e na ciência e em uma visão sólida e inteiriça da realidade, a representação “direta” desse caos via uma literatura que incorporasse esse caos em sua forma é um caminho vedado (e que ele, conforme sua extensa produção epistolar e trabalho teórico sobre o gênero demonstram, nunca considerou trilhar): deve-se voltar ao modelo de narrativa mais oposto a essa fragmentação e que estabeleça representação plena do mundo por meio da oposição. Entretanto, as criaturas que povoam o ciclo de Cthulhu não devem ser decifradas *incontinenti*, reduzidas a personificação do caos e destruição que ameaçam o (único) mundo aceito como tal pelos narradores dos contos, ainda que encarnem com facilidade esse papel. Cthulhu, seus companheiros e adversários devem, antes de qualquer consideração ou análise “racional” ou científica, ser considerados como aquilo que são para a narrativa e seus narradores: entidades absolutamente incompreensíveis e estarrecedoras, uma ciclópica massa orgânica de horror que esmaga a razão e revela aquilo que está escondido em seus porões, porém mais e mais se torna visível e amedrontador. São a expressão de uma visão estática, reacionária para usarmos

de exatidão, do lugar que os homens ocupam no mundo criado pelos próprios homens, mas que não busca calar o descontentamento que esse mundo produz ao infinito.

Pois o ciclo de Cthulhu brada: o conhecimento apurado e organizado e aplicado sob a forma de técnica levada ao grau máximo redundam em horror supremo. Há uma relação profunda entre razão aplicada e horror que é problemática à razão, seus agentes e resultados, uma vez que essa relação os desnuda, mostra que a emancipação dos homens à bestialidade do cosmo é uma falácia, ou ainda, como demonstram Adorno e Horkheimer, no excurso I da *Dialética do Esclarecimento*²⁸, razão e horror estão sempre a insinuar-se nas frestas e cantos escuros do outro.

Essa dialética entre horror e razão responde por parte importante da força desse cosmo imaginário, que reencena, em chave moderna, o embate entre ordem e caos que é o centro dos mitos cosmogônicos ao relatarem a criação e firmação de um cosmo. Importante salientar que os conceitos de “bem” e “mal” não são aplicáveis com facilidade aos mitos clássicos e tampouco ao ciclo, mesmo que seus narradores não se fartem de alertar quão malignos são os seres inumanos com que topam.

Eis uma das características mais distintivas do ciclo: as relações entre horror e razão, entre irracionalidade destruidora e racionalidade técnica, tão típicas do mundo moderno e industrial, espelham-se no ciclo nas relações entre vida e morte, ordem e caos, eterno e transitório, que, como Campbell acima demonstrou, são as relações por excelência encontradas nos mitos. É claro que essas relações, no ciclo, não são aceitas ou enaltecidas:

Menos de uma quinzena depois, havíamos deixado atrás de nós os últimos sinais de terras polares e dávamos graças aos céus por estarmos longe de um sítio assombrado e maldito onde a vida e a morte, o espaço e o tempo, celebraram tenebrosas e ímpias alianças nas épocas desconhecidas em que a matéria começava a se contorcer e nadar na mal resfriada crosta do planeta.²⁹

Nesses relatos, ordem e caos tão somente possuem similaridades com os tradicionais conceitos de bem e mal e mais importante, não se afastam um do outro por força de maniqueísmos, as duas forças primárias, antagônicas e complementares das quais o mundo organizado surgiu cortejam-se continuamente e as relações que mantêm entre si são onipresentes e necessárias para que o mundo exista e seja percebido como mundo. *No ciclo de*

²⁸ *Op. cit.*, p. 53-80.

²⁹ LOVECRAFT, H. P. “Nas montanhas da loucura”. , p. 57.

Cthulhu, que não é um mito de exaltação a uma era de ouro perdida, mas um mito tanto niilista da era do fim de todo absoluto, essas relações não são o sustentáculo da ordem universal, não são exaltadas, antes fortalecem o horror que paira sobre o mundo organizado. Essa diferença entre o mito do ciclo e os mitos naturais, menos formal que de cosmovisão e intenções e motivações do autor, é a diferença entre dois momentos históricos distintos e a qual nem mesmo um prodígio de imaginação como essa narrativa alucinada do passado ancestral da humanidade e da Terra pôde superar.

As cidades perdidas fabulosas, além de serem parte de e conterem os segredos que destroem o lugar que o homem imputou a si mesmo no universo, também expressam essa relação, uma vez que a capacidade técnica de seus construtores sempre redundava em imediato horror:

Na verdade, por força de ver aquelas edificações, já estávamos familiarizados com o incrível segredo oculto pelos picos; no entanto, a perspectiva de verdadeiramente penetrar naquela cidade, edificada por seres conscientes havia talvez milhões de anos – antes que qualquer raça conhecida de homens pudesse ter existido – , era aterradora por suas implicações de anormalidade cósmica.³⁰

Depois, impelidos pela curiosidade, (...) chegaram a um litoral combinando lodo, limo e construções de alvenaria ciclópica cobertas de ervas daninhas que outra coisa não poderia ser senão a substância tangível do supremo horror da Terra – a pavorosa cidade-defunta de R'yleh (...)

Johansen e seus homens ficaram admirados diante da majestade cósmica daquela Babilônia gotejante de demônios ancestrais, e devem ter imaginado, sem orientação, que aquilo não pertencia e este nem a qualquer outro planeta são. (...)

Sem conhecer o futurismo, Johansen chegou muito perto dele ao falar da cidade, pois, em vez de descrever alguma estrutura ou edifício definido, ele se atém a impressões gerais sobre os imensos ângulos e superfícies de pedra – superfícies grandes demais para pertencerem a qualquer coisa normal ou própria desta Terra, corrompidas por imagens e hieróglifos terríveis.³¹

Em *Nas montanhas da loucura* o conflito (e o cortejar mútuo) entre razão e “loucura obscena” também comparece, por meio dos Antigos; contemporâneos dos dinossauros, eram

³⁰Id., *ibid.*, p. 78.

³¹Id., “O chamado de Cthulhu”. , p. 134-135.

“algo *muito pior*”, “seres cuja substância uma evolução *desnaturada* moldara e cujos poderes não haviam sido gerados neste planeta”³². Os Antigos são o supremo Outro, muitíssimo racionais e brilhantes, mas a uma imensa distância do humano. Conforme o narrador e seu colega mais e mais descobrem o refinamento de sua civilização e quão afastados da humanidade são, mais o horror torna-se pesado, vazado em um tom monocórdio e obsessivo que abusa de descrições longas, com uma pesada carga de adjetivos e detalhes, sempre recorrendo ao material e ao sensível, de conformidade com uma cosmovisão mítica, em que tudo pode e deve ser visto, tocado e cheirado.

Como afirma Meletínski, “o mito da criação é o mito básico, o mito *par excellence*. O mito escatológico é apenas o mito da criação pelo avesso (...)”³³. É esse mito que fundamenta e percorre o ciclo, sustentando e interligando suas narrativas. É, a um só tempo, mito da criação, cosmogônico, e escatológico, pois as entidades que ditaram os rumos da Terra e seus habitantes desde os mais remotos eons são absolutamente monstruosas e seus propósitos, horríveis para os narradores dos textos do ciclo, são a ante-sala do apocalipse que no entanto não é desejado por seus narradores.

Reiterando a união entre racional e terrível, estão presentes no ciclo cenas e situações que transmitem a idéia de que o máximo refinamento técnico de uma civilização em que a razão instrumental confundiu-se com a cultura mais elevada e organizada é a preparação contínua e inexorável do cenário em que os Grandes Antigos farão seu retorno definitivo, eis porque os agentes e produtores da cultura e do controle científico-racional da natureza são os que sentem as possibilidades e implicações das revelações e portanto mais experimentam o horror.

Em *O chamado de Cthulhu* os relatos, registros e provas que denunciam o culto foram reunidos e organizados pelo tio-avô do protagonista, um homem de muita cultura, que topou com as primeiras evidências do multimilenar culto durante um encontro formal de seus pares – homens versados na antiguidade e profundidade das civilizações e línguas a que o mundo ocidental deve sua base. Nesse ambiente de grande erudição uma estatueta de Cthulhu é apresentada por um policial, leigo em mistérios e segredos do passado, um homem comum indiferente às especulações e sugestões provocadas pela peça, que busca apenas informações sobre um sanguinário culto que ele e seus colegas desbarataram. A cena, para o todo do ciclo, é paradigmática, pois são os eruditos que se desfazem em excitação diante da estatueta:

³² Id., “Nas montanhas da loucura”, p. 92-93. (itálicos meus)

³³ Meletínski, E. M. *Os Arquétipos Literários*, p. 41.

O inspetor Legrassé não estava preparado para a sensação que seu oferecimento provocou. Bastou uma vista do objeto para colocar os homens de ciência em estado de tensa excitação, e sem demora eles se aglomeraram ao seu redor para examinar a diminuta figura cuja absoluta estranheza e aparência de antigüidade abissal sugeriam poderosamente panoramas arcaicos e fechados. Nenhuma escola de escultura identificável havia inspirado o terrível objeto, mas, entretanto, centenas, milhares de anos, talvez, pareciam gravados na superfície turva e esverdeada da pedra inclassificável.³⁴

Ainda em *O chamado...* o despertar do ser polvóide é sentido inicialmente por artistas e poetas, além de indivíduos muito sensíveis ou perturbados. Um jovem e excêntrico escultor, muito alterado por sonhos em que vislumbra o monstro de tentáculos na cabeça e sua cidade maldita, procura o versado professor e lhe relata as visões que o atormentam, na esperança de alguma explicação. Sua apresentação e credenciais o fazem um filho dos que desfrutam da ordem ameaçada pelo mito: Wilcox, o jovem em questão, pertence a “uma excelente família”³⁵, porém, sua grande capacidade como escultor, voltada a bizarrices de toda ordem, não é vista como algo positivo por essa ordem e pelo narrador; este comenta que o Clube das Artes de Providence, “zeloso de seu conservadorismo, o considerava um caso sem esperança.”³⁶, um comentário, temos de convir, um tanto irônico, como se Lovecraft, nesse trecho, zombasse de sua própria condição de escritor. O próprio narrador a princípio considera-o um anormal que se aproveitou da curiosidade do velho filólogo para um objetivo perverso qualquer e inverte por completo sua opinião ao contemplar suas criações, sendo então tomado por uma admiração que pode ser lida tanto como fascínio mórbido pelo horror que oferece a destruição daquele “mundo sem saída” como prenúncio desse horror.

Os Grandes Antigos, como todo mito fundante de uma realidade, possuem um valor paradigmático do qual os homens que vivenciam sua existência não conseguem escapar, exatamente como ocorre aos protagonistas-narradores do ciclo, que se deixam dominar pelo pavor e irracionalidade ao descobrir quão horríveis e alheias aos princípios de sua civilização são as forças que estiveram presentes no começo do mundo e um dia o engolirão.

IX

³⁴ LOVECRAFT, H. P. “O chamado de Cthulhu”, p.113.

³⁵ Id., *ibid.*, p. 107.

³⁶ *Op. cit.*, p. 107.

Cthulhu, o grande sacerdote dos Grandes Antigos, despertará quando a humanidade perder suas últimas peias porque esse momento será aquele em que as fraturas que cindem o mundo atingirão o ponto máximo, em que as convenções do mundo civilizado tombarão para que as “raças degeneradas” tenham sua vez e ele é deflagrador desse momento e também sua imagem: compósito, feito de partes que constituem um todo por efeito do horror. Entre a criatura que repousa sob as águas do mar e os subumanos há uma afinidade que atinge o carnal, o biológico – um dos pilares da cosmovisão do ciclo e de qualquer narrativa mítica, pois o mito é imagético e sensorial por excelência, metafísica de qualquer ordem é posterior aos mitos, principalmente aos cosmogônicos – manifesta na própria morfologia da criatura, como já comentado.

Há outros exemplos do carnal, do físico como território das mais eloqüentes manifestações dos poderes primevos que espreitam a humanidade. Em *A sombra sobre Innsmouth*, conto que descreve uma pequena e decrepita cidade portuária que abriga um exército de repulsivos híbridos de homem, peixe e réptil que cultuam Cthulhu, o narrador descobre ser membro dessa assustadora raça anfíbia e assiste a sua lenta e segura mutação em um deles:

Mas eu os vi num fluxo interminável – chapinhando, saltitando, grasnando, balindo – emergindo em suas formas bestiais sob o luar espectral numa sarabanda grotesca e maligna de fantasmagórico pesadelo. (...) A maior parte era lisa e luzidia, mas as pregas de suas costas eram cobertas de escamas. Suas formas eram vagamente antropóides, ao passo que suas cabeças eram cabeças de peixe, com olhos enormes saltados que nunca piscavam. (...)

Com toda a sua monstruosidade, porém, eles não me pareceram desconhecidos. Sabia perfeitamente o que deviam ser. (...)

Minha saúde e minha aparência foram ficando cada vez piores até que fui forçado a desistir do emprego e adotar a vida reclusa e estática de um inválido. (...)

Foi então que comecei a estudar o espelho com crescente apreensão. Não é agradável de se ver os lentos estragos da doença, mas em meu caso havia alguma coisa um pouco mais sutil e intrigante por trás. Meu pai parecia notá-lo, também, pois começou a me olhar de maneira curiosa e quase apavorada. (...) Naquela manhã, o espelho me informou definitivamente que eu havia adquirido *o jeito de Innsmouth*.³⁷

³⁷ Id., “A sombra sobre Innsmouth”. In: *Dagon*. São Paulo: Iluminuras, 2001, p. 178-179, 185-186. (itálico do autor)

Mesmo as qualidades e poderes místicos de Cthulhu e seus companheiros são bárbaros, manifestações quase elementais – em falta de um termo mais preciso – dos aspectos místicos de que a vida, em um mundo mítico, pode se revestir, como o já citado trecho sobre a ligação onírica entre ele e os eleitos a conhecê-lo demonstra.

X

Outros importantes elementos das narrativas míticas estão presentes no ciclo e todos têm, comparado este com os mitos tradicionais, sua função e traços alterados, por conta das injunções históricas. Vejamos.

Um dos efeitos históricos e sociais mais importantes e duradouros do processo de industrialização dos Estados Unidos foi o enorme afluxo de imigrantes em direção aos Estados Unidos, imigrantes que foram a principal força de trabalho da indústria crescente. A Nova Inglaterra, entre 1890 e 1920, viu sua população estrangeira (já elevada) crescer até compor mais de 60 % de sua população total.

A presença dos mestiços e imigrantes que tinham tomado de assalto os espaços abertos das cidades – despreparadas para recebê-los em tamanha quantidade, o que gerou inúmeras tensões e conflitos entre eles e os norte-americanos nascidos em solo local – foi uma das manifestações mais visíveis, tensas e vivas da expansão da economia industrial Estados Unidos afora e é um elemento do ciclo (principalmente de *O chamado Cthulhu*) cuja representação no interior deste, se confrontada com os registros históricos, pode esclarecer intenções e viés ideológico da obra, pois, conforme R. A. Burchell e Eric Homberger demonstram³⁸, os imigrantes que chegaram aos EUA, em inúmeros casos (nacionalidades) achegaram-se aos seus conterrâneos já estabelecidos no território ou que os acompanharam oceano adentro por meio de um sem-fim de associações de ajuda mútua, sociedades, clubes e outras formas de ligação cujo elo entre os membros, era, ao fim e ao cabo, étnico, racial. Ora, não é desvario imaginar como os norte-americanos autênticos e tradicionais – aspas para os dois termos seriam redundantes – viam aquela massa fervilhante de seres humanos estranhos e exóticos (inclusive e principalmente nos traços físicos) que, além de força motriz de uma odiosa mecanização do mundo ainda fechavam-se em suspeitas associações em que apenas eles circulavam. Ter o culto a Cthulhu sido trazido ao território norte-americano por seres

³⁸ HOMBERGER, Eric & BURCHELL, R. A. “The immigrant experience” In: Bradbury, Malcolm & Temperley, Howard, ed. *Introduction to American Studies*. 3 ed. New York: Longman, 1998, p.135.

não-anglo-saxões é a representação de um profundo mal-estar para com uma horda que era a real executora da transformação (também e principalmente física, insistimos) dos Estados Unidos.

No oposto do espectro desse mal-estar, ainda Homberger e Burchell afirmam que muitos imigrantes experimentaram o mesmo sentimento ao estabelecerem-se naquele território estranho e que executaram uma ação defensiva natural: apegaram-se a suas tradições e mitos natais, fizeram dessas associações simples transplantes em território estranho de relações existentes nos países de origem e que os orientais foram dos mais persistentes nesse apego. Mais uma vez, não precisamos imaginar como os norte-americanos de origem inglesa encararam essa resistência, o retrato em forma ficcional está em *O chamado de Cthulhu*:

Numa clareira natural do pântano havia uma ilha relvada e sem árvores, com um acre de extensão, e em certa medida seca. Sobre ela saltitava e se contorcia uma horda de anormalidade humana tão indescritível que só um Sime ou Angarola³⁹ poderiam descrever. (...)

Inquiridos na delegacia depois de uma jornada de tensão e cansaço intensos, os prisioneiros revelaram-se todos homens de um tipo de mestiçagem muito inferior e mentalmente aberrante. Eram marinheiros, em sua maioria, e um punhado de negros e mulatos, sobretudo caribenhos e portugueses de Brava nas ilhas de Cabo Verde, dava um toque de voduísmo ao culto heterogêneo. Mas não foi preciso muita inquisição para ficar evidente que havia algo muito mais profundo e mais antigo do que fetichismo negro. Degradadas e ignorantes como eram, as criaturas defendiam, com surpreendente consistência, a idéia central de sua abominável fé.⁴⁰

A mesma aversão ao outro não-americano é explícita em *A sombra sobre Innsmouth*:

“Mas a verdade por trás do sentimento das pessoas é simples preconceito racial, e não digo que culpo quem tem. Eu mesmo detesto essa gente de Innsmouth, e não me daria ao trabalho de ir à sua cidade. Magino (sic) que saiba, mesmo percebendo que você é do Oeste pelo modo de falar, a montoeira de nossos navios da Nova Inglaterra que costumava negociar nos portos exóticos da África, da Ásia e dos Mares do Sul, e todo o resto, e os tipos estranhos que eles traziam de volta. Você deve

³⁹ Sidney Herbert Sime e Anthony Angarola – ilustradores norte-americanos de livros, contemporâneos de Lovecraft e por ele admirados.

⁴⁰ LOVECRAFT, H. P. , “ O Chamado de Cthulhu” p. 118-120.

ter ouvido falar do homem de Salém que voltou para casa com uma esposa chinesa e talvez saiba que ainda existe um grupo das Ilhas Fiji vivendo perto do Cape Cod”.⁴¹

Os intermináveis grupos de europeus não-saxões e não-nórdicos, asiáticos e outros surgiam como uma massa que se afastava de todos padrões do que seria uma humanidade normal e correta, deformadora do mundo em que o homem é seu senhor primeiro e único, devido a suas crenças e lendas blasfemas, horda cujos membros mais perversos e degenerados – no físico e na mente – compõem o culto à criatura extracósmica. A massa dos brutos que fervilhava e parecia engolir o mundo norte-americano é o elemento mais imediato no ciclo no que tange a suas conexões temáticas e formais com a sociedade na qual seu autor viveu: aqueles de cujo corpo provém a energia que move a maquinaria do maligno mundo industrial trazem consigo, impregnando e governando seus corpos, a força maligna que pretende tomar o controle de toda a realidade, ou: os monstros de fatos, reais, que planeavam tomar os Estados Unidos eram os monstros mecânicos da economia industrial, cuja manifestação naquilo que todos os homens tinham em comum – estrutura biológica – tornava seus agentes inumanos.

Essa repulsa aos estrangeiros dotados de crenças e concepções tão estranhas que os apartavam da humanidade, que hoje é chamada sem pudores de racista e/ou reacionária, mas que foi uma reação natural e previsível de um indivíduo da estirpe de Lovecraft, e que como autor pouco se preocupou em descolar-se de seus narradores, pode ser identificada como uma versão moderna, ainda que expressão contra o mundo moderno e industrial, de um traço das culturas ditas primitivas ou ancestrais – considerar como humanos apenas os membros daquela cultura, ou seja, a noção de humanidade dos povos que engendraram os mais arcaicos mitos conhecidos era bastante estreita. Se os homens tinham sido criados pelas divindades, conforme relatavam seus mitos, que narravam a verdade sobre o início do mundo e da humanidade, como considerar humanos seres que não constavam nessa narrativa ou pior, nela não criam?

Esses imigrantes animais realizam suas blasfêmias nas matas e outros sítios afastados, mas seu hábitat é a cidade, que segundo Meletínski⁴², é uma das imagens que representam o espaço primordial (O útero da Grande Mãe Universal, o lugar não-físico do qual os seres provêm, no jargão dos mitólogos junguianos) do qual o herói do relato mítico se destaca, para partir e realizar grandes feitos. Libertar-se da cidade, das obrigações e pesos do

⁴¹ Id., “A sombra sobre Innsmouth”, p. 110. (aspas do autor)

⁴² MELETÍNSKI, E. M. *Os Arquétipos Literários*, p. 24-25.

papel de simples membro da comunidade, que cumpre seus deveres sem possibilidade de dar vazão a seus anseios e energias mais íntimos, é parte da jornada que muitos heróis míticos realizam, mas no mito as oposições são dialéticas, completam-se, e os feitos desse herói por fim revertem à comunidade da qual ele se destacou.

O que Meletínski afirma e demonstra é ser a cidade plena de significados e possibilidades às narrativas míticas, um lugar carregado de energia cósmica e palco de eventos importantes e dramáticos. Pois bem. Todas as cidades que surgem nos contos abrigam em seus edifícios, passagens e espaços seres e possibilidades terríveis. Em alguns dos contos há cidades que foram erguidas por homens mas foram dominadas pelos poderes das trevas, cidades que se deixaram seduzir no todo por estes poderes e seus agentes, mesclando-se a eles e gerando uma prole aberrante. Além de Innsmouth, há Kingsport, cenário de *O festival* e Dunwich, de *O horror de Dunwich*. Sua característica em comum está na idade imensa, desgarrada da contagem de tempo adotada pela sociedade industrial e em seus habitantes, cujos antepassados ou são de origem sombria ou quando de origem anglo-saxã pura misturaram-se com seres ímpios e degeneraram:

Era o *Yuletide*, e eu havia vindo finalmente à antiga cidade costeira onde minha gente havia habitado e mantido a festividade mesmo nos velhos tempos, quando ela era proibida; (...) Minha gente era antiga, e já eram antigos mesmo quando esta terra foi colonizada, três séculos atrás. E eles eram estranhos, porque tinham vindo como um povo furtivo e obscuro dos jardins de papoulas narcóticas do sul, e falavam outra língua antes de aprenderem a língua dos pescadores de olhos azuis.⁴³

Cruzando uma ponte coberta, avista-se um vilarejo prensado entre a correnteza e a encosta vertical da Round Mountain, e fica-se espantado com o amontoado de telhados de duas águas apodrecendo que sugerem um período arquitetônico anterior ao da região vizinha. (...)

Os forasteiros visitam Dunwich o mínimo possível e desde uma certa temporada de horror, todas as placas indicando o caminho para lá foram retiradas. (...) Uma razão, talvez – embora ela não se aplique a estrangeiros desinformados – é que os nativos estão agora repulsivamente decadentes, tendo percorrido até muito longe aquele caminho de regressão tão comum em muitos lugarejos atrasados da Nova

⁴³ LOVECRAFT, H. P. , “ O festival”, *In: A tumba e outras histórias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991, p. 12. (itálico do autor).

Inglaterra. Eles vieram a formar uma raça em si, com os estigmas físicos e mentais bem definidos da degeneração e da consangüinidade.⁴⁴

Nas três narrativas centrais, a descoberta, por seres humanos desafortunados, de uma majestosa metrópole inumana é central para o surgimento do horror e essas cidades, que os narradores descrevem com extremos cuidado e detalhe não possuem em si mesmas, em seus corredores, pedras derribadas, em seus espaços físicos (o termo é sem dúvida redundante porém necessário para evidenciar como Lovecraft concebe seu cosmo), nenhuma metafísica ou mística intrínsecas. Essas metrópoles mortas das espécies pré-humanas, a despeito do que os apavorados narradores afirmam, são produtos da mais refinada técnica. Os narradores as apresentam como carregadas de um peso sobrenatural e maligno porque a cidade torna visíveis e incômodas as contradições que, os contos do ciclo indicam, no tempo em que viveu Lovecraft, já não mais podiam ser ocultadas por meio da oposição “campo saudável” contra “cidade maligna”. Assim, os Grandes Antigos, verdadeiros agentes da perdição da humanidade, só poderiam repousar/ocultar-se em uma metrópole feérica, pois suas maravilhas técnicas são uma apologia invertida, negativa, do mundo regido pela técnica, que fervilhava de contradições e conflitos.

Cthulhu dorme na cidade submersa de R'lyeh, um prodígio de técnica arquitetônica que humilha as construções dos homens ao utilizar “ângulos loucamente enganosos”⁴⁵, “geometria toda errada (...) parecendo contrariar todas as regras da matéria e da perspectiva”⁴⁶, que enchem o narrador de um pavor que vai ao âmago dos pavores que o homem pode sentir, pois a técnica que ergueu-a é tão inumana e monumental que produz a sensação nomeada por uma das expressões favoritas de Lovecraft, tanto como ficcionista quanto ensaísta: o “horror cósmico”, não o horror perante a majestade opressiva da técnica, e sim o horror perante a magnitude, imensidão e indiferença do universo a um modelo de humanidade que julga-se absoluto. A cidade-monumento-tumba em que o monstro tentacular descansa é uma imensa acrópole descrita em termos como “alvenaria ciclópica”, “majestade cósmica daquela Babilônia gotejante de demônios ancestrais”, “tamanho inacreditável”, “acrópole monstruosa”⁴⁷, e outros, uma barafunda de adjetivos que retrata uma contradição: no esplendor da técnica se abriga o supremo horror da Terra.

⁴⁴ Id., “O horror de Dunwich”, *In: A cor que caiu do céu*. São Paulo: Iluminuras, 2003, p. 104-105.

⁴⁵ Id., “O Chamado de Cthulhu” p. 135.

⁴⁶ Id., *ibid.*, p. 136.

⁴⁷ Id., *ibid.*, p. 134.

Em *Nas montanhas da loucura* o narrador experimenta o horror cósmico ao encarar a imensa e morta metrópole dos Antigos, uma cidade (quase) morta, como ele e seu acompanhante descobrem, ainda mais fabulosa que o esconderijo de Cthulhu, pois nela encontram anais da história dos Antigos e da Terra, registrada em intermináveis e magníficos painéis em relevo que cobrem as paredes da cidade.

Lovecraft vinha de uma linhagem de proprietários decadentes que cultuava a “pureza” idealizada e sem conflitos do meio rural, que seria sadio e puro em comparação à corrupção da cidade, mas que extraía sua riqueza e posição desse ambiente rural e habitava a cidade há tempos (cumpre notar que Providence, fundada em meados do século XVII, era uma das mais antigas cidades da Nova Inglaterra). O cenário em que os adoradores de Cthulhu o cultuam é apresentado como abrigo natural do mal e do inumano porque os Estados Unidos tornaram-se um país urbano, dominado por cidades cada vez maiores e mais ligadas entre si pelos princípios da civilização industrial; as paisagens naturais, como campos, vales, planícies ao redor dos rios e florestas perderam sua função de escamotear a exploração e contradições sobre as quais a classe social de Lovecraft se assentava e ficaram mais e mais afastadas entre si e dos homens, tornaram-se virtualmente desconhecidas aos habitantes do meio urbano, não eram vistas como parte da organização racional do mundo a qual ele comungava. De posse desse conhecimento, percebemos uma ambigüidade no modo como o ambiente não-urbano é tratado pela narrativa: os membros do culto estão nos Estados Unidos devido à industrialização e à urbanização, mal-vistas pelos desprestigiados descendentes dos puritanos; o campo e a floresta deveriam ser-lhes antípodas e imagens do luminoso e ordenado. No entanto, essa tradição de considerar o lugar em que os homens não se aglomeram e não se batem como “puro” e “natural”, que remonta a autores romanos como Virgílio e Juvenal, recai apenas sobre aquilo que se submete à ordem humana e suas atividades econômicas. O campo é “belo”, “puro” e “natural” porque é, sem trocadilhos, cultivado, se submete aos objetivos dos homens, que incluem a submissão da natureza e sua redução a cenário ou espelho do mundo dos homens e principalmente sua redução a mais uma forma de produzir e acumular riqueza à custa da labuta dos explorados. As florestas densas e sombrias são tocadas por presenças humanas (índios, praticantes de vodu) que não participam dessa ordem, sendo portanto adversárias do homem ocidental por não se entregarem ao projeto racional, não atendem a interesses da classe dominante, resistem à ordem instrumental que criou as cidades industriais e os campos tranquilos e aquilo que não se dobra a essa ordem torna-se expressão dos aterradores tempos míticos que os homens tanto temem. A descrição do lugar exato em que o culto se realiza fala por si:

Assim um corpo de vinte policiais que lotava dois veículos e um automóvel partiu ao entardecer, levando o trêmulo posseiro como guia. No final da estrada transitável eles apearam e chapinharam muitas milhas em silêncio pelos terríveis bosques de ciprestes onde o dia não penetrava. Raízes pavorosas e festões pendentes e

malignos de musgo espanhol os cercavam e, de vez em quando, um amontoado de pedras úmidas ou fragmentos de alguma parede apodrecida intensificavam, com sua sugestão de moradia mórbida, o sentimento de depressão que cada árvore retorcida e cada ilhota musgosa se combinavam para produzir (...)

A região invadida pela polícia tinha má reputação e era geralmente desconhecida e não freqüentada por homens brancos. Corriam lendas de um lago oculto, jamais vislumbrado por olhos mortais, habitado por uma coisa poliposa branca e informe, com olhos luminosos, e os posseiros sussurravam que demônios com asas de morcegos saíam voando de cavernas nas entranhas da terra para adorá-la à meia-noite. “⁴⁸

O rincão onde o culto a Cthulhu se oculta é um lugar *maligno, assustador e terrível* e também um recanto de pura natureza, (quase) intocada pelo homem, um território agreste e oculto, que é manifestação do radicalismo da cosmovisão do ciclo, pois uma vez que as saídas e fugas de um mundo regido pela razão técnica são extintas por essa razão de modo implacável, essa cosmovisão, sensível à falência de todos os ideais e promessas do projeto racional-iluminista de entender e controlar o mundo de maneira simples e direta, “não elege um campo idílico e tranqüilo que traduz interesses e valores da classe dominante”, conforme Raymond Williams demonstra no caso inglês⁴⁹, em oposição à cidade fervilhante ocupada por hordas de operários brutalizados e assustadores. Nesse aspecto o ciclo de Cthulhu é moderno por excelência, pois rejeita essa simetria típica da literatura canônica e faz do campo o território em que as hordas de subumanos tramam contra a humanidade “normal”.

Se Lovecraft, como escritor, fosse um simples escapista que se deixou dominar pelos relatos e lembranças de uma época mais fácil, simples e feliz para os seus, os cenários opostos ao urbano em que a corrupção inumana fervilha seriam um pequeno paraíso no qual resistem os valores e pureza sepultados pela sujeira do mundo industrial, como J. R. R. Tolkien, outro luminar da literatura de fantasia, realizou de modo exemplar em *O Hobbit* e na trilogia *O Senhor dos Anéis*. Mas ele não lança mão desse esquematismo ideológico e maniqueísta. E mais: como veremos no terceiro capítulo deste trabalho, *essa ausência de fuga também é expressão de uma recusa ao utópico e ao revolucionário*.

Os membros do culto se embrenham nas florestas e ermos do mundo em busca de duas coisas, uma de ordem prática e outra a que podemos chamar de simbólica. A primeira é

⁴⁸ *Op. cit.*, p. 117-118.

⁴⁹ WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade – na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 113.

professarem sua fé sanguinária em local seguro, à distância da ordem social, das leis que a regulam e principalmente à distância de seus agentes, a segunda, relacionada à primeira, é opor-se, pela localização espacial, à cultura organizada e controlad(or)a da cidade, cultura que já se confundiu totalmente com civilização, perdeu qualquer poder e possibilidade de emancipar ou iluminar consciências e também de manter os aspectos desregrados e agressivos dos homens encerrados nos devidos porões, sem ameaçar a ordem social. E o culto a Cthulhu persistiu por todas as eras da história humana exatamente devido à oferta de uma libertação extática e apocalíptica dessa orde

histórico e limitador e tornando seu mito “universal”, que envolve toda a existência humana em sua narrativa.

São poucos, em todo o ciclo, textos em que essa oposição entre cidade e campo comparece em forma tradicional, textos em que um território preciso é eleito oposição aos ares alienantes e malignos da metrópole e, muito importante, esse escapismo pouco dura; logo é crivado pelas rajadas que o tempo histórico dispara-lhe, logo esse território perde sua aura de puro e imaculado, de vez que o recanto é uma herdade ou mansão na qual um antepassado maldito do protagonista envolveu-se com as forças maléficas que estão à plena carga no tempo do protagonista, que descobre as anotações e vestígios de experiências e criações malignas, não resiste ao apelo dessas incursões ao macabro e nelas mergulha em desesperado fascínio. Essa perda de pureza e santidade que se abate sobre aquilo que seria refúgio aos horrores da modernidade industrial é, ao nosso entendimento, nítida consciência do peso da história e suas mudanças aterrorizantes que nada poupam e devastam tudo que parece seguro, sentidas com especial intensidade ao meio a que Lovecraft pertenceu.

Os trechos mais notáveis dessa visão pessimista estão em um conto que não pertence ao ciclo de Cthulhu, mas sim a uma seqüência de quatro contos que possuem o mesmo protagonista; esses contos compõem um pequeno ciclo, tradicionalmente conhecido como ciclo das “dreamlands”, que se intersecta com o ciclo de Cthulhu, uma vez que dois deles (“À procura de Kadath” e “Através dos portais da chave de prata”) também pertencem ao ciclo dos Grandes Antigos. O conto em questão é *A chave de prata*⁵⁰, protagonizado por aquele que crítica e fã reconhecem como único alter-ego definido do autor em toda sua obra, o devaneador e por demais sensível aventureiro Randolph Carter. Assim como o próprio Lovecraft é apresentado por seus biógrafos – dos mais sérios e abalizados aos mais delirantes e superficiais – Carter é um hipersensível que não suporta a vida insípida, controlada e controladora do mundo moderno, um devaneador devotado à beleza, à nostalgia dos tempos pré-industriais e aos mistérios mais arcanos possíveis, um deslocado em meio à modernidade, que elege chácaras, bosques floridos e campinas bucólicas de uma Nova Inglaterra idílica e identificada como última manifestação de uma era de ouro perdida, que confunde-se com sua infância.

Último representante de uma linhagem simultaneamente distinta e macabra, encontra no sótão de sua casa um artefato que há séculos passa de mão em mão pelos homens de sua linhagem, uma sinistra chave de prata que lhe permite adentrar planos e regiões do mundo dos

⁵⁰ LOVECRAF., H. P. “A chave de prata”. In: *À procura de Kadath*. São Paulo: Iluminuras, 1998. p. 141-155.

sonhos inacessíveis e desconhecidas dos homens comuns, regiões que visitou regularmente na infância e começo da vida adulta, e das quais foi apartado. A mais longa e fantástica dessas jornadas através do sonho é narrada em *À procura de Kadath*, certamente o mais imaginoso texto que Lovecraft redigiu.

Para consumir sua busca pelo deleite absoluto, retorna às propriedades campestres de sua infância, repletas de lembranças de seus eminentes antepassados e das incursões sombrias e nebulosas desses ao sobrenatural. Repete os passos de alguns desses ancestrais malditos, penetra dimensões fantásticas do cosmo e termina apartado de seu corpo e da condição humana.

De início, antes de desaparecer do plano físico conhecido, Carter experimenta uma placidez e alegria infantis, logo eclipsadas pelo preço sombrio que as dimensões arcanas de sonho cobram. A descrição da herdade de sua linhagem e dos que lá habitaram, onde ele efetivamente realiza o feito, é mais uma expressão dessa ligação entre belo e horrível, entre alto e baixo, entre razão e loucura. Primeiro, o local exala a poesia e beleza pelas quais ele tanto anseia. Mas os aspectos tétricos que habitam lado a lado dessa beleza logo se revelam e o cenário, nesse momento, torna-se elemento ativo da conjunção entre belo e sinistro:

No estimulante resplendor de outono, Carter enveredou pelo velho caminho relembrado percorrendo as linhas graciosas da colina ondulante e do prado entrecortado de muretas de pedra, o vale distante e o bosque em declive, a serpeante estrada e as aconchegantes chácaras, e as sinuosidades cristalinas do Miskatonic, vencido aqui e ali por rústicas pontes de madeira ou de pedra. Dobrando uma curva do caminho, avistou o grupo de olmos gigantescos onde um seu antepassado desaparecera um século e meio antes e estremeceu quando o vento soprou intencionalmente por entre as árvores. Depois vinha a carcomida casa do sítio da velha Goody Fowler, a bruxa, com suas tenebrosas janelinhas e o amplo telhado descendo quase até o chão no lado norte.(...)

Ja avançada a tarde quando atingiu as faldas da colina, e na curva da metade da subida parou um instante para observar a paisagem rural gloriosa e dourada que se estendia para todos os lados nas superpostas marés de magia derramadas pelo sol poente. Toda a estranheza e expectativa de seus sonhos recente parecia estar presente neste panorama silencioso e irreal.⁵¹

⁵¹ *Op. cit.*, p. 149-150.

Por fim, a caracterização dos protagonistas das narrativas centrais também participa da unidade do ciclo, nela também manifesta-se a impossibilidade de o mito cosmogônico “puro” ser transposto ao mundo da razão instrumental sem sofrer fissuras ou despencar na pura paródia ou ironia rasteira, a impossibilidade desse mito realizar qualquer síntese confortadora ou oferecer um caminho de escapismo, pois as fraturas que percorrem o mundo que o mito busca reparar são tão fortes e largas que o fraturam e ao ciclo no todo: *não há um protagonista cujos traços e feitos sejam apresentados como dignos de admiração e que por conseguinte possam ser tomados como modelos pela comunidade a que pertence ou pelo menos aos leitores a que se dirige*; nenhum deles, portanto, é o protagonista por excelência de uma narrativa mítica “tradicional”, um herói. Comparemos uma afirmação de Campbell com algumas passagens do ciclo:

O herói é alguém que deu a vida por algo maior que ele mesmo. (...)

A façanha convencional do herói começa com alguém a quem foi usurpada alguma coisa, ou que sente estar faltando algo entre as experiências normais franqueadas ou permitidas aos membros da sociedade. Essa pessoa então parte numa série de aventuras que ultrapassam o usual, quer para recuperar o que tinha sido perdido, quer para descobrir algum elixir doador da vida. Normalmente, perfaz-se um círculo, com a partida e o retorno. (...) ⁵²

Chegará um momento ... mas não devo e não posso pensar! Deixem-me rezar para que, se não sobreviver a este manuscrito, meus executores testamentários coloquem a cautela a frente da audácia e cuidem que ele não chegue a outros olhos. ⁵³

Sou forçado a falar, uma vez que homens de ciência recusaram-se a seguir meu conselho, sem saberem por quê. É muito a contragosto que descrevo as razões pelas quais me oponho a essa pretendida invasão da Antártica. (...)

Certas coisas, havíamos concordado, não cabiam ser discutidas levemente pelas pessoas – e eu não falaria delas agora não fora a necessidade de impedir a partida da expedição Starkweather-Moore, e de outras, a todo transe. É absolutamente necessário, para a paz e a segurança da humanidade, que alguns dos confins escuros e mortos da Terra e alguns de seus desvãos desconhecidos sejam deixados em paz – para que anormalidades adormecidas não despertem, para que pesadelos

⁵² CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*, p.131-132.

⁵³ LOVECRAFT, H. P. “O chamado de Cthulhu”. , p. 139-140.

blasfemamente sobreviventes não deixem seus covis negros e busquem novas e maiores conquistas.⁵⁴

Se a coisa aconteceu, então o homem precisa se preparar para admitir noções do cosmo e de seu próprio lugar na voragem febril do tempo cuja simples menção é paralisante. Ele terá de colocar em guarda também contra um perigo específico à espreita que, embora jamais venha a engolfar toda a raça, poderá impor horrores monstruosos e inimagináveis a certos membros aventureiros dela.

É por essa última razão que eu insisto, com toda a força do meu ser, que sejam abandonadas em definitivo todas as tentativas de desenterrar aqueles fragmentos de alvenaria misteriosa e primitiva que a minha expedição pretendia investigar. (...)

Agora, devo elaborar uma declaração definitiva – não só para o bem de meu próprio equilíbrio mental, mas para prevenir outros que o possam ler com seriedade.

55

As advertências dos narradores dos três contos centrais parafraseiam umas às outras, conteúdo e tom são idênticos: eles são seres malditos, possuem uma consciência infernal dessa condição e o saber que adquiriram sobre a espécie humana, suas origens e real estatuto na Terra e no cosmo não deve ser compartilhado. O oposto do herói clássico que Campbell descreve. Mas algo desse herói “às antigas” sobrevive nos desgraçados narradores de Lovecraft. Superar o horror congelante e revelar a uns poucos as ameaças que pairam sobre a humanidade, mesmo sob o risco de destruição psíquica e corporal, contém algo do herói tradicional que põe sua existência em jogo em prol da salvação de uma comunidade, um elemento que aponta uma tensão que não é levada a termo ou síntese entre o ciclo e a modernidade a que se opõe.

Os protagonistas das narrativas do ciclo, ainda que possuam nome e origem definida – as exceções mais importantes são os narradores de *O chamado de Cthulhu* e *Nas montanhas da loucura* – são desprovidos de qualquer epíteto que lhes confira uma ligação positiva com algum atributo ou qualidade heróica ou mesmo com algum elemento poderoso e fundamental da natureza, como é comum nos mitos arcaicos e de heróis, o que não surpreende: esse é um cosmo fictício engedrado por uma visão de mundo tributária da cosmovisão protestante/puritana que desconsidera a presunção humana e vê o homem subjugado a desígnios imensos e inescapáveis, fundados em uma oposição irreconciliável entre natureza e

⁵⁴ Id., “Nas montanhas da loucura”. , p. 7, 158.

⁵⁵ Id., “A sombra fora do tempo”. , p. 149-150.

homem; assim, tampouco são os protagonistas representantes em vida de uma genealogia em que brilham grandeza e feitos. Em *O chamado de Cthulhu* sua única característica notável é ser o sobrinho-neto e herdeiro do homem que descobriu as implicações da existência dos Grandes Antigos, característica notável mas não admirável. Ele é desprovido de qualquer ascendência que lhe garanta alguma capacidade extraordinária, uma força ou habilidade para enfrentar os poderes do caos, de valores heróicos; esse ser, apenas um curioso e espectador diante do conhecimento dos eventos primordiais da espécie humana, nenhum feito notável realiza nem restabelece a ordem que se esfacela, o caráter da verdade que ele descobriu não permite nenhum ato grandioso. Ele não enfrenta o inimigo da ordem que reconhece como humana, não livra o mundo dos Grandes Antigos e assim recupera um esplendor original perdido (o tempo mítico original), é absolutamente impotente para vencer o terror cósmico e em seu lugar instituir o mundo humano, da cultura (outro atributo fundamental dos heróis míticos). A conexão entre essa incapacidade de enfrentar o horror e o conhecimento progressivo daquilo que as investigações revelam não é fortuito: se nesse universo o conhecimento e as capacidades intelectuais são o caminho rumo à loucura e à destruição, adquirir qualquer um desses só pode levar ao mesmo resultado. Todos os seres com o mínimo de sensibilidade ou imaginação que são confrontados às imagens e possibilidades evocadas por Cthulhu e sua horda são destruídos ou enlouquecidos por estas; eis porque a única personagem que se entrega a um real confronto, nessa narrativa, além do inspetor Legrasse e seus companheiros de profissão, é Gustav Johansen, um marinheiro norueguês desprovido exatamente de conhecimento letrado e maiores dons intelectuais, membro da tripulação de um navio que topa com a necrópole do Grande Antigo recém-emersa no exato momento em que ele sai de sua hibernação:

Os homens ficaram atentos e ainda tentavam ouvir quando a Coisa se arrastou, babando à vista de todos, espremendo Sua imensidade verde e gelatinosa pela passagem escura para o ar exterior infecto daquela venenosa cidade de loucura. (...) Após eras incontáveis, o poderoso Cthulhu estava livre outra vez, e ávido de prazer.

Três homens foram varridos pelas patas balofas, antes de alguém poder virar-se. Que descansem em paz, se algum repouso existir no universo. (...)

Mas Johansen ainda não tinha desistido. Sabendo que a Coisa certamente alcançaria o Alert antes que o navio navegasse a pleno vapor, resolveu fazer uma tentativa desesperada e ajustando a máquina para plena velocidade, correu como um raio para o convés e inverteu o leme. Formou-se um portentoso turbilhão de espuma

no abominável oceano, e enquanto a pressão do vapor ia aumentando, e aumentando, o bravo norueguês dirigia a proa da embarcação para o caçador gelatinoso que se erguia acima da espuma imunda como a proa de um galeão infernal. A pavorosa cabeça de lula com tentáculos retorcidos já estava quase alcançando o gurupés do robusto iate, mas implacável, Johansen avançava. Houve um ruído de bexiga estourando, uma sujeira gosmenta de peixe-lua rasgado, um fedor como se um milhar de sepulturas fossem abertas e um som que o cronista não conseguiu pôr no papel.⁵⁶

Johansen retém uma característica importante dos heróis míticos clássicos, que o distingue dos demais participantes dessa e de outras narrativas do ciclo: a ausência de imaginação e sensibilidade, é um homem eminentemente prático e de ação. *Os narradores e protagonistas do ciclo são terrivelmente perturbados e fracos porque imensas erudição e imaginação dominaram seus espíritos e corpos trêmulos.*

XI

O acontecimento histórico com o qual o ciclo se bate, e do qual os Grandes Antigos e o ciclo em sua inteireza não são simples representação direta em clave de horror, mas uma representação mítica, e portanto “incompreensível ao pensamento racional”, criada por um autor que não compreendia e recusava-se a compreender esse acontecimento, é a industrialização do território, da economia e da vida social dos habitantes dos Estados Unidos, com todas suas conseqüências, ou seja a colonização de todos os aspectos da vida pela racionalidade técnica.

Foi esse o processo histórico que determinou a presença basilar do mito cosmogônico no ciclo, pois uma forma mais simples e unitária fazia-se necessária para capturar esse tempo, uma vez que diante do mundo administrado a contradição apontada por Adorno e Horkheimer grita: *os mitos voltam a ser necessários quando o saber vence a imaginação, ou a loucura aguarda, sequiosa, porém paciente, os homens que julgam ter superado tempo, história e mito por meio da técnica.*

Um mito cosmogônico e escatológico permite um ataque total e abrangente à realidade que é não apenas retratada, mas principalmente engolfada por sua narrativa, permitindo assim que mesmo a realidade mais assustadora e alienante seja capturada pelas imagens míticas, ainda que ao custo de simplificações excessivas, que no entanto permitem que se represente a

⁵⁶ Id., “O chamado de Cthulhu”. , p. 136-138.

transformação dos Estados Unidos, em um intervalo de tempo espantoso de curto (da década de 50 à de 90 do século XIX), na maior economia industrial do planeta e as profundas conseqüências sociais, culturais, urbanas e geográficas que essa transformação causou.⁵⁷

Entre os últimos trinta anos do século XIX e o advento da Primeira Guerra Mundial a economia norte-americana realizou uma sucessão prodigiosa de saltos de crescimento em todos os setores: produção de aço, manufaturas, extensão das estradas de ferro, produção e consumo de petróleo, bens de consumo, impressão de jornais ... Um processo de enorme velocidade e implicações: ao fim da Primeira Guerra, os Estados Unidos eram a maior economia industrial do planeta.

Os efeitos dessa transformação ainda hoje são sentidos pelos norte-americanos e discutidos por seus pensadores. O evento é resumido por Brian Lee e Robert Reinders:

... Contudo, uma vez que a depressão dos anos 1870 terminou, os Estados Unidos entraram em um período de expansão tecnológica sem precedente. Os índices de crescimento do fim dos anos 1870 ao advento da Primeira Guerra Mundial foram sem paralelo (...). A América estava agora competindo com as grandes nações industriais, Grã-Bretanha e Alemanha, e estava ultrapassando ambas combinadas. O resultado foi uma mudança na paisagem, uma mudança na direção da energia americana, e uma mudança na consciência.⁵⁸

A mecanização da economia e do modo de vida deitava raízes de aço mais e mais extensas e profundas, que alicerçaram a conseqüência mais visível e talvez dramática dessa industrialização: a urbanização do território norte-americano. A população vivendo em áreas urbanas quase quadruplicou no período entre 1880 e 1910, sendo que os imigrantes compunham uma fração muito expressiva desse crescimento, a maquinaria e benesses identificadas ao mundo urbano, seus confortos e prazeres difundiram-se e popularizaram-se, a imprensa de massa estabeleceu seu poderio ante a opinião geral. Tantas mudanças, que alteraram a vida norte-americana em um ritmo veloz mas perceptível o suficiente para o lapso de tempo de uma geração, geraram uma ampla gama de reações: repúdio, nostalgia, descontentamento, revolta e reacionarismo. Os valores típicos, antigos e sólidos das pequenas comunidades que até então dominavam o cenário foram substituídos pelos objetivos dos

⁵⁷ DICKINSON, Thomas H. *História da Literatura Norte-Americana – dos inícios a 1930*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial S. A., 1948, p. 353-359.

⁵⁸ LEE, Brian & REINDERS, Robert. “The loss of innocence: 1880-1914“. In: Bradbury, Malcolm & Temperley, Howard, ed. *Introduction to American Studies*. 3 ed. New York, Longman, 1998, p.179. (tradução própria).

poderes centralizados que ditavam a vida do país segundo os interesses do capitalismo industrial, gerando, naqueles que não aderiram ao novo mundo, uma sensação de incompreensão e até rejeição a este, inescrutável para o homem cioso das tradições. Muitos viveram essas transformações como uma fratura definitiva do mundo que habitavam, sentiram-no como rachado de alto a baixo, sendo deixado em seu lugar apenas desordem e destruição.

A industrialização e a racionalidade técnica foram recebidas como a destruição da autêntica cultura norte-americana e de suas fundações inglesas e protestantes, esmagadas por aquilo que parecia um plano maligno e secreto, que trouxe para o país, como seus agentes, estrangeiros procedentes de países os mais diversos. A trajetória de Lovecraft nos seus 47 anos de vida representa com extremo mas também com exemplaridade o que foi aos membros dessa comunidade anglo-saxã resistir às mudanças que a presença das hordas de imigrantes, mais que representar, encarnava, tanto que podemos afirmar, em consonância aos temas e imagens do mito de Cthulhu, em uma invasão “alienígena” abatendo-se sobre os Estados Unidos da segunda metade do século XIX.

A literatura representou essas reações de formas várias, embora o tom dominante fosse de crítica aberta e direta aos efeitos da urbanização e industrialização sobre os indivíduos e comunidades mais fracos e desprotegidos. Esse processo provocou uma oposição clara e tensa entre cidade e campo, entre cotidiano acelerado e cotidiano estático, norte-americanos de origem anglo-saxã e imigrantes, preceitos e preconceitos de classe oriundos do velho mundo e os “novos” valores e atitudes do mundo moderno.

Os objetivos que guiavam essa transformação – crescimento econômico, expansão da indústria e dos lucros por ela gerados – criaram uma unidade dispersa, cuja totalidade não se revelava, complexa e fugidia a ser representada em uma só imagem ou obra, unidade dispersa porque seu corpo era o próprio território do país no todo, passando por um processo de tamanho peso (o termo aqui não deve ser entendido apenas de modo alegórico. Autores que retratam e estudam o acontecimento apontam o crescimento físico das cidades, a expansão descontrolada da população, o imenso aumento na produção de bens manufaturados e de aço como extremamente importantes. A industrialização dos Estados Unidos foi também uma expansão física), que a tudo controlava e quantificava para seus objetivos de produção e acúmulo de riqueza.

Essa unidade criada pela expansão industrial, e que gerou uma ligação cada vez maior entre as porções do espaço, teve como símbolo e motor uma malha de transportes e

comunicações que agigantou-se continuamente, como também demonstram Lee e Reinders⁵⁹. O crescimento das relações econômicas e dos transportes aparentava ser tão descontrolado e ameaçador como o crescimento de um organismo biológico gigantesco. Diante dessa entidade incomensurável, impossível de ser capturada em uma imagem ou representação inteira e coerente, segundo os princípios realistas ou da representação “direta” da realidade, principalmente a alguém nada modernista como Lovecraft, a resposta é uma obra que tenta forjar uma unidade mítica dispersa em um ciclo de textos que subjuga não apenas aquele momento histórico, mas toda a humanidade e seus antepassados biológicos a um *continuum* imenso e opressivo, incompreensível e assustador, mas cuja unidade interna não é homologia apologética ao monstro de metal que engolia o país, ao contrário.

XII

Lovecraft, na busca de uma estrutura que retratasse, sob forma narrativa, a derrocada do mundo regido pelas convenções que ele herdou, penetrou tanto no mitológico e no onírico que descobriu as forças bárbaras e ancestrais, a seus olhos inumanas, que repousavam nas partes baixas do mundo industrial que abominava e delas extraiu o mito de caráter definitivo que explicasse a decomposição do mundo, e que uma vez revelado daria aos homens estupefatos apenas uma contagem regressiva para a destruição. Mas seu mito não escapou das influências do tempo histórico, pois ao provocar um efeito de horror e paralisia torna-se fundamento de um mundo cuja totalidade se faz apenas por meio do horror. Assim, os Grandes Antigos não devem ser despojados do manto de mistério que não apenas o recobre mas também está organicamente preso a eles, sob pena dos conflitos internos da obra não serem percebidos.

O ciclo de Cthulhu não representa a busca de uma harmonização escapista ou forçada com o mundo. A relação entre o homem os fundamentos do mundo em que ele vive é problemática. O mundo é um mistério insondável não por nostalgia da época em que as esferas estavam ligadas, mas porque as máscaras envergadas pelas forças que romperam essa ligação caíram, e postas a nu essas forças nada explicam ou garantem. O mito, portanto, como já dito e aqui reiterado, possui função diversa: não busca harmonia entre ser e cosmo, antes pulveriza o que resta dela, por meio de uma intensificação do terror cósmico que repousa no fundo de todo mito cosmogônico. A poética de seu mito é a poética do horror para com os

⁵⁹ *Op. cit.*, p. 180-182.

próprios fundamentos do mundo que a cosmovisão herdada por Lovecraft pretende superar – mutável, estranho e de difícil compreensão.

Introdução

Somente a vanguarda, como já vimos, permite perceber o meio artístico na sua generalidade, porque já não o escolhe a partir de um princípio estilístico, mas conta com ele *como meio artístico*. A possibilidade de perceber categorias da obra de arte na sua validade geral não é procurada de modo natural *ex nihilo* pela práxis artística de vanguarda. A sua condição histórica é o desenvolvimento da arte na sociedade burguesa. Este desenvolvimento, desde meados do século XIX, isto é, desde a consolidação do poder político da burguesia, aconteceu **de modo que a dialéctica da forma e do conteúdo nas criações artísticas se decidiu sempre em benefício da forma.**⁶⁰

Esse trecho do longo, difícil e denso ensaio de Peter Bürger *A Teoria da Vanguarda* expõe, com a densidade e complexidade adequadas a uma pretensão tão espinhosa quanto teorizar com segurança sobre as vanguardas artísticas, alguns elementos que definem a complicada relação da obra de arte de vanguarda com seu momento histórico e sobre o posicionamento de forma e conteúdo desta em relação a esse tempo. A obra de Lovecraft – como autor e como crítico do gênero fantástico, esta última uma faceta envelhecida mas importante – pode, se lida a partir de um ponto de vista que valorize o significado crítico e o radicalismo dessa crítica, soar como afronta deliberada à afirmação de Bürger. Deve-se considerá-la afronta apenas nos termos e confrontações que esta pesquisa propõe e faz e portanto em hipótese alguma deliberada, não só pela diferença temporal, mas também porque forma literária para um indivíduo e autor tão idiossincrático como ele era algo tão difuso – ainda que dotada de importância inegável – que, como veremos, o termo tem em seus escritos críticos um uso muito livre e vago e portanto jamais recebe a importância que recebe no campo da vanguarda. E não é deliberada por ser uma oposição construída, descrita e analisada por nossa pesquisa e que portanto só existe e é pertinente em seu interior.

⁶⁰ BÜRGER, Peter. *A teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993. p. 48. (negrito meu)

Então, qual a relação (negativa, certamente) entre o trecho do teórico alemão e o escritor norte-americano? A consideração acima, aparentemente, pouquíssimo ou nada se relaciona com a figura de escritor de Lovecraft ou com sua obra, (quase totalmente) impermeável a modernismos e vanguardismos de qualquer espécie. De fato, como escritor de narrativas fantásticas, como ensaísta e crítico literário e como escritor que trocava (muitíssimas) cartas com amigos e colegas escritores, intercambiando idéias, conceitos e impressões sobre suas próprias criações e sobre a literatura em geral, impera em seus textos a ausência de considerações sobre a forma como aspecto privilegiado e de suma importância para a obra de arte. Sua obra reage a um dado momento histórico, tem um ponto de vista muito crítico em relação a ele, mas soa como uma mera continuação das narrativas realistas do século anterior – foi descrita até mesmo como claramente arcaísta, como por exemplo, David Punter afirma em “The Literature of Terror”⁶¹. Mesmo em sua prosa há elementos e características modernos, que são no entanto marginais e parcos.

As narrativas do ciclo – como todas as demais de sua obra – não procuram reconstruir, por artifício modernista algum, uma imagem fragmentária que produza uma visão igualmente fragmentária dos Estados Unidos de então simplesmente porque Lovecraft, enquanto membro mal-posicionado na sociedade norte-americana e autor de ficção, não aceita o esfacelamento violento na percepção e compreensão do mundo, gerado pela economia industrial e os meios de comunicação de massa. Para Lovecraft esse processo é muito mais profundo e sério, a falência e estilhaçamento dos discursos e modos de se compreender e narrar o mundo são apenas sintomas da destruição das raízes do mundo (é tentador afirmar “raízes” em sentido não apenas figurado) que as formas de narração e representação – sejam de que tipo forem – buscam somente “capturar” e representar.

Impressão muito sedutora é apresentar como fato ou no mínimo tentar corroborar que a obra de Lovecraft é uma “vanguarda da anti-vanguarda” por seu grande radicalismo que se opõe a seu próprio tempo histórico, isto, repetimos, se entre as motivações que percorrem e animam essa obra houvesse a motivação consciente de opor-se à arte contemporânea a ele, pois sua obra ignora as técnicas e recursos dos movimentos de vanguardas e modernistas. Formas de representar e criticar o momento histórico que se utilizam dos efeitos e produtos desse momento, e que aparentam reproduzir sua complexidade desumana e assustadora não podem ser elemento de uma obra que volta-se em forma e conteúdo contra o tempo da razão instrumental.

⁶¹ PUNTER, David. *The Literature of Terror. – A history of gothic fictions from 1765 to the present day.* London: Longman, 1980, p. 281-289.

É de grande importância afirmarmos e lembrarmos que não podemos avaliar a obra de Lovecraft segundo o princípio teórico que rege seu único texto não-ficcional de maior tamanho e impacto, o estudo histórico-crítico *O Horror Sobrenatural na Literatura*, pois o contraste entre o que ele afirma e realiza é evidente e significativo. Uma das questões mais centrais e onipresentes na literatura moderna é o tremendo descompasso que o assentamento do modo de vida urbano-industrial causou entre a arte e as experiências e saberes que essa arte deveria retratar e transmitir. Desnecessário nos determos com detalhe e profundidade na dita falência do modo realista de atacar e representar o mundo perante o desconcertante, veloz e fragmentado século XX. A cisão entre a arte, experiência e conhecimento do mundo e a “realidade objetiva” deste teria atingido já nos primórdios do século XX um nível incontornável aos escritores realmente preocupados com as questões de seu tempo e com a própria arte (e os escritores preocupados apenas com a arte, transformando a narrativa em um interminável jogo de espelhos em que a literatura reflete sobre si mesma, foram tremendamente incensados. Basta pensar em como e quão a obra de muitos modernistas foi lida e tratada de modo anedótico por outros escritores e críticos). E essa é uma (não) resolvida questão onipresente na crítica que tentou e tenta lidar com e decifrar a literatura moderna.

Pois Lovecraft não busca uma conciliação, sua obra de recusa radical também busca, como fizeram(fazem) os membros da “alta literatura”, atacar e representar uma realidade que se apresentava mais e mais complexa e aterrorizante, mas por uma via não apenas oposta, mas também situada fora dos territórios conhecidos e freqüentados pela alta literatura: tecer uma crítica a essa realidade por meio não de uma implosão do modo realista, mas usando-o com fidelidade na construção de um cosmo fictício baseado em um conjunto de eventos e segredos tão irreais, fantásticos e sobrenaturais que sua irrupção implode, obviamente no interior desse cosmo, o mundo ordenado estático e estratificado que seus narradores tanto prezam. Ou: por uma irrealidade extrema, descrita e narrada em clave realista, atinge-se o horror de uma realidade, como afirmado e demonstrado no primeiro capítulo, muito física e palpável.

Se a forma da obra literária também é conteúdo, é uma hipótese atraente considerar a ausência de qualquer modernismo agudo e acabado na forma dos contos e novelas do ciclo de Cthulhu como uma forma particular e tensa, problemática, de crítica a esse esfacelamento alienante. Este não é denunciado por meio de sua recriação nos elementos formais das narrativas, assim o conteúdo veiculado pela forma são repulsa e recusa virulentas ao mundo administrado, veiculadas pela narrativa cosmogônica subjacente a todo ciclo, o que está em consonância com o radicalismo da cosmovisão que essa narrativa expressa. Mas além de simples hipótese, essa afirmação é anacrônica, uma vez que a cultura norte-americana

“autêntica” ou “tradicional” sempre recusou a figura do intelectual e os elevados intelectualismos, opondo-se frontalmente a ambos. Lembremos dos transcendentalistas, cujo centro, não por acaso, era uma pequena cidade da Nova Inglaterra.

O quadro que emerge da comparação acima lembra a situação descrita por Walter Benjamin em “O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”⁶², afinal o abismo entre as preocupações da vanguarda e a obra de Lovecraft, tanto artística quanto crítica, foi cavado pelas mesmas forças históricas que levaram à crise das formas de narrar abordadas por Benjamin em seu ensaio sobre o escritor russo: a ascensão e disseminação dos meios modernos de comunicação de massa, a falência das formas orgânicas de compreender e narrar os acontecimentos históricos, substituídos por uma fragmentação desorientadora, a velocidade cada vez maior que se imprimia ao cotidiano, notadamente das metrópoles. Mas, claro está, a preocupação do Lovecraft crítico em relação a essa crise inexistente. A única crise que assombra e anima sua obra literária é a crise que derrubou os anglo-saxões da Nova Inglaterra da posição proeminente que ostentavam.

Preocupações muito agudas, excessivas até, sobre a forma do objeto literário, aquela exaltação à forma, tão típica do modernismo e do pós-modernismo, sempre encontraram e encontram pouquíssima acolhida na literatura fantástica. Nela, os avanços formais mais recentes e significativos são os da escola realista do século XIX, isso quando as obras não retomam, de modo consciente, características das épicas clássicas. Os avanços temáticos – profundidade e ousadia para com a abordagem dos temas, inclusive abordando questões consideradas tabus pela norma social –; de caracterização – fugir dos simples estereótipos, mas não muito, é uma característica importante do fantástico⁶³ – e criativos – quanto mais fantásticos, detalhados e exóticos forem suas criaturas e ambientes, mais considerada é a obra – são o que importa no gênero. Essa enumeração sumária é importante para entender-se a influência e consideração que as narrativas principais da obra de Lovecraft possuem na literatura fantástica desde sua publicação de forma profissional e os porquês de sua estética conservadora.

Portanto, este segundo ensaio e capítulo mostrará quão importante é, no caráter de crítica ao mundo moderno-industrial da obra de Howard Phillips Lovecraft, a pouca

⁶² BENJAMIN, Walter. “O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” In: *Obras escolhidas volume 1 – magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 197-221.

⁶³ Dessa questão tratou o brasileiro Raul Fiker, no importante estudo *Ficção Científica – Ficção, Ciência ou uma Épica da Época?* Porto Alegre: L&PM, 1985. Nessa obra, Fiker cita outro estudioso do gênero, o inglês Kingsley Amis, que escreveu o celebrado *New Maps of Hell*, para defender que as boas personagens de literatura fantástica devem ser necessariamente um tanto rasas, uma vez que “representantes da espécie, mais do que indivíduos” – Fiker, 1985, p. 16.

importância que ele dá à forma, como criador e como crítico, e como essa pouca importância configura-se como mais um elemento do traço fundante e maior de suas narrativas de fantasia e horror: a crítica e oposição a esse mundo por meio de um mito cosmogônico. Já aqui assumimos nosso ponto de vista quanto a essa extensa e ainda debatida questão: a indiferença de Lovecraft para com elevadas questões de estética e forma apenas reitera sua crítica ao mundo administrado, ainda que a recusa ao avanço formal possa ser ligada à ideologia reacionária que permeia sua obra e sua posição na sociedade norte-americana de então. Mas considerar essa ligação como automática, absoluta e inescapável, sem que nela insinuem-se nuances e rachaduras, apenas reproduz o pior que já foi dito sobre Lovecraft e a literatura fantástica em geral. Porém, é importante frisar que já há tempo alguns críticos não mais vêem o avanço formal da arte e da literatura como indiscutivelmente “revolucionário”, oposição e crítica ao mundo real e portanto uma arte impermeável a modernismos e vanguardismos de quaisquer ordens não pode ser tachada de “reacionária” sem o devido estudo de seu caso. Percebe-se que este capítulo estará vincado por uma contradição da qual o texto não deverá negar, para que os elementos formais dos contos do ciclo tenham sua participação no caráter crítico deste exposta e devidamente estudada.

Outra característica deste capítulo que deve ser destacada antes de seu início de fato, para que seja compreendido corretamente: a produção literária mais ousada e avançada feita no tempo em que ele viveu e escreveu estava muito distante de ser considerada o modelo máximo e dominante de literatura. O confronto que este capítulo provoca entre a obra de Lovecraft e o modernismo é uma construção teórica e, devemos admitir, anacrônica. Deve-se considerar essas restrições, ao lê-lo.

A pesquisa e comprovação levadas a cabo neste capítulo, permitirão inclusive, ao fim, pormos em dúvida, sob o ponto de vista da estética, a já combatida oposição entre “alta” e “baixa” literatura, e questionarmos a pecha de arte degenerada que produz, além de alienação, mero e transitório esquecimento dos horrores do cotidiano que a literatura fantástica ainda recebe.

CAPÍTULO 2:

Uma resistência involuntária: questões de forma e de estética na obra de Howard Phillips Lovecraft

I

Em 1924 Lovecraft recebeu um pedido de um de seus vários amigos que conheceu e com os quais estreitara laços por meio de cartas, W. Paul Cook, membro da crescente comunidade de entusiastas do horror e da fantasia que pululava nos Estados Unidos, e que solicitou a ele um ensaio histórico sobre a literatura de horror sobrenatural. O trabalho foi iniciado em 1925 e concluído e enviado a Cook em 1927, que o publicou em *The recluse*, revista amadora por este editada e que restringiu-se à estréia. Lovecraft retornou ao ensaio por algumas vezes, para correções, e no início dos anos 30, aproveitando-se do fervilhar de revistas, periódicos e fanzines sobre e de ficção fantástica que surgiam aos montes nos Estados Unidos, levou “Supernatural Horror in Literature”⁶⁴ mais uma vez a lume, em uma das mais reputadas dessas publicações, *The Fantasy Fan*, que publicou apenas parte do ensaio – editado em capítulos – até o momento em que foi cancelada. A primeira edição em livro é póstuma (1939, em *The Outsider and Others*) e em 1945 foi publicado como texto avulso e independente, a partir do qual sua fama e influência cresceram e sentiram-se por décadas, uma vez ter sido por vários anos um dos poucos estudos dedicados, sérios e sem preconceitos sobre a literatura fantástica e de horror, porém com limitações inegáveis.

HSL é um longo ensaio histórico-crítico (cerca de cem páginas a edição brasileira) cujos dez capítulos estão ordenados pela cronologia do gênero: Lovecraft inicia discorrendo sobre as origens pré-históricas, atávicas, do medo e do horror, passa com deslavada superficialidade por aquelas que considera as primeiras manifestações de horror e fantástico na antigüidade oriental e clássica para mergulhar no gótico e seus desdobramentos, pois considera a literatura gótica do século XVIII a primeira manifestação autêntica e sólida da literatura de horror. Aborda em seguida o gênero na Europa, confere um capítulo todo a Edgar Allan Poe, enumera, descreve, critica ou elogia os autores ingleses e norte-americanos do século XIX e encerra com um capítulo de exaltação aos autores dos últimos anos do século XIX e início do XX, ou seja, contemporâneos a ele (alguns, seus amigos). É um estudo

⁶⁴ Deste ponto em diante, nos referiremos ao ensaio por meio da abreviatura HSL, de *O Horror Sobrenatural na Literatura*, título da até o momento única edição em língua portuguesa, datada de 1987.

desprovido de qualquer característica ou influência de academicismo: não há a mínima contextualização histórica ou social dos objetos literários descritos, desprovido de objetividade científica, o tratamento dispensado é o de um fã inteligente e crítico. Destacam-se a sinceridade e coragem cruas: enaltecimentos ou críticas implacáveis surgem sem o menor pudor.

Percorrendo-o encontram-se muitos trechos em que Lovecraft manifesta a importância que dá aos elementos estético-formais do texto literário, mas termos que a crítica acadêmica séria emprega com bastante cuidado, sempre apontando sua historicidade e limitações, são empregados por ele com a naturalidade e desprendimento de um escritor que põe o conteúdo e a criação acima da reflexão teórica e crítica; *forma, estética, estilo* e outros conceitos são empregados com liberdade e até com certas imprecisão e irresponsabilidade:

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

Portanto, uma peça do gênero deve ser julgada não pela intenção do autor, nem pela simples mecânica do enredo, mas pelo plano emocional que ela atinge em seu ponto menos trivial. Se excitadas as devidas emoções, esse “ponto alto” deve ser reconhecido pelos seus méritos próprios como literatura de horror, não importa o prosaísmo em que venha a descambar. O único teste para o verdadeiro horror é simplesmente este: se suscita ou não no leitor um sentimento de profunda apreensão, e de contato com esferas diferentes e forças desconhecidas: uma atitude sutil de escuta ofegante, como à espera do ruflar de asas negras ou do roçar de entidades e formas nebulosas nos confins extremos do universo conhecido. E, é claro, quanto mais completa e unificadamente uma história comunique uma tal atmosfera, tanto melhor é como obra de arte no gênero considerado.⁶⁵

Neste trecho – em que a influência de Poe em suas concepções escancara-se – ele afirma e defende a proeminência do “efeito emocional” do conteúdo sobre qualquer efeito estético-formal.

Poucas páginas a frente ele afirma que “é na verdade notável que *a narrativa fantástica como forma literária definida* e acabada tenha tardado tanto em acabar de

⁶⁵ LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural na literatura*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987, p.1, 5.

nascer.”⁶⁶. Duas são as possibilidades de compreendermos essa definição: ou ele considera a narrativa fantástica um gênero com regras particulares, que conferem ao produto literário final características formais próprias, ou ele usa a palavra de modo um tanto livre, frouxo, como se forma fosse sinônimo de tema ou as características deste implicassem em determinadas características formais, numa relação sobre a qual o ensaio muito pouco se debruça e por consequência dificulta uma conclusão firme, pois forma é um conceito frouxo e quase ausente em HSL.

Percebe-se, numa leitura atenta, que Lovecraft, como crítico, é um consumado seguidor de Edgar Allan Poe (o capítulo de HSL sobre este roça o fanatismo, de tão laudatório), pertence à velha guarda dos críticos que crêem e preceituam a obra literária orgânica em que todos seus elementos significativos (importantíssimo destacar que aquilo que é e não é importante, na composição da obra, está presente ou ausente devido a um recorte feito pelo crítico, influenciado por sua atividade como criador de narrativas fantásticas, preferências e rejeições, injunções históricas que influem na percepção e papel das obras, sua falta de formação acadêmica – entenda-se que não vemos esta como obrigatória para o exercício de atividade literária de qualquer gênero – e o próprio formato e objetivo que Lovecraft seguiu ao elaborar o ensaio). Ele não se cansa de repisar essa organicidade que deve brotar do efeito de horror, como ao enaltecer Ann Radcliffe:

Mrs. Radcliffe cresceu no ambiente e no incidente um senso de extraterreno que chegou bem próximo do gênio, *cada pormenor de ação e de cenário concorrendo artisticamente para a impressão do ilimitado horror que ela queria transmitir.*⁶⁷

No entanto, há trechos em que figuram contradições interessantes, pois revelam uma distância entre o que Lovecraft afirmava como crítico e o que praticava como escritor – distância, em si, previsível – Contradições que brotam do embate entre a tendência conversadora-regressiva de sua obra e o momento histórico contra o qual se volta, claramente refratário a ser representado segundo a estética realista. Mas devemos fazer uma afirmação na qual insistiremos: essa corrosão do realismo e da forma literária orgânica presente nas narrativas do ciclo é um indício claro das tensões que o percorrem mas não é fundamental. *É um elemento, segundo os ditames da literatura fantástica e principalmente, segundo o ponto de vista e objetivos deste trabalho, marginal, sem grande importância, pois causa rachaduras*

⁶⁶ *Op. cit.*, p.12. (itálico meu)

⁶⁷ *Id. ibid.*, p.17-18. (itálico meu)

pequenas demais na arquitetura dos contos e novelas e na totalidade do ciclo para afirmar-se que a obra de Lovecraft é um caso pleno e representativo da corrosão das formas realistas e orgânicas de narrar que se disseminaram no começo do século XX.

Dois exemplos: certa passagem critica as personagens *planas* (típicas das épicas clássicas e da literatura fantástica) e defende que um avanço importante foi a presença cada vez maior e mais importante de personagens *redondas* (termos que ele aliás não utiliza), num vezo típico de valorização da escola realista. Em outro trecho ele pinta a identificação do autor com a obra como algo positivo:

Melmoth é a história de um gentil-homem irlandês que, no século XVII, obtém do Demônio um prolongamento preternatural da vida em troca de sua alma. (...) O arcabouço da história é bisonho (...) mas em vários pontos da interminável digressão sente-se o pulsar de uma força que não se encontra em nenhuma obra anterior do gênero – uma afinidade com a verdade essencial da natureza humana, uma compreensão das fontes mais profundas do autêntico pavor cósmico e uma identificação apaixonada por parte do escritor que faz do livro, mais que um simples arranjo engenhoso de artifícios, um verdadeiro documento de auto-expressão estética.⁶⁸

Temos aqui uma afirmação quase romântica e antípoda do distanciamento crítico e irônico pregado pelos escritores-críticos vanguardistas, modernistas e pós-modernos do século XX. Mais uma vez, Lovecraft, por uma via aberta de modo não-programado, sem buscar uma oposição a qualquer cânone e sim ao tentar estabelecer as regras do cânone particular da literatura de terror, produz uma afirmação que põe sua obra em grande tensão para com o projeto modernista.

Claro que elementos formais são importantes ao propósito de HSL, um estudo literário sério não os desconsidera, mas não há aquela exaltação típica da crítica modernista que por vezes despenca no fetichismo. Ele frequentemente lista e analisa os elementos formais do texto – mas não com profundidade, cumpre anotar – porém em momento algum os “coletiviza” sob o sagrado termo forma, que é apenas uma ferramenta de que o Lovecraft crítico lança mão.

Outro traço importante de HSL: a insistência de que a obra literária de horror fantástico com qualidade é aquela que sugere ou afirma haver uma imensidão de malignidade

⁶⁸ *Op. cit.*, p. 23 (itálico meu).

e desconhecido envolvendo nosso mundo e ansiosa por engoli-lo, elemento máximo de toda sua obra e do ciclo de Cthulhu em particular. Seria um elemento suficiente para conferir a ele a pecha de “autor-crítico” (mais um conceito do modernismo)? Cremos que não, pois a impessoalidade de que ele fala (no início do primeiro capítulo) que seria a base de sua ficção comparece em HSL como característica desejável da literatura de horror no capítulo sobre Poe :

Poe (...) percebeu a impessoalidade essencial do verdadeiro artista; e sabia que o papel da ficção criativa é simplesmente expressar e interpretar eventos e emoções como realmente são, não importa a que sirvam ou o que provem – bons ou maus, agradáveis ou repugnantes, alegres ou deprimentes, com o autor desempenhando tão-somente a função de cronista vivaz e imparcial e não a de professor, simpatizante ou apologista.⁶⁹

É importante destacar que a afirmação contida nesse trecho vai de encontro à experiência social cristalizada na cosmovisão do ciclo apenas nos termos e situações desta pesquisa, uma vez que os narradores do ciclo são representantes de uma dada ordem social, marcada por impessoalidade, e que essa ordem implode a partir do momento em que esses narradores confrontam-se com os Great Old Ones, os vestígios das civilizações pré-humanas e com a real condição do homem perante o universo.

O Lovecraft estudioso do fantástico e horror era muito distante e distinto de um marxista, materialista histórico ou praticante de teoria crítica. Exigir coerência entre o que apregoa como crítico e o que faz como ficcionista seria descabido.

O contraste é evidenciado apenas para que ambos tenham suas características, alcance e limitações melhor compreendidos. Um dos elementos decisivos para o ensaio não ser uma teoria literária-prescritiva do horror é justamente a ausência de um conjunto organizado de reflexões sobre forma e estética. Há elementos de autor-crítico em HSL, mas não o bastante para que seja considerado um teoria formal-estética organizada e completa do gênero. Ele repete mais que exaustivamente sobre a importância dos temas macabros e sua potência como criadores do verdadeiro horror, mas importa-se pouquíssimo com a maneira como esses temas e o horror que geram são apresentados, com os aspectos formais e estilísticos.

⁶⁹ *Op. cit.* , p. 48.

Por outro lado, em momento algum ele estabelece uma distinção ou oposição – dual, dialética, qualquer que seja – entre a alta literatura e a literatura fantástica, portanto ele nada se importou em adequar seus textos aos padrões críticos e estéticos de seu tempo, o que o faz não ser um autor-crítico de fato, por não ter se preocupado em escrever uma teoria formal-estética definida do gênero que cultivou. Lovecraft sequer se preocupa em atacar as invenções e técnicas modernistas e vanguardistas e assim, por uma oposição dialética, erigir um altar ao gênero a que tanto se devotou: o modernismo é ausente, seja de sua obra teórica, seja de sua obra ficcional.

Um trecho cabal e exemplar, em que a forma, como elemento cujas transformações são parte da evolução do gênero, recebe outra nomeação:

Os melhores contos de horror de hoje, aproveitando a longa evolução do gênero, mostram uma naturalidade, uma convicção, um esmero artístico e uma intensidade de fascínio muito acima da comparação com quaisquer peças góticas de há um século ou mais atrás. *Técnica, artesanato, experiência e conhecimento psicológico avançaram enormemente com o passar dos anos, de forma que grande parte dos textos mais antigos se afigura primária e artificial, somente redimida, quando é o caso, por um gênio que venceu sérias limitações.*⁷⁰

E por fim, um trecho que suscita mais reflexões:

Em *A Volta do Parafuso* Henry James vence a sua inevitável ênfase e prolixidade suficientemente bem para criar um clima realmente forte de malignidade sinistra (...). *James é talvez por demais difuso, por demais refinado e untuoso, e por demais afeito a sutilezas de linguagem para realizar plenamente todo o horror selvagem e devastador de suas situações.*⁷¹

Assim como sua obra ficcional em certos casos roça a implosão das formas narrativas, mas simultaneamente as mantém inteiriças ao custo que este capítulo procura demonstrar, esse trecho toca no interminável debate entre “alta” e “baixa” literatura, entre a literatura “artística” e a “subliteratura” cujo gênero por excelência é o fantástico e mais, sugere uma idéia: que uma obra que se enquadra na literatura fantástica de horror só atinge a plenitude do gênero ao evitar os artifícios e recursos da dita “alta literatura”, uma idéia atraente e

⁷⁰ *Op. cit.*, p.85. (itálico meu).

⁷¹ *Op. cit.*, p.65-66 (itálico meu).

problemática ao considerarmos a recusa da obra ficcional de Lovecraft em incorporar elementos modernos, que foram mais tarde entronizados pela crítica literária.

Há uma ausência de “discurso consciente” em HSL– entenda-se, ausência de discurso em que pode-se divisar um autor que também é crítico e historiador do gênero que cultiva e que reflete intensamente sobre esse gênero e suas relações com o meio histórico e social–que combina-se muito bem ao mito disperso do ciclo, em termos de atitude para com o objeto literário, seja como criador, seja como crítico, uma vez que o mito é uma narração “natural” da ordem do mundo, um discurso que busca esconder ser discurso.

Como exposto, ele preocupa-se com os elementos que configuram a forma do objeto literário, mas não os reúne em um todo orgânico (a forma literária em si). Se esta, a forma, expressa a experiência e a compreensão que autor e classe a que ele pertence possuem da sociedade e do momento histórico, a pouca atenção que lhe é dispensada por Lovecraft – a afirmação a seguir é sequer uma hipótese, não ultrapassa o estado de especulação – pode ser entendida como expressão, enquanto crítico e historiador da literatura fantástica, da incompreensão e recusa em tentar compreender a estrutura sócio-econômica e seu momento histórico em que ele estava (mal) inserido. Mas é claro que sua obra incorpora a história, ainda que representada de uma forma inusitada.

II

No ciclo de Cthulhu tudo se dobra a algo que dobra toda a existência material da Terra. Na conhecida formulação da teoria crítica, “forma é conteúdo social decantado”, ou: a forma literária não é simples molde por meio do qual o escritor materializa uma criação maravilhosa imune ao tempo e aos eventos que o percorrem; essa forma é apreendida e utilizada pelo autor e este, por mais consciente que seja do sentido de sua obra, a apreende e utiliza influenciado pelas circunstâncias históricas e pela experiência social, portanto, ela também é parte do conteúdo da obra. Nestas últimas afirmações nada de sagaz ou excepcional reluz; o que deve-se aqui afirmar é isto: essa formulação e suas decorrências sem dúvida se aplicam à obra de Lovecraft, porém, sem atribuir a esta nenhuma superioridade ou grandeza em relação à literatura moderna e sem lhe conferir alguma singularidade passível de assombro e culto, nela essa relação entre forma e conteúdo é tensa, ocorre, mas não da forma automática e tranqüila a que uma leitura ingênua ou apressada poderia levar. Lovecraft decantou sua desastrosa experiência social e a derrocada de sua estirpe em uma forma cujo conteúdo, afirmação ou “mensagem” consiste em uma repulsa fervente ao mundo caótico e assustador

que essa experiência apresentou-lhe, tão intensa e sanguínea que reproduzir esse caos na forma, para um racionalista como ele, era absolutamente proibido, como já afirmamos antes.

Outra descoberta ao aplicarmos a afirmação acima aos contos do ciclo é que estes “empacam”. A forma – no todo, sempre encarando as narrativas no todo – não avança ou modifica-se em uma forma mais “moderna” ou fragmentada, não importa por quantas e quantas páginas se espalhem ou outros discursos além do discurso do narrador (pouco ou nada) intrometam-se no desenrolar do texto, porque o narrador crê em uma ordem universal que deve ser mantida a todo custo, ordem universal que obviamente não abrange todo o universo, apenas uma limitadíssima porção deste.

Portanto, a fidelidade de Lovecraft à forma narrativa realista – narrativa objetiva, com linguagem simples mas cuidadosa e fiel às regras gramaticais, descrição do mundo exterior, seus seres e objetos detalhista e precisa, personagens de traços bem definidos mas tipificados, ausência de experimentos formais e estilísticos – que àquele tempo já tornara-se “clássica” e ultrapassada, por mais inconveniências e anacronismos que essa fidelidade aparentemente cause, pode ser lida como o principal conteúdo que a forma dos contos e novelas do ciclo veicula, alegoria de uma ideologia estática e até reacionária, que se manifesta nos aspectos formais das narrativas; e cuja estrutura insiste em manter-se “objetiva” e inteiriça por ser decantação literária de dada experiência social vista e interpretada por ideologia estática, reacionária, o que leva a uma desconcertante conclusão: a obra de Lovecraft é tão crítica ao momento histórico marcado pela ascensão e estabelecimento da razão instrumental quanto a vanguarda revolucionária e iconoclasta, *mas afirma essa crítica por uma forma literária oposta às experimentações vanguardistas*. Surge, assim, uma contradição: como uma narrativa é “objetiva” e simultaneamente “empaca” em termos formais? Essa contradição, como está aqui, é uma formulação gerada pela pesquisa. Sua causa é o descompasso tremendo entre forma e tempo histórico que percorre todo ciclo. Eis porque o texto insiste em atingir o estado de escoreito e inteiriço, o que redundava em excessos de descrições, adjetivos e de extensão.

Enquanto na obra dos expoentes do dito “segundo realismo” ou “outro realismo” (sendo este um anúncio de crise do “primeiro realismo” e da tensão entre intenção e realização), como Dostoievski, o protagonista é um ser ameaçado de sofrer a dissolução de sua condição de sujeito ao confrontar um mundo mais e mais fragmentário e incompreensível, uma vez que regido pelas intrincadas e aparentemente opacas e desconexas regulações sociais cuja lei máxima é o acúmulo de mais e mais riqueza material, em Lovecraft não há fragmentação do ser devido à fragmentação do mundo que o envolve e o modela. A concisão

e rigidez formal do mito cosmogônico, já investigadas no primeiro capítulo, são expressão estética de sua unidade esmagadora, que pode trazer a destruição da individualidade e do corpo dos seres que desvelam seus segredos. Portanto, a intenção de unidade formal que percorre todos os contos do ciclo e a ausência de significativas variações narrativas ou estilísticas atesta uma relação de homologia entre forma e conteúdo que, neste exato ponto da pesquisa, não deve surpreender.

Mas a unidade formal do ciclo acaba por opor-se a qualquer forma de unidade de visão e compreensão do mundo, devido ao horror e negação insuperáveis que estão na sua raiz: a intensidade desse horror é tamanha que destrói toda a objetividade e impessoalidade que os narradores carregavam, eles tornam-se impotentes para compreender ou sequer descrever com exatidão o que é um mundo fundado e controlado por monstruosidades extra-cósmicas. Nos trechos a seguir, há a mesma seqüência: o narrador está concluindo sua revelação macabra com uma descrição ou retomada dos acontecimentos. Essa rememoração provoca uma onda de horror, que por sua vez paralisa a narrativa, coberta por um amontoado de frases desesperadas, súplicas inúteis e adjetivos exagerados. O narrador entra ou aproxima-se de um colapso que vaza para o próprio texto e o paralisa: este deixa de ser eminentemente narrativo e torna-se uma ladainha de medo, *mas apenas por uma certa extensão*, nunca o suficiente para permitir temeridades como afirmar que a obra de Lovecraft incorpora a fragmentação e multiplicidade de vozes narrativas modernas ou que seu texto é uma prova incontestada da falência do realismo:

Cthulhu ainda vive, também imagino, naquele abismo de pedra que o abrigou desde que o sol era jovem. Sua maldita cidade está novamente submersa, pois o *Vigilant* navegou até o local depois da tormenta de abril (...) Quem conhecerá o fim? Aquilo que emergiu pode afundar e o que afundou pode emergir. A repugnância espera e sonha nas profundezas, e a podridão se espalha sobre as precárias cidades dos homens. Chegará um momento... mas não devo e não posso pensar! Deixem-me rezar para que, se não sobreviver a este manuscrito, meus executores testamentários coloquem a cautela a frente da audácia e cuidem que ele não chegue a outros olhos.⁷²

Teria eu retrocedido, em plena e hedionda realidade, a um mundo pré-humano de cento e cinquenta milhões de anos atrás, naqueles dias obscuros, desconcertantes de amnésia? (...)

⁷² Id. , “ O Chamado de Cthulhu” p. 139-140.

Teria eu, como a mente cativa daqueles horrores desajeitados, conhecido de fato aquela cidade maldita de pedra em seu apogeu primordial, e percorrido aqueles corredores familiares na forma abjeta do meu captor? (...)

Teria eu realmente conversado com mentes de cantos inatingíveis de tempo e espaço, aprendido os segredos do universo, passados e futuros, e escrito os anais de meu próprio mundo para as caixas de metal daqueles arquivos titânicos?(...)

Não sei. Se aquele abismo e o que ele continha eram reais, não resta nenhuma esperança. (...)

Se as leis do universo são boas, eles jamais serão encontrados. (...)

Disse que a pavorosa verdade por trás dos meus torturados anos de sonhos depende absolutamente da realidade do que eu pensei ter visto naquelas ciclópicas ruínas enterradas. Tem sido difícil para mim, literalmente, registrar minha revelação crucial, como qualquer leitor não pode ter deixado de imaginar.⁷³

Wilbur levava consigo o exemplar inestimável, mas incompleto, da versão inglesa do doutor Dee que seu avô lhe confiara, e tendo obtido acesso ao exemplar latino, começou imediatamente a cotejar os dois textos para localizar determinada passagem que teria aparecido na página 751 de seu volume incompleto. (...) Enquanto ele copiava a fórmula que por fim escolheu, o doutor Armitage olhou casualmente, por cima do seu ombro, para as páginas abertas; a da esquerda, da versão latina, continha ameaças monstruosas à paz e à sanidade do mundo. (...)

O doutor Armitage, associando o que lia com o que ouvira de Dunwich e suas presenças ameaçadoras, e de Wilbur Whateley e sua aura hedionda, sombria que se estendera de um nascimento dúbio à nuvem de um provável matricídio, sentiu uma onda de pavor tão palpável quanto a exalação da fria viscosidade do túmulo.⁷⁴

Em termos de genealogia, de escola literária, é bastante claro que a obra de Lovecraft busca ser simples continuação do primeiro realismo do século XIX, como o descrito por Auerbach em seu estudo sobre Balzac⁷⁵, mas as injunções históricas e impedimentos ideológicos (os quais serão abordados no terceiro capítulo) não permitem que os recursos desse realismo funcionem a pleno contento, como por exemplo cada peça da narração e descrição contribuir para o andamento dramático do texto.

III

⁷³ Id. , “A sombra fora do tempo” p.217-218.

⁷⁴ Id. , “O horror de Dunwich”. P. 118-119.

⁷⁵ AUERBACH, Eric. “Na mansão de la Mole”. In: *Mimesis –A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 409-430.

Neste ponto devemos realizar mais uma operação: pormos frente a frente os traços elementares de HSL e as características estético-formais das narrativas do ciclo de Cthulhu e assim revelarmos qual a verdadeira dimensão do plano estético dessas narrativas, seu significado e importância. E somente poderemos compreender a pertinência do tradicionalismo formal dos contos do ciclo se os observarmos também pelo viés da crítica tradicional, que descreve os modelos dos quais eles provêm com tanta fidelidade.

August Derleth, um dos principais discípulos e divulgadores de Lovecraft, foi dos primeiros a notar que os três contos gigantes deste, a saber, *Nas montanhas da loucura*, *O caso de Charles Dexter Ward* e *À procura de Kadath*, não podem ser considerados pura e simplesmente pequenos romances:

H. P. Lovecraft escreveu apenas três novelas entre suas muitas histórias e novelas curtas, e cada uma delas é propriamente vista como um romance curto – isto é, mais longo que a forma novela, *mas não um romance em sua forma plena*.⁷⁶

Dos três “romances curtos”, o mais interessante e problemático, em termos estéticos, sem dúvida é *Nas montanhas da loucura*, uma narrativa de mais de 130 páginas, pois *Nas montanhas...* é um conto. Apesar de sua extensão, não pode ser tomado como romance tampouco como novela. Trata-se de um conto gigante; se a ele aplicarmos os modelos da teoria tradicional dos gêneros e aferirmos com atenção o resultado, percebemos que esse texto, desprovido de ação e acontecimentos dramáticos que levam o enredo e atingir um clímax definido, e em que figura um número tão exíguo de personagens, mesmo se estendendo por tantas páginas, pertence obrigatoriamente ao gênero do conto, e mais, respeita muito suas características formais, com uma única exceção, que será esmiuçada abaixo. Façamos uma pequena experiência e comparemos o conceito de narrativa ficcional de Lovecraft com as afirmações de Massaud Moisés, um vulto da teoria literária tradicional em língua portuguesa, apologista da forma orgânica – contidas em seu “A criação literária”. No início do capítulo sobre o conto, no primeiro volume, ele afirma:

Fechado o parêntese, voltemos ao conto. Trata-se, pois, de uma narrativa unívoca, univalente. Constitui uma unidade dramática, uma *célula dramática*.

⁷⁶ DERLETH, August. “H. P. Lovecraft’s novels” In: Lovecraft, H. P. *At the mountains of madness and other novels of terror*. London: HarperCollinsPublishers, 2002, p. 5 (tradução própria e itálicos meus).

Portanto, gravita em torno de um só conflito, um só drama, uma só ação: *unidade de ação*. Para entender nitidamente essa unidade dramática, temos de considerar ainda outro aspecto da questão: todos os ingredientes do conto levam a um mesmo objetivo, convergem para o mesmo ponto.⁷⁷

Poderíamos em seguida citar Wolfgang Kayser, Antônio Soares Amora, Anatol Rosenfeld e outros mais. O resultado não se modificaria. Como crítico e como autor ficcional Lovecraft comungava sem dúvidas ou relativizações do conceito da obra literária marcada sobretudo por uma unidade percorrendo e ligando seus elementos. Comparemos o trecho de Massaud com um trecho de HSL em que discorre sobre a importância da obra de Poe:

Poe também fundou uma moda em consumado artesanato; e embora alguns de seus trabalhos possam hoje parecer um tanto ingênuos e melodramáticos, sua influência pode ser a todo instante comprovada em coisas como a manutenção de um único tom e obtenção de um único efeito, com a redução rigorosa de incidentes àqueles que têm relação direta com o enredo e que irão figurar com relevo no clímax.⁷⁸

Essa unidade existe e é central em *Nas montanhas ...*. O texto inicia-se com uma lamentação do narrador, que prenuncia o revelar de coisas e eventos terríveis:

Sou forçado a falar, uma vez que homens de ciência recusaram-se a seguir meu conselho, sem saberem por quê. É muito a contragosto que descrevo as razões pelas quais me oponho a essa pretendida invasão da Antártida. (...) E reluto tanto mais quanto talvez minha advertência caia em ouvidos moucos.⁷⁹

A seguir, a expedição que pretende escavar todos os segredos geológicos e paleontológicos do passado do continente é descrita com grande minúcia técnica e seu avanço gelo adentro é narrado dia após dia. Quando seu estupendo equipamento é posto a trabalhar e as descobertas se sucedem, uma parte da expedição avança até um certo planalto e silencia repentinamente, sem mais atender os chamados de rádio dos colegas, que partem,

⁷⁷ MOISÉS, Massaud. *A criação literária – prosa*. São Paulo: Cultrix, 1983, p. 20. (itálicos do autor).

⁷⁸ LOVECRAFT, H. P. *O Horror Sobrenatural na Literatura*. p. 49.

⁷⁹Id., “Nas montanhas da loucura”. p. 7.

apreensivos, em busca dos colegas emudecidos. Do avião, entrevêm a megalópole dos “Antigos” e o horror começa a tomar cores e formas precisas:

Cada incidente daquele vôo de quatro horas e meio (sic) está gravado a fogo em minha memória, em virtude de sua posição crucial em minha vida. Ele marcou para mim a perda, na idade de 54 anos, de toda aquela paz e equilíbrio que a mente normal possui, através de sua concepção habitual do que seja a natureza e as leis naturais. Daí em diante, todos nós dez – mas sobretudo, acima de todos os demais, o estudante Danforth e eu – haveríamos de defrontar-nos com um mundo horivelmente amplificado de nossos horrores absconsos que nada pode obliterar de nossas emoções, e que nos absteríamos de repartir com a humanidade em geral, se pudéssemos. (...)

O marinheiro Larsen foi o primeiro a avistar a linha quebrada de cones e pináculos fantasmagóricos e seus gritos trouxeram todos às janelas do avião. (...) Havia em todo aquele espetáculo uma insinuação persistente e penetrante de prodigioso segredo e revelações abissais. Era como se aquelas nítidas agulhas de pesadelo assinalassem as colunas de um portal assustador que levasse a domínios proibidos de sonho e a abismos ignotos de tempo, de espaço e de ultradimensionalidade. Eu não conseguia evitar a sensação de que eram coisas maléficas – montanhas de loucura cujas encostas mais distantes guardavam amaldiçoadas voragens infinitas.⁸⁰

O acampamento é encontrado devastado por uma tempestade e por algo mais que o narrador, até então, recusa-se a revelar:

É com enorme hesitação e repugnância que permito a meu espírito retornar ao acampamento de Lake e ao que realmente encontramos ali – e àquela outra coisa além das montanhas da loucura.⁸¹

Nesse ponto da narrativa, a tensão e suspense já tornam-se problemáticas, pois as imagens das criaturas e lugares fabulosos ainda são apenas entrevistas e a insistência do narrador em declarar que aquilo que descobriram é por demais horrível para ser apresentado de fato, aliado à verdadeira avidez em descrever todo o mundo material com o maior requinte e detalhismo faz com que o elemento formal da narrativa apresenta rachaduras, pois o acúmulo de nomes e qualidades parece não levar o texto adiante, em termos dramáticos, é

⁸⁰ *Op. cit.*, p. 47-48.

⁸¹ *Id.*, *ibid.*, p. 59.

uma exuberância de termos aparentemente vazia de importância para a organicidade da obra, como se o simples nomear e descrever bastassem para criar o horror cósmico que ele tanto prega.

Nas montanhas da loucura é um dos mais importantes contos não só do ciclo, mas de toda a obra ficcional de Lovecraft, não apenas pelos elementos do mito que revela ou pela imensa força e imaginação de seus seres, paisagens e imagens, também por ser o exemplo mais extremo de sua fidelidade a uma dada forma literária intacta. Esse texto não pretende estilhaçar a forma conto por meio de uma dimensão mas garantir sua vitalidade, sem qualquer intenção revolucionária, inflando-a até um ponto que soa absurdo a uma crítica desarmada, que não se desfaz de suas concepções sobre forma como aspecto destacado da obra literária, para que a força de suas imagens e de suas situações e descrições não se diluísse em meio a vozes e focos discordantes, conflitos menores ou especulações sobre o sentido e importância da ficção e da narração. Para resumir e finalizar este trecho, não devemos tomar, ao nos debruçarmos sobre a obra de H. P. Lovecraft, forma por extensão e vice-versa.

É útil lembrar certas características do mito e do mito cosmogônico, pois são forças motrizes importantes dessa fidelidade à forma orgânica. O mito cosmogônico, como exposto no primeiro capítulo, consiste em uma narrativa que abarca todo o universo cuja origem é o centro de seu relato; nada escapa aos eventos narrados pelo mito cosmogônico: todas as coisas e todos os seres dobram-se às forças e entidades primordiais. Esse efeito obliterador, que dobra todos os seres à totalidade evocada pelo mito, é parte substancial do horror cósmico do ciclo, a busca obsessiva por este leva Lovecraft a abusar do recurso de seus narradores repetirem a mesma afirmação, insistirem que descobriram um segredo terrível capaz de enlouquecer a maioria da humanidade a ponto de sua narrativa, cujos elementos são os de um conto, ter a dimensão de um pequeno romance. Em termos mais simples, Lovecraft quer manter a unidade de tensão e forma do conto porque o conteúdo assim exige, mas esse mesmo conteúdo provoca tensões na estrutura formal. Um texto pouco ou nada orgânico e fragmentado ou até mesmo irônico não manteria a força do relato mítico e não faria jus às intenções do autor. Essa é a causa primordial da oposição abissal entre o ciclo de Cthulhu e o modernismo.

Esse mítico torna a obra de Lovecraft refratária ao modernismo, vanguardas e congêneres. Em lugar do descontínuo, do fragmentado e da ironia, há uma repetição e uma insistência em descrever o sensorial e o físico até que o leitor aceite que nesse cosmo fictício não é possível alcançar uma essência, um segredo ou “entendimento do mundo”, inacessível pela via dos sentidos corporais, e descoberto ao acompanhar o périplo desgraçado de seus

protagonistas. O segredo sobre as reais origens, caminhos e destino da humanidade são aterradores o suficientes para que nenhuma metafísica tenha lugar nesse universo.

O detalhismo, o fausto de plasticidade e cor que enche as descrições – e que serão ilustradas adiante – possui suas causas determinadas. A primeira é a falência das técnicas e procedimentos do primeiro realismo de descrever o mundo exterior, e, por meio dessa descrição, revelar a função e significado no mundo humano dos seres e objetos descritos. E a acelerada e assustadora fragmentação e perda aparente de sentido e inteligibilidade do mundo foi pouco mais que a superfície do evento histórico contra o qual o ciclo se volta. Ao empilhar um sem-fim de adjetivos ao redor dos nomes das descobertas medonhas que seus narradores realizam, ele tenta transmitir aquilo que é indizível ao pensamento racional não somente por que este não consegue mais dar conta de narrar e explicar o mundo, mas principalmente porque o mito, como afirmamos antes, não deixa revelar seu segredo final. Esta é a segunda causa: Lovecraft abusa de descrições porque aquilo que os contos do ciclo revelam e constroem, ao tentar unir-se a seus temas de modo coerente, é um mito cosmogônico e o mito não é o segredo final, como afirma Campbell:

Já se disse, e bem, que a mitologia é a penúltima verdade – penúltima porque a última não pode ser transposta em palavras. Está além das palavras, além das imagens, além da borda limitadora da Roda do Devir dos budistas. A mitologia lança a mente para além dessa borda, para *aquilo que pode ser conhecido mas não contado*. Por isso é a penúltima verdade.⁸²

O trecho acima soa como platonismo mal-disfarçado e não devemos aplicá-lo a nosso objeto de estudo sem os devidos cuidados e a devida consciência de que essencialismos e metafísica – descarados ou sutis, toscos ou elaborados, qual categoria seja – não têm boa acolhida no cosmo presidido pelos Great Old Ones. O que o narrador de *At the mountains ...* conheceu e não consegue contar não é o supremo segredo místico final sobre a condição humana que filósofos, esotéricos e religiosos buscam, incompreensível a seres presos ao véu de Maya do mundo físico e portanto incapazes de ver uma “verdade” suprema e oculta, mas o relato de sua origem física e quem foram seus criadores, um segredo que não revela essência alguma perdida a ser recuperada. O segredo final é um segredo da “era do ateísmo”⁸³: desprovido de grandeza ou objetivos elevados, “apenas” o segredo de como o planeta e seus

⁸² CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. p. 173. (itálico meu).

⁸³ Lovecraft – com justiça – já recebeu de críticos, estudiosos e aficionados não-acadêmicos o título de “criador de mitos para uma era que não crê neles” e principalmente de “mitógrafo da era do ateísmo”.

habitantes foram moldados na forma que foram, e por isso tão pavoroso, pois esse é um mito de uma era em que todas as religiões, metafísicas e essências ruem.

Esse mito cosmogônico não é profundo demais, e sim extenso demais e o conflito que permeia e fundamenta o ciclo não é dramático, no sentido em que essa palavra é empregada pela crítica tradicional, uma vez que o conceito de drama, ainda que ligado e derivado de modo visceral ao mito – Como Jean Pierre Vernant demonstra, o drama grego, origem e modelo do drama e do dramático de toda literatura ocidental, origina-se de determinadas transposições e decantações do conteúdo e significado de mitos⁸⁴ – não se confunde com o valor literário deste (valor, que diga-se, foi atribuído apenas pela crítica moderna). Esse conflito, como Lovecraft afirma no trecho de uma carta, citado no início do primeiro capítulo⁸⁵, é difuso, indefinido, é o embate da espécie humana contra o cosmos, não o embate de um único homem contra os desígnios divinos e que por isso é castigado.

IV

É somente exagerando nos adjetivos e descrições que o peso das descobertas feitas pelos protagonistas do ciclo pode atingir o efeito do sentimento de “horror cósmico” de que tanto fala em HSL. De fato, detalhe e repetição são elementos importantes na prosa de Lovecraft, os recursos da recorrência de um dado efeito e da repetição de uma estrutura estilística são muito freqüentes. Esse detalhismo é funcional e manifestação no plano formal dos impasses que uma obra literária baseada em um mito teve de enfrentar em uma época refratária à busca de totalidade ou completude. Simplesmente tachá-lo de escritor medíocre porque seu texto é por demais carregado e repetitivo, como Edmund Wilson sentenciou em um ensaio muito discutido⁸⁶, em nada contribui para a compreensão de sua obra ou mesmo para este trabalho: cumpre apontar as razões desse excesso, porque ocorre.

Como primeiro e mais modelar exemplo das descrições que ele esculpia e como comprovação da importância destas para instaurar o horror nascido de entidades e eras míticas, vejamos a primeira descrição da estrutura corporal de Cthulhu, por meio da descrição da estatueta utilizada por um ajuntamento do culto para adorá-lo, uma conjunção de

⁸⁴ VERNANT, Jean Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

⁸⁵ Ver Página 17.

⁸⁶ WILSON, Edmund. . “Tales of the marvelous and the ridiculous”. In: JOSHI, S. T., ed. *H. P. Lovecraft: Four Decades of Criticism*. p. 46-49.

detalhismo e horror – mais detalhes surgem, mais o “horror cósmico” que atenta contra a condição humana torna-se “visível”:

A estatueta, ídolo, fetiche, ou seja lá o que fosse, fora capturada alguns meses antes nos pântanos arborizados ao sul de Nova Orleans, durante uma batida a uma suposta reunião de vodu (...).

A estatueta, que foi sendo passada com vagar de mão em mão para um estudo mais cuidadoso, tinha sete a oito polegadas de altura e um acabamento artístico raro. Representava um monstro de perfil meio antropóide, mas com uma cabeça de polvo com um amontoado de tentáculos por face e um corpo coberto de escamas aparentemente elástico, garras prodigiosas nas patas dianteiras e traseiras, e asas longas e estreitas nas costas. A coisa, que parecia animada de uma malignidade terrível e apavorante, tinha o corpo um tanto estufado e estava acocorada num pedestal, ou bloco retangular, com inscrições indecifráveis. As pontas das asas tocavam na borda escura do bloco, o traseiro ocupava o centro, enquanto as garras longas e curvas das patas traseiras dobradas agarravam a borda frontal e se prolongavam até um quarto da distância até a base do pedestal. A cabeça cefalópode estava curvada para a frente de tal forma que as pontas dos tentáculos faciais raspavam nos joelhos erguidos da figura acocorada. Ela dava uma impressão geral de estar viva, e era ainda mais assustadora por sua origem ser tão absolutamente desconhecida. Sua antiguidade imensa, espantosa e incalculável era inegável, embora ela não revelasse qualquer ligação com algum tipo de arte da aurora da civilização – ou, mesmo, de alguma outra era. Em contrapartida, o próprio material de que era feita constituía um mistério, pois a pedra lisa preto-esverdeada com suas listras ou estrias douradas ou iridescentes não se assemelhava a nada que a geologia ou a mineralogia conhecessem. As inscrições ao longo da base eram também intrigantes e nenhum dos presentes, apesar de ali se encontrar a metade do conhecimento especializado do mundo nesse campo, conseguiu formar a menor idéia nem mesmo de sua mais remota filiação lingüística. Assim como a figura e o material, elas pertenciam a algo terrivelmente antigo e distinto da humanidade tal como a conhecemos, algo que sugeria com pavor ciclos de vida remotos e profanos, alheios a nosso mundo e nossas concepções.⁸⁷

Uma leitura inicial e sem grande rigor destaca a extensão do trecho. O parágrafo que segue após as reticências espalha-se, na edição em língua portuguesa, por nada menos que 35

⁸⁷ LOVECRAFT, H. P., “O chamado de Cthulhu”, p. 113-114.

linhas para descrever um objeto inanimado⁸⁸, o que indica um detalhamento exagerado ou uma seqüência de traços que produzem uma série de efeitos e sensações que se intrometem na própria narração, levando a uma imbricação excessiva entre narrar e descrever que termina por desequilibrar o texto, segundo os parâmetros da teoria literária tradicional. Porém o trecho em questão, ainda que possa ser considerado desequilibrado ou problemático, não é ininteligível ou desordenado: há uma estrutura que faz tamanha extensão ser legível sem grandes esforços ou dificuldades, uma sucessão de frases simples de ordem direta, que nomeiam os traços particulares do objeto, nas quais se intercalam outras orações simples e diretas, que acrescentam mais detalhes ao conjunto, todo ele marcado por um ritmo de fácil apreensão, pois o vocabulário desse trecho (repetimos, exemplar das descrições que enchem o ciclo) é quase desprovido de termos eruditos e/ou de grande tamanho.

Uma claudicação inicia o trecho: “*estatueta, ídolo, fetiche*, ou seja lá *o que fosse*”; o narrador descreve um objeto que ele não sabe exatamente o que é, ainda que palpável e os termos sejam próximos entre si. Cumpre notar que é uma descrição de segunda mão, pois ele apõe em seu registro aquilo que seu tio-avô, e não ele, viu. Tal pormenor poderia reforçar a idéia de que o texto sofre de um esboroamento de precisão e clareza, devido à monstruosidade incompreensível de seu objeto, mas em verdade ocorre o inverso: o narrador, cuja profissão ou nome em momento algum aparecem, transcreve o conteúdo dos papéis deixados por seu tio-avô, cujos nome e profissão são discriminados, sugerindo que as palavras deixadas pelo lingüista são mais precisas e confiáveis que as de si próprio.

Depois, uma breve descrição marcada por um adjetivo ilusório, cujo sentido não se (con)firma ou se espalha pelo restante do trecho: “um acabamento *artístico* raro”, pois artístico sugere uma familiaridade, uma humanidade que será destroçada a seguir. O que parece um objeto de arte de uma cultura perdida revela-se alienígena em todos os aspectos e logo não-humano.

Essa combinação de incerteza e familiaridade produz uma estranheza ao redor do objeto que eclode de forma direta e materializa-se em puro horror. Logo após há a descrição dos traços físicos em si do objeto: “Representava um monstro de perfil meio antropóide, mas com uma cabeça de polvo com um amontoado de tentáculos por face e um corpo coberto de escamas aparentemente elástico” e súbito, desses elementos precisos brota uma impressão que não coaduna com o mundo dos homens e suas leis, antecedida por termos carregados de

⁸⁸ Um importante esclarecimento: 35 é o número de linhas da tradução brasileira, que comete a impropriedade de unir dois parágrafos do texto original – o primeiro contém 19 linhas, o segundo, 10 – em um único, mas sem eliminar palavras isoladas ou mesmo trechos.

incerteza e imprecisão: “A *coisa*, que *parecia* animada de uma *malignidade terrível e apavorante*, tinha o corpo um tanto estufado e estava acorada num pedestal ou bloco retangular, com inscrições indecifráveis”. Repare-se que não há sutilezas, o leitor não é preparado para o que virá, dos traços físicos surge o horror.

A seguir a descrição da criatura representada torna-se mais e mais detalhada, a imagem do próprio Cthulhu torna-se definida: “As pontas das asas tocavam na borda escura do bloco, o traseiro ocupava o centro, enquanto as garras longas e curvas das patas traseiras dobradas agarravam a borda frontal e se prolongavam até um quarto da distância até a base do pedestal.” E o artifício se repete: “Ela *dava* uma *impressão geral* de estar viva, e era ainda mais *assustadora* por sua origem ser tão *absolutamente desconhecida*”.

O último terço repete o procedimento, mais detalhes que implicam em uma natureza ignota: “o próprio material de que era feita constituía um mistério, pois a pedra lisa preto-esverdeada com suas listras ou estrias douradas ou iridescentes não se assemelhava a nada que a geologia ou a mineralogia conhecessem”, “as inscrições ao longo da base eram também intrigantes” levam em linha reta a mais horror (“Assim como a figura e o material, elas pertenciam a algo *terrivelmente* antigo e distinto da humanidade tal como a conhecemos, algo que *sugeria com pavor* ciclos de vida remotos e profanos, *alheios* a nosso mundo e nossas concepções.”)

Já temos uma visão do conjunto e podemos apontar uma seqüência estrutural que, veremos abaixo, é uma constante nas descrições de Lovecraft: (1) as primeiras palavras coladas ao objeto da descrição são vagas e imprecisas, indicando que este não é algo familiar aos homens ou mesmo a este mundo e logo, não mais que uma ou duas linhas após, surgem os primeiros termos que expressam horror e medo; (2) a seguir vem a descrição em si, longa e precisa, com poucos termos científicos ou eruditos, mas construindo uma imagem bastante precisa; (3) essa precisão, herdada dos ditames realistas e aglutinada ao cientificismo de Lovecraft e de seu narradores, gera o horror, pois desnuda o caráter extraterrestre e inumano de seu objeto; (4) ocorre, sem sutilezas ou torções conceituais ou estilísticas, a aparição de termos que sugerem, mais que nomeiam, o “horror cósmico” que ele tanto apregoa, termos semanticamente próximos aos termos de horror que comparecem no início da descrição.

O vocabulário empregado é, em consonância com a estrutura frasal e sintática, simples, mas variado e adequado, palavras simples e familiares, não há muitos termos técnicos ou científicos⁸⁹ que dificultem ainda mais a apreensão das realidades evocadas por

⁸⁹ Outra observação merecedora de registro: a descrição da estatueta é exemplar, mas não absoluta. Outras descrições há, em outras narrativas do ciclo, em que termos técnicos e eruditos são empregados, se o objeto e

um objeto por si inexplicável. Os vocábulos mais difíceis, nesse trecho, são do quilate de *cefalópode, iridescentes, filiação*. Os substantivos e adjetivos que imperam não carregam, em si, nenhum poder ou sugestão macabra (que macabro ou sobrenatural há em *pedestal, asa, traseiro, garras longas e curvas*, sem que façam parte de um todo cujo fim é o terror?) e são equilibrados uns em relação aos outros.

A estrutura frasal e dos períodos foi descrita acima e pouco mais há a dissecar. O elemento mais importante a frisar é a extensão dos períodos. São suficientemente longos para não gerar uma impressão de fragmentação ou dúvidas do narrador e sua segurança quanto ao que apresenta, e são curtos o bastante para garantir um ritmo apreensível sem grande dificuldade. Os períodos tomam, na maioria, 4 linhas, sendo a ligação entre eles feita pela simples acumulação de pormenores e as separações ocorrem por simples pontos finais e pouquíssimas parataxes, redundando em um ritmo controlado que não incorpora o colapso experimentado pelos narradores.

Por fim, ao repassarmos essas características descobrimos um sentido para as descrições, tão presentes e freqüentes que incham os textos: expressar um horror que é recebido como horror mas para o qual não há meio de combater ou eliminar. O movimento que constitui a estrutura das descrições nada é além de eco da tensão e oposição crítica que é o fundamento do ciclo. Esse movimento *imprecisão – breve sugestão de horror–descrição precisa–horror que escapa a definições* expressa a busca de Lovecraft em criar um mito em um momento em que os mitos não são mais possíveis ou verossímeis. E essa tensão é fundamental, a estrutura é tensionada, mas a ruptura não ocorre.

Ao confrontarmos essa análise com a força motriz do ciclo e o mito que o fundamenta, chegamos à conclusão que as descrições carregam tanto características míticas, a saber cantar os seres do mundo como eles são por meio de muitas imagens e termos sensoriais, sem se opor a eles, quanto expressam a perda das condições históricas que permitem a existência de um mito “natural” ou “autêntico”.

Como fecho da análise das descrições, reproduzimos outras duas, as quais, nos furtaremos de analisar de fato, apenas destacamos palavras chave da estrutura, em itálico, seguidos de um termo que indica seu lugar nesta.

A aparente(incerteza) esfera de cinco centímetros revelou-se um poliedro quase negro com estrias vermelhas e muitas facetas irregulares(descrição precisa):

suas implicações para os eventos narrados assim o exigem, como a estrutura corporal dos Antigos de *Nas montanhas da loucura*, as espantosas e complexas obras arquitetônicas dessa narrativa e de *A sombra fora do tempo*.

um cristal muito singular ou um objeto artificial de algum mineral cinzelado e bem polido. (...) Essa pedra, mal ficou exposta, exerceu sobre Blake um fascínio quase *alarmante*(sugestão de medo, de terror). Ele mal conseguia tirar os olhos dela e, olhando suas faces brilhantes, chegou a imaginar que era transparente, abrigando em seu interior fragmentos de mundos fantásticos. Flutuaram em sua mente imagens de orbes extraterrestres com imensas *torres de pedra*(mais termos precisos), e outras orbes com montanhas titânicas e sem qualquer sinal de vida, e ainda espaços mais remotos onde apenas uma agitação na vaga escuridão indicava a presença de consciência e vontade. (...) ⁹⁰

Impossível transmitir *qualquer idéia*(imprecisão, dúvida) dessas *monstruosidades* (sugestão de horror). Eram da espécie réptil, com contornos que ora *sugeriam*(mais imprecisão) o crocodilo, ora a foca, e, mais freqüentemente, nada que algum naturalista ou paleontólogo conhecesse. *Em tamanho, aproximavam-se de um homem pequeno, e suas pernas dianteiras exibiam pés delicados e evidentes, curiosamente parecidos com mãos e dedos humanos*(descrição detalhada). O mais estranho de tudo, porém, eram suas cabeças, com um perfil que violava todos os princípios biológicos conhecidos. *A nada se pode comparar aquelas coisas*(mais imprecisão) – num lampejo, pensei em comparações tão variadas como um gato, um buldogue, um sátiro mítico e um ser humano. Nem o próprio Júpiter tivera uma testa tão colossal e protuberante, mas os chifres, a ausência de nariz e a mandíbula de crocodilo colocavam as coisas fora de todas as categorias estabelecidas. (...) *Para coroar sua estranheza*(indica que não pertencem ao mundo conhecido, nova sugestão de horror) a maioria delas estava suntuosamente vestida com os mais ricos tecidos e generosamente enfeitada com ornamentos de ouro, jóias e desconhecidos metais cintilantes. ⁹¹

Mais detalhes ele lavra nessas descrições, mais uma oposição fantástica e de horror à humanidade e ao universo que os narradores julgam ideais desprende-se deles e impregna o texto.

As questões importantes, para compreender-se a posição e importância do ciclo em seu gênero e seu sentido crítico, não se limitam a dissecar tais “falhas” das narrativas, mas ir além e encarar as questões a que levam: as descrições dos seres e objetos do mundo exterior contribuem para a unidade orgânica das narrativas do ciclo ou terminam por prejudicar essa

⁹⁰ LOVECRAFT, H. P., “O assombro das trevas” . In: *O horror em Red Hook*. São Paulo: Iluminuras, 2000, p. 205.

⁹¹ Id., “A cidade sem nome” . In: *A maldição de Sarnath*. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 127.

unidade, conforme apregoa certa tradição da crítica literária, muito bem ilustrada por *Narrar ou Descrever?*⁹² O conceito de unidade orgânica do texto, ainda que defendido com ardor por Lovecraft em seu trabalho teórico sobre o gênero, faz sentido se aplicado a seu trabalho ficcional, uma vez que este é uma crítica veemente ao mundo tecno-industrial? Importa esse descompasso entre teoria e criação? Podemos aplicar os preceitos de qualquer escola de teoria e crítica literária à literatura fantástica do século XX sem tomar os devidos cuidados, uma vez que parte significativa da força de suas obras mais críticas vem de uma recusa radical a qualquer homologia apologética a esse mundo tecnológico-racional-industrial?

A resposta para todas essas questões seria: o ciclo, em seu todo, tenta, mas não cumpre essa execução fiel da forma orgânica, a execução ocorre somente até certo ponto. O ideário seguido por Lovecraft já se degradara, ao tempo em que ele produzia os contos e novelas do ciclo, em receita da indústria cultural. O que torna seu caso particularmente interessante é opor-se à padronização da sociedade e da metrópole industrial por meio do emprego de formas e procedimentos literários que são plena expressão dessa padronização.

As conclusões e dados da análise acima oferecem os instrumentos para as respostas e conduzem este estudo àquilo que este capítulo pretende comprovar: o ciclo de Cthulhu é um caso exemplar de um gênero que exige importantes cuidados para ser compreendido e ter sua força crítica corretamente percebida e avaliada.

Assim, outra característica importante do modelo de literatura de coesão orgânica, conforme citado por Auerbach⁹³ e comentado por Lukács⁹⁴ é negada por ele: a concisão, a busca do texto econômico quanto a recursos estilísticos e vocabulares e que não usa nada além do estritamente necessário para atingir os efeitos pretendidos. Quantos e quantos textos teóricos, de história da literatura e ensaios não proclamam isso como uma das marcas da modernidade na literatura, de modo descaradamente apologético por vezes? E a análise acima demonstra a indiferença de Lovecraft. Podemos considerá-la mais um traço comprobatório de aquilo que David Punter afirma⁹⁵: em termos de recursos estilísticos, sua obra é uma regressão aos modelos do primeiro realismo do século XIX.

Por fim, as descrições exageradas são a forma particular das narrativas do ciclo de seguirem outra característica importante do discurso mítico, que aqui repisamos: utilizar-se do sensível para transmitir conteúdos e significados em detrimento do inteligível. Os mitos, para

⁹² LUKÁCS, Georg “Narrar ou descrever?” In: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 43-94.

⁹³ AUERBACH, Eric. “Na mansão de la Mole”, p. 409-430.

⁹⁴ *Op. cit.* p. 43-94.

⁹⁵ PUNTER, David. *The Literature of Terror*. p. 281-289

transmitirem idéias e conceitos e revelar o conhecimento e a verdade sobre o mundo e os seres que o habitam, utilizam-se principalmente do mundo físico para atingir o espiritual. E esse “excesso” de traços físicos reveste-se de grande importância, pois revela como um mito cosmogônico, em pleno século XX, em que o senso de comunidade e de totalidade que o mito

A coisa mais misericordiosa do mundo, acho eu, é a incapacidade da mente humana correlacionar tudo que ela contém. Vivemos numa plácida ilha de ignorância em meio a mares tenebrosos de infinidade, e não estávamos destinados a chegar longe. As ciências, cada uma puxando para seu próprio lado, nos causaram poucos danos até agora, mas algum dia a junção das peças do conhecimento disperso descortinará visões tão terríveis da realidade e de nossa pavorosa posição dentro dela que só nos restará enlouquecer com a revelação ou fugir da iluminação mortal para a paz e a segurança de uma nova idade das trevas.

Os teosofistas imaginaram o admirável esplendor do ciclo cósmico no qual o nosso mundo e a raça humana são incidentes transitórios. (...) Mas não foi deles que me chegou o especial vislumbre de eras ancestrais proibidas que me arrepia ao lembrar e me enlouquece nos sonhos. Esse vislumbre, como todos os pavorosos vislumbres da verdade, revelou-se de uma hora para outra com a junção acidental de peças separadas (...) Espero que ninguém mais junte essas peças. Se eu viver, jamais ajuntarei, deliberadamente, um elo a tão odiosa cadeia.⁹⁶

Sou forçado a falar, uma vez que homens de ciência recusaram-se a seguir meu conselho, sem saberem por quê. É muito a contragosto que descrevo as razões pelas quais me oponho a essa pretendida invasão da Antártica (...) E reluto tanto mais quanto talvez minha advertência caia em ouvidos moucos.⁹⁷

Depois de vintes e dois anos de pesadelo e horror salvos apenas por uma convicção desesperada na origem mítica de algumas impressões, não estou disposto a jurar pela veracidade do que penso que encontrei na Austrália Ocidental na noite de 17-18 de julho de 1935. Não faltam motivos para julgar que toda minha experiência ou parte dela tenha sido uma alucinação – para o que, aliás, existiram causas abundantes. Seu realismo foi tão pavoroso, porém, que esse anseio às vezes me parece impossível.

Se a coisa aconteceu, então o homem precisa se preparar para admitir noções do cosmo e de seu próprio lugar na voragem febril do tempo cuja simples menção é paralisante. Ele terá de se colocar em guarda também contra um perigo específico à espreita que, embora jamais venha a engolfar toda a raça, poderá impor horrores monstruosos e inimagináveis a certos membros aventureiros dela.

⁹⁶ LOVECRAFT, H. P., “O chamado de Cthulhu”. p. 103-104.

⁹⁷ Id., “Nas montanhas da loucura”. p. 7.

É por esta última razão que eu insisto, com toda força do meu ser, que sejam abandonadas em definitivo todas as tentativas de desenterrar aqueles fragmentos de alvenaria misteriosa e primitiva que a minha expedição pretendia investigar.⁹⁸

Os três trechos estão na primeira página de seus respectivos contos, não por acaso os três contos centrais do ciclo. São introduções com profundas similaridades, quase paráfrases um dos outros. *O chamado de Cthulhu* e *A sombra fora do tempo* entregam o tom e tema sem avisos, com ar apocalíptico e palavras longas, bombásticas: (“o admirável esplendor do ciclo cósmico”, “mares tenebrosos de infinidade”, “visões tão terríveis da realidade e de nossa pavorosa posição dentro dela”, “o especial vislumbre de eras ancestrais proibidas”, “na voragem febril do tempo cuja simples menção é paralisante”, “horrores monstruosos e inimagináveis”). Já o início de *Nas montanhas da loucura*, ainda que dramático, não afirma que a narração que lhe segue descortina ameaças a toda espécie.

Os termos que expressam o horror revelado pelos protagonistas amaldiçoados são tão próximos entre si que poderiam ser permutados: “mares *monstruosos* de infinidade”, “visões tão *tenebrosas* da realidade e de nossa *inimaginável* posição dentro dela”, “o *terrível* vislumbre de eras ancestrais *paralisantes*”. O que isso comprova? De um ponto de vista mais amplo, que busca o todo, comprova que a unidade formal e temática do ciclo, a despeito de certas e pontuais corrosões, impõe-se sobre essas fraturas. De um ponto de vista mais estreito, aquele que importa nesta parte, que essa unidade alcança até o repertório vocabular dos contos e novelas e atesta a unidade entre tema e forma do ciclo. Mas como uma “totalidade” pelo conhecimento não é mais possível, há, em seu lugar, uma “totalidade” do estilo, ou: uma obra cuja unidade seja garantida pelas referências temáticas e vocabulares internas.

Outro elemento importante está indicado pela alternância de pronomes pessoais e as relações desses para com o alcance, a potência dos horrores descritos e contados. Em todos figura um narrador-protagonista, em primeira pessoa portanto. O narrador apresenta a sina que se abateu ou em breve se abaterá sobre ele, usando obviamente eu e derivados (“Mas não foi deles que *me* chegou o especial vislumbre de eras ancestrais proibidas”, “*Sou* forçado a falar”, “*eu* insisto, com toda força do *meu* ser”) mas logo esses horrores estão relacionados a pronomes e substantivos de sentido coletivo e plural (“de *nossa* pavorosa posição dentro dela que só *nos* restará enlouquecer com a revelação”, “o *homem* precisa se preparar para admitir noções do cosmo e de seu próprio lugar na voragem febril do tempo cuja simples menção é paralisante”, “um perigo específico à espreita que, embora jamais venha a engolfar *toda a*

⁹⁸ Id. , “A sombra fora do tempo”, p. 149.

raça”). A mudança de dêiticos indica que os horrores descritos tornam-se universais, a sina deixa de ser um drama individual e singular e torna-se uma ameaça a toda humanidade, uma forma desesperada e rude de mitificar, no sentido mais radical da palavra, esse horror e dar a ele o verdadeiro estatuto de mítico e primordial, e condizente com a cosmovisão das épicas clássicas. E essa mudança, que persiste no restante dos textos, tem implicações formais. Ao realizar essa passagem e manter o texto fiel aos modelos realistas-objetivos, os narradores evitam um impasse que poderia levar à pulverização das formas consagradas para tal, fenômeno que tornar-se-ia praxe para parte expressiva dos literatos e por muito tempo não teve (e, afirmamos, ainda não tem) acolhida expressiva por parte da literatura fantástica.

A relação existente entre autor e obra, na obra de Lovecraft, no ciclo de Cthulhu em particular, pode ser cunhada de romântica sem temor de exagero ou erro: Lovecraft projetava-se sem peias e pudores no autor-implícito do ciclo. A visão ideológica e política que transparece nos narradores do ciclo é a mesma registrada nas cartas que deixou⁹⁹, a de um distinto homem de estirpe que fora rebaixado na sociedade e chegou a afirmar que só seria feliz ao ver a bandeira da Inglaterra tremular novamente sobre os campanários, torres e sobrados da Nova Inglaterra. Mais os Estados Unidos recebiam imigrantes e povos “exóticos”, mais tornavam-se variegados em termos de tipos humanos, experiências e agrupamentos sociais e aparentemente mais tornavam-se caóticos e confusos, e portanto mais ele detestava seu momento histórico e exaltava o passado colonial uno e seguro, anterior à invasão da monstruosidade industrial e das hordas subumanas que a animavam.

Mais uma vez, voltemos ao *O chamado de Cthulhu*. Como já dito, o conto é apresentado como uma peça não-artística, como se fosse um alerta “real” sobre um perigo que espreita a espécie humana. O narrador, não em termos diretos, adverte o leitor de que algo terrível será desvelado nas páginas que seguem a abertura do texto, já exposta várias vezes, no decorrer da pesquisa.

O conto está dividido em três partes, nomeadas de acordo com o objeto de cada uma. A primeira chama-se “O horror de argila” as demais intitulam-se “A narrativa do inspetor Legrassé” e “A loucura vinda do mar”. A ordem em que estão dispostas é linear e cronológica. Conforme o narrador confronta-se com o material deixado pelo professor Angell, reconstitui seus passos e toma ciência do culto, revela o conteúdo ao leitor, sem pausas na narração dignas de nota, erupções de tempo psicológico ou recuos e avanços temporais ou

⁹⁹ As posições políticas e ideológicas (57 T7a na do-//T1 7] [ao-/c do-/(ao-/taltava)]T1J0.000256c 0.346 86 Tw 19.8 rint10(-)-3 0 T

alterações de vocabulário e estilo, ou seja, o encadeamento dos acontecimentos e informações é absolutamente linear, simples e lógico, como era (é) praxe em seu gênero. Veja-se a passagem da primeira parte para a segunda:

Os recortes da imprensa, como sugeri, abordavam casos de pânico, mania e excentricidades durante o período em questão. O Professor Angell deve ter-se valido de um serviço especial, pois era imenso o número de recortes de fontes espalhadas por todo o Globo. (...) No todo, um espantoso maço de recortes e até hoje mal consigo entender o calejado racionalismo que me fez deixá-los de lado. Mas eu estava convencido então de que o jovem Wilcox tinha conhecimento dos assuntos mais antigos mencionados pelo professor.

II. A narrativa do inspetor Legrasse

Os assuntos antigos que tornavam o sonho e o baixo-relevo do escultor tão significativos para meu tio constituíam o tema da segunda metade de seu extenso manuscrito. Ao que parece, o professor Angell já tinha visto a silhueta infernal da monstruosidade sem nome, já tinha se intrigado com os misteriosos hieróglifos e ouvidos as sílabas aziagas que só podem ser representadas por “*Cthulhu*” .¹⁰⁰

O início da parte II é continuação direta e até mesmo previsível do encerramento da primeira parte. Não há surpresa ou imprevisibilidade e logo nenhum indício no estilo, vocabulário ou construção sintática que precise de maior desmonte, há o simples prosseguimento da narrativa, que até esse ponto consiste na enumeração das evidências de que algo horrível esconde-se longe dos olhos dos homens mas também entre alguns deles.

O final da parte I contém o seguinte trecho: “o jovem Wilcox tinha conhecimento dos *assuntos mais antigos* mencionados pelo professor” e as duas primeiras linhas da parte II contém: “Os *assuntos antigos* que tornavam o sonho e o baixo-relevo do escultor tão significativos para meu tio constituíam o tema da segunda metade de seu extenso manuscrito”. Essa repetição ou recuperação lexical porta uma função simples e importante: estabelecer uma passagem “harmoniosa” entre as partes I e II do conto, de forma que ambas não pareçam nada mais do que são, divisões pragmáticas de um texto que finge não ser ficção.

Esses poucos e importantes elementos são indícios de que o ciclo é uma unidade incontornável e que a divisão em partes é mero recurso para conferir maior veracidade a um

¹⁰⁰ LOVECRAFT, H. P. “O chamado de Cthulhu”., p.111-112.

conteúdo delirante ao extremo, mesma função de uma observação entre parênteses colocada bem abaixo do título do conto “(Encontrado entre os papéis do falecido Francis Wayland Thurston, de Boston)”¹⁰¹.

A passagem da segunda para a terceira não é tão firme e encadeada como essa, mas tampouco causa dificuldades de compreensão, uma vez que o nexos entre ambas é logo estabelecido:

Creio que o professor Angell morreu porque sabia demais, ou porque, provavelmente, viria a saber demais. Resta saber se irei como ele se foi, pois também sei muito agora.

III. A loucura vinda do mar

Se o céu algum dia quisesse conceder-me uma bênção, esta seria apagar de todo os efeitos do acaso que fez meus olhos se fixarem num pedaço de papel que forrava uma prateleira. (...)

Minhas investigações sobre o que o professor Angell chamava de “Culto de Cthulhu” estavam quase paradas e eu estava de visita a um amigo erudito em Paterson, Nova Jersey, curador de um museu local e mineralogista de renome. Examinando, certo dia, os espécimes de reserva espalhados nas prateleiras de uma sala de fundo do museu, meu olhar foi atraído por uma curiosa ilustração de um dos velhos jornais estendidos embaixo das pedras. (...)

Retirei, impaciente, as peças preciosas em cima da folha de jornal e examinei minuciosamente a matéria, desapontando-me com o pouco que dizia. O que ela sugeria, porém, teve profundas repercussões em minha busca periclitante e a recortei com todo o cuidado para tomar medidas imediatas. Ela dizia o seguinte:

MISTERIOSO NAVIO PERDIDO ENCONTRADO NO MAR

Vigilant chega rebocando iate neozelandês armado e abandonado.

Encontrados um sobrevivente e um morto a bordo. História de batalha desesperada e mortes no mar.

Marinheiro resgatado omite detalhes sobre a estranha experiência.

¹⁰¹ Id., *ibid.*, p.103.

*Encontrado ídolo estranho em sua posse. Investigações
prosseguem.*¹⁰²

Não há desconstrução da ordem da narrativa, não há tramas que desenvolvem-se em paralelo e cujo elo que as faz um todo é apenas sugerido ao leitor, tampouco inversões ou piruetas formais e estilísticas de qualquer ordem. A divisão do texto segue a ordem em que o narrador encontra as pistas sobre o culto e as conseqüências, em ordem reta, dessas descobertas e só. Que modernismo, que desconstrução da estrutura da narrativa temos aqui, se os temos? Que modernismo literário existe em narrativas fiéis à estrutura da narrativa realista do século XIX? As características modernas são tão poucas, tão sem densidade e importância ao todo do ciclo que não é possível inserir a obra de Lovecraft na literatura mais “avançada” do século XX sem ter à mão um grande estoque de aspas. Importante destacar que *O chamado de Cthulhu* é o texto mais “fragmentado” do ciclo – nesse ponto as aspas explicam-se por si –, um conto em que sequer há mais de um narrador, o foco narrativo é sempre o mesmo, como aliás ocorre em todos os textos do ciclo e em toda sua obra. Sem medo de soarmos por demais seguros, podemos afirmar que um conjunto de textos ligados entre si por um mito cosmogônico-artificial não pode ter algum deles vincado em profundidade por características modernas que vão de encontro à unidade que o mito pressupõe e impõe, uma vez que tais características são poucas e sem influência significativa ao conjunto.

Os demais textos são igualmente inteiriços em foco narrativo, praticamente nenhum narrador além do homem mesmerizado pelo terror que ousa revelar segredos medonhos comparece. Lovecraft, cioso demais de sua origem de filho da velha e autêntica Nova Inglaterra, não via outra possibilidade que uma obra erguida sobre conservadorismo e paralisia formal. É um elemento importante e indicativo a pouca transformação de seu estilo: das narrativas escritas na adolescência, como a “A fera na caverna” e “O alquimista” a “O assombro das trevas” a “The night ocean”¹⁰³ seu texto pouco modificou-se.

A unidade entre mito e forma ainda comparece nas vozes narrativas. Estas são quase onipresentes e não cedem sua importância no ciclo a outras vozes, pontos de vista ou ideologias, que no entanto têm (pouca) presença, como veremos abaixo.

Em *Nas montanhas...* o narrador é um dos integrantes da expedição científica que descobre os Antigos. O texto é praticamente um monólogo: sequer há diálogos, sua voz é a

¹⁰² *Op. cit.*, p.127-128

¹⁰³ *A fera na caverna* e *The night ocean* são, respectivamente, a primeira e a última narrativas escritas por Lovecraft e publicadas. *The night ocean*, até o momento, não foi traduzida para o português.

única que comparece, repisando à exaustão seu ponto de vista; *A sombra fora do tempo* segue o mesmo modelo, a narração em voz única é interrompida somente por uma carta muito breve, que acrescenta mais elementos do terror revelado nesse conto e esse trecho epistolar não pode de modo algum ser considerado uma outra voz narrativa ou foco narrativo a fragmentar o texto, pois ocupa menos de duas páginas de um total de cinqüenta do conto completo¹⁰⁴ e não contém revelação decisiva que resolva o conflito ou informação que perturbe a estrutura e cosmovisão reinantes; *The haunter of the dark* (“O assombro das trevas” na edição brasileira) narra em terceira pessoa a sina de Robert Blake, um escritor e pintor um tanto assemelhado ao próprio Lovecraft, que descobre, oculto em uma sinistra igreja abandonada em Providence, um artefato extraterrestre que uma vez manipulado invoca uma terrível entidade ligada aos Grandes Antigos. No entanto, a narração em terceira pessoa não resulta em um ponto de vista neutro ou afastado em relação ao do protagonista, pelo contrário, é o devido mecanismo para criar o clima de terror cujo ápice é a reprodução da última anotação deixada pelo artista desaparecido e maldito, um desesperado amontoado de linhas em que ele busca nomear a criatura ou força que vêm destruí-lo. A similaridade entre a narração e a carta do protagonista é inegável:

Numa sacristia nos fundos, ao lado da abside, Blake descobriu uma escritaninha apodrecida e estantes quase na altura do teto com livros mofados caindo aos pedaços. Ali, pela primeira vez, ele tomou um choque de *efetivo horror*, pois os títulos daqueles livros eram-lhe muito significativos. Os livros eram aquelas coisas pavorosas, proibidas, de que a maioria das pessoas sãs jamais ouvira falar, ou só ouvira em sussurros furtivos e temerosos; os repositórios, execrados, banidos, de *segredos equívocos e fórmulas imemoriais* escoados do curso dos tempos desde a infância da humanidade e dos *dias fabulosos e sombrios* anteriores à existência humana. (...) Os rumores persistentes sobre o local não haviam mentido. O lugar fora a sede de *um malefício mais antigo que a humanidade e mais abrangente que o universo conhecido*.¹⁰⁵

“Problema na memória. Vejo coisas que nunca vi. *Outros mundos e outras galáxias...* Escuridão... O relâmpago parece escuro e a escuridão parece clara... (...)”

“O longo vôo pelo vazio não pode cruzar o universo iluminado... recriado pelos pensamentos captados no Trapezoedro Brilhante...enviou-o através dos *terríveis abismos brilhantes*. (...)”

¹⁰⁴ Utilizamos para este exemplo a edição de *The shadow out of time* contida na coletânea *The best of H. P. Lovecraft*, devidamente incluída na bibliografia.

¹⁰⁵ LOVECRAFT, H. P. “O assombro das trevas”. p. 203. (itálicos meus).

“Que Azathoth tenha piedade de mim! – o relâmpago já não relampeia – horrível – posso ver tudo com *um sentido monstruoso* que não é a visão.”¹⁰⁶

Os trechos seguem o padrão de Lovecraft. Períodos longos, mas claros e compreensíveis. Os termos em itálico demonstram como o estilo de Lovecraft não se altera, seja qual for o foco narrativo e a voz narrativa: são construções típicas de seus textos, que poderiam ser aplicadas à megalópole dos Antigos, a Cthulhu, a qualquer dos seres e objetos inumanos que paralisam os narradores-protagonistas. O único elemento realmente particular de *O assombro das trevas* em relação aos demais textos do ciclo é o uso de terceira pessoa.

As palavras em itálico são os termos padrões que Lovecraft lança mão para nomear o “inominável” (impossível não considerar sintomático que um conto, ainda que não pertencente ao ciclo, narrado e protagonizado por “escritor menor”, vago ao extremo, tenha esse título)¹⁰⁷ e a ordenação de frases e idéias também é típica. Deve-se frisar que o segundo excerto é parte do trecho final do conto, a transcrição da carta deixada pelo protagonista, e que seu desespero ao perceber o fim terrível que se aproxima é representado por parágrafos um tanto curtos e pelo abuso de reticências e travessões.

Outro traço das narrativas do ciclo – e de toda obra ficcional de H. P. Lovecraft – é a pouquíssima quantidade de diálogos. Quando ocorrem, são os únicos momentos em que pontuam outros pontos de vista que não de seus tipificados narradores e protagonistas, mas são menos que tênues fingimentos de um dialogismo polifônico (ou idéias próximas) feito para tentar romper a impossibilidade de ser objetivo e demonstrar, pelas vozes verbais dos oponentes à ordem “humana” e “natural” como são repulsivos. Dois grupos principais de seres têm seus discursos e visão de mundo expressos de forma direta: os agentes humanos dos Great Old Ones e em dado texto um dos próprios, e os membros da classe mais baixa dos Estados Unidos de então, os proletários mais rebaixados e explorados, operários e camponeses incultos e embrutecidos pelas condições de trabalho e existência, cujo inglês trôpego é um importante elemento em sua caracterização. Há ainda os trechos de cartas, diários e relatos que os narradores citam *ipsis litteris* em *O assombro das trevas*, *A sombra fora do tempo* e *Um sussurro nas trevas*, cuja função nas narrativas já foi devidamente destrinchado.

¹⁰⁶ *Op. cit.*, p. 221. (itálicos meus).

¹⁰⁷ Id., “O Inominável”. In: *Dagon*, São Paulo: Iluminuras, 2001.

Em *O horror de Dunwich* há as falas do Velho Whateley, um decrépito, perverso camponês, envolvido com rituais malignos que visam a trazer os Great Old Ones ao mundo, e avô do vilão do conto, um híbrido de humano com algo horrível e, claro, inominável:

“Num mimporto cum o que as pessoa pensa – si o menino da Lavinha parecesse cum seu pai, ele num parecia cum nada que ocêis espera. Ceis não precisa pensar que us único caras é os cara daqui. Lavinha tem muita leitura e viu coisas que a maioria dóceis só fala. Carculo que o home dela é um marido tão bão quanto se pode encontra desse lado de Aylesbury; e se oceis soubesse tanto sobre os morro como eu, ceis não pediria um casamento religioso meió, nem ela. Vô dize uma coisa procêis – *argum dia ceis vai ouvi falá de um fio de Lavínha chamano o nome de seu pai no arto de Sentinel Hill!*.”¹⁰⁸

O velho degenerado fala por meio de uma linguagem deformada e caricata a ponto de suas ameaças soarem ridículas, simples bravatas. O que há de mais importante a considerar sobre essa fala estropiada é o contraste violento entre ela e a narração em terceira pessoa, vazada em um texto correto quanto à norma culta e inteligível, uma vez que essa fala, bem como a fala de uma personagem menor de *A sombra sobre Innsmouth*, que alerta o protagonista sobre os horrores que se escondem na cidade-título do conto, é tão diversa da narração que sua incorreção gramatical múltipla não é apenas recurso estético para conferir verossimilhança ao texto, acaba por tornar-se expressão de uma visão sobre o outro e a sociedade, absolutamente desnecessário repetir neste ponto, estática e reacionária, mas que ganha aqui mais uma nuance: é instigante descobrir que Lovecraft, que tanto odiou o cosmopolitismo e a “decadência” da grande metrópole que a Nova York da década de 20 já se tornara, revele também pouco apreço pelos trabalhadores rurais mais isolados, ignorantes e decaídos e suas comunidades e ambientes ermos e carregados pelo peso do tempo e da história, expressão de um mal-estar com o tempo histórico e até com o espaço que nada poupa de sua sanha negativista.

A acanhada extensão dessas falas comparadas aos parágrafos de narração e suas exíguas ocorrências (há cinco falas dessa personagem, nenhuma com mais de seis linhas, em um conto de mais de quarenta páginas) reforçam a idéia de que não é possível afirmar que a presença de outras vozes e visões ideológicas cria um discurso multifacetado em que diversas ideologias se digladiam, em termos bakhtnianos, em uma obra tão arcaísta em termos formais

¹⁰⁸ Id., “O horror de Dunwich”. p. 108. (itálico do autor)

e tão reacionária em termos políticos. Há um embate, é claro, mas que serve ao ponto de vista do narrador, cuja relação com a visão ideológica do autor já discutimos.

Nas últimas páginas de *À procura de Kadath* ocorre a aparição de um dos Great Old Ones, Nyarlathotep, sob forma humana, diante do protagonista Randolph Carter, para alertá-lo sobre as conseqüências de sua façanha e para fazer-lhe enigmáticas e sombrias recomendações:

“Randolph Carter” disse a voz, “vieste ver os Grandes a quem é vedado aos homens ver. Vigias contaram e os Outros Deuses resmungaram enquanto rodopiavam e tombavam descuidadamente ao som das finas flautas no derradeiro vazio final onde paira o *demoníaco sultão cujo nome os lábios não ousam pronunciar* em voz alta. (...)”

“Muito além dessas estrelas escancaram-se *os abismos* de onde meus insensíveis mestres me enviaram. Algum dia poderás também cruzá-los, mas, se fores sábio, evitarás esta loucura (...) *Terrores e blasfêmia* maltratam-se uns aos outros disputando espaço e há mais *maldade* nos menores que nos maiores.¹⁰⁹”

O discurso da potestade lembra a narração e a descrição da maioria dos textos do ciclo: os trechos contêm termos e construções reconhecíveis e típicos do estilo de Lovecraft, inclusive com mais uma menção a algo inominável. O discurso da criatura (que se estende por quase seis páginas) possui uma estranha semelhança com o discurso aterrorizado dos narradores do ciclo de Cthulhu, como se ele não conseguisse dar a esses monstros uma voz condizente com sua natureza, ou em outros termos: *a busca pelo horror paralisante e supremo em sua narrativas foi tão perseguida e levada a sério por Lovecraft que terminou por paralisar a criação de uma voz própria aos seres não humanos ou não anglo-saxões que desfilam por elas*. Se contrastarmos a fala do Great Old One com a do velho obstinado em trazer um deles à Terra, podemos extrair outras observações. Enquanto o primeiro utiliza uma linguagem polida que nem mesmo os narradores do ciclo empregam (“vieste”, “poderás”) o segundo não consegue fazer a mais primária concordância, assim, pode-se fazer uma leitura dos diálogos que tenda aos sentidos políticos do ciclo de Cthulhu, que serão discutidos no terceiro capítulo desta pesquisa.

A impressão que essas análises passam é que o discurso direto tem a função de, ao lado das descrições e adjetivos, retratar com o máximo de fidelidade os oponentes da ordem e da humanidade e reforçar o horror inumano que representam, *como se o autor implícito que*

¹⁰⁹ Id., “À procura de Kadath”. p. 122, 126. (itálicos meus)

comparece no ciclo desconfiasse demais daqueles que não compartilham de sua visão horrorizada do cosmo, ou, indo mais longe, como se o Outro fosse digno de ter voz presente nas narrativas apenas como meio de expressão de sua inumanidade e como se os narradores não necessitassem de apresentar diretamente suas reflexões, decisões e pensamentos, tão intensa seria sua convicção de serem os corretos e únicos representantes da “verdadeira” humanidade e tão horrível a experiência que relatam que são incapazes de dar uma voz “direta” a esta.

O trecho destacado acima, devemos admitir, não é mais que uma especulação, mas um elemento concreto contribui para superar essa condição. Simetricamente a essa ausência de discurso direto na expressão do narrador, em *Nas montanhas da loucura* e *O chamado de Cthulhu* estão as “falas” mais terríveis de todo o ciclo, apresentadas de forma direta, é claro: Nas últimas páginas de *Nas montanhas* ... o narrador reproduz o indizível som produzido pelos horrendos escravos dos Antigos durante sua fuga da megalópole morta e em *O chamado* há ... uma frase ritual dirigida a Cthulhu, formulada em um código hipnótico tamanha sua estranha, é reproduzida e traduzida em termos humanos.

VI

Os contos do ciclo não seguem planejamento ou ordem, seja causal, cronológica ou pela presença de uma personagem em vários deles. A unidade do ciclo – inclusive o termo “ciclo de Cthulhu” – é uma invenção póstuma a ele, o nome foi cunhado por seu séqüito de fãs, seguidores e críticos ¹¹⁰. Seria desvario de devoção e ausência de reflexão crítica conceber uma seqüência organizada dos contos do ciclo em que a revelação progressiva dos segredos míticos criasse crescentes tensão, dramaticidade e horror, pois este crescente não existe, o que causa a impressão do ciclo repetir-se, retornar-se a temas e situações que aparentemente não foram desenvolvidos e explorados de maneira satisfatória ou acabada. Poderíamos, aqui, até mesmo florear a pesquisa, afirmando que essa “falha” seria uma “distorção” de um dos elementos mais importantes da narrativas míticas “naturais”, a idéia do ciclo cósmico que retorna sempre a seu início, em um processo circular (como o ciclo caos – ordenação do cosmo–destruição do cosmo–renascimento do cosmo, encontrado na maioria das narrativas cosmogônicas), reproduzindo assim o ciclo da vida orgânica, como Campbell e

¹¹⁰ O professor e acadêmico Dirk W. Mosig, cuja importante e violenta crítica à pecha que Augusth Derleth pôs na obra de Lovecraft foi citada no primeiro capítulo, em outro exemplo de sua iconoclastia, propõe que o ciclo deveria ser intitulado “ciclo do mito de Yog-Sothoth” – outro dos Great Old Ones e uma criatura muito mais bizarra, poderosa e terrível que Cthulhu.

Eliade demonstram de modo cabal, mas tal operação seria uma demonstração (forçada) de virtuosismo que de pouco serviria para tornar o objeto de pesquisa mais claro ou instigante.

Os textos do ciclo ligam-se entre si por tema e cenário, somente em *À procura de Kadath* há uma “amarração” de algumas das narrativas, porém tênue demais para considerá-lo a suma ou revelação final e acabada do mito cosmogônico basilar do ciclo. Esse conto, um de seus mais longos e conhecidos, narra a jornada de Randolph Carter no intrincado e mais que fabuloso mundo dos sonhos para encontrar Kadath, uma cidade lendária mesmo em um mundo fervilhante de prodígios sobrenaturais como o apresentado nessa história. Vários seres, personagens e entidades de outros contos de Lovecraft, tanto do ciclo, quanto de outros “avulsos”, surgem durante a busca do obstinado e sem trocadilhos sonhador protagonista, mas essas aparições podem e devem ser consideradas simples citações, primeiro porque os seres e eventos dos três contos centrais estão ausentes e sobretudo porque *À procura de Kadath* relaciona-se ao ciclo de Cthulhu de modo bastante restrito: ao final da narrativa, prestes a realizar seu intento, Carter encontra-se com o indescritível Nyarlathotep, e nesse encontro nenhum segredo sobre eles ou sobre cidades perdidas ou fatos horripilantes do passado do planeta são revelados. As palavras da criatura dizem respeito apenas à demanda de Carter; em verdade, esse conto pertence a outro ciclo de Lovecraft, o ciclo das *dreamlands*, é somente ponto de intersecção entre os dois ciclos.

A falta de uma ligação mais clara e definida – claro, isso do ponto de vista de uma crítica baseada no conceito de obra de arte orgânica – pode, quando muito, ser considerada uma das poucas características modernas de fato abraçadas pelas narrativas, o que, insistimos, não é suficiente para tachá-lo de escritor “moderno” ou facilmente inserido na literatura norte-americana dos primeiros dois decênios do século XX. Já afirmamos antes, no capítulo anterior: Lovecraft e sua obra não permaneceram impermeáveis às violentas convulsões históricas de seu tempo e sua relação com o tempo histórico em que viveu foi marcado por conflito, repulsa e recusa em inserir-se nele. Em termos mais simples e diretos: esse parco elemento moderno não permite que se cometa uma típica definição mecânica em que o autor incorpora a sua obra elementos e recursos que representam, mesmo que sob viés crítico, os conflitos e transformações de seu tempo; no caso de Lovecraft os significados e potencialidades contidos nas palavras **tensão** e **oposição** devem ser considerados com elevada importância.

Introdução

Seja lá o que for utopia, seja lá o que pode ser imaginado como utopia, isto é a transformação da totalidade (Theodor W. Adorno, em uma entrevista com Ernst Bloch, *The Utopian Function of Art and Literature*)

CAPÍTULO 3:

O que Cthulhu ofereceu a seus seguidores: significados utópicos e distópicos da obra de Howard Phillips Lovecraft

I

Utopia é uma palavra formada de fontes gregas, a saber, *ou* (não), *top(o)* = topos (lugar) e o sufixo nominal, formador de substantivos, *ia* (qualidade, estado, propriedade), portanto, “de nenhum lugar” ou “lugar nenhum”. A primeira observação importante sobre utopia é o termo ser mais amplo que a imensa vulgarização e distorção que sofreu permitem especular: ele pode encerrar em si tanto a possibilidade de uma sociedade melhor como pior que a sociedade com a qual dialoga e da qual pretende ser espelho revelador e fonte para reflexão. Outra distinção importante que devemos indicar é ser o termo posterior à própria antiguidade, tendo sido cunhado em pleno Renascimento. A primeira aparição na literatura e por consequência nas ciências humanas é a mais que arquiconhecida narrativa homônima escrita no século XVI pelo inglês Tomas More, o mais notório pensador inglês do período renascentista. More participou ativamente da vida intelectual e pública da Inglaterra de seu tempo, foi crítico do militarismo, dos excessos da fé e dos abusos do poder, posições que o levaram à decapitação, por ordem de Henrique VIII. Consta que ele cunhou o termo a partir de “eutopia” (lugar – cidade ou localidade – agradável, em que todos habitantes têm uma vida feliz, ou seja, uma utopia sempre positiva).

A narrativa de More, famosa por ser o marco inicial da literatura utópica, das narrativas que criticam um dado momento de uma nação, civilização ou cultura por meio da descrição de um lugar inexistente no qual todas as contradições, injustiças e misérias são eliminadas e assim revela e critica as contradições, injustiças e misérias da realidade em que o autor vive(u), é considerada de forma unânime como a fundadora de um verdadeiro gênero temático que esprou-se muitíssimo, a literatura utópica, ou literatura cujo objetivo é realizar crítica de dada situação histórica por meio de utopias ou por seus opostos (distopia e anti-utopia).

Do surgimento de *Utopia* ao segundo quartel do século XIX surgiram esparsas obras literárias que se utilizaram do mesmo recurso como instrumento de crítica contundente e global a dado momento histórico. É a partir da consolidação da ficção científica como gênero¹¹¹, como meio literário de extrapolação e como meio ideal para a criação de cenários e sociedades diversos e muitas vezes opostos aos que critica, – mas com os quais possui ligações profundas – que as possibilidades da utopia, seja como instrumento para críticas sociais e políticas, seja como forma de revelar os limites e impasses de dada sociedade em certo momento histórico ou como exercício de imaginação que ofereça novos subsídios e imagens à cultura e imaginário com os quais dialoga, estenderam-se, sem trocadilho algum, ao infinito: o gênero utópico tornou-se, nos últimos cem anos, mais e mais elaborado e variado, infestando-se de obras que a uma vista desarmada parecem apenas delirantes e sem relações pertinentes ou perceptíveis com o mundo “real”.

De fato, o imenso crescimento e amadurecimento do gênero fantástico no todo e da ficção científica no decorrer do século XX levaram esta a englobar a totalidade das manifestações de literatura utópica (e de seus opostos). A ligação entre ambas tornou-se tão estreita que podemos afirmar ser, já há algum tempo, simbiótica: a utopia é um tema de ficção científica e as narrativas reconhecidas como pertencentes ao gênero necessariamente lidam com a utopia ou com sua ausência.

Adorno afirma que a utopia só faz sentido e merece esse nome quando promete uma transformação da “totalidade do mundo”¹¹²; Nelson Marques, pesquisador e aficionado

¹¹¹ É consenso atualmente, entre leitores, autores, críticos e historiadores do gênero fantástico, que o marco inaugural da ficção científica é *Frankenstein* (1818), da inglesa Mary Shelley, e que o gênero experimentou sua consolidação no fim do século XIX, com as obras de Júlio Verne e H. G. Wells, notadamente deste último, conceitos com os quais concordamos.

¹¹² BLOCH, Ernst. *The Utopian Function of the Art and the Literature—selected essays*. Cambridge: The Mit Press, 1989, p. 18. O trecho é parte do registro de um diálogo entre Adorno e Bloch.

brasileiro do fantástico, em um ensaio não-acadêmico acurado e direto¹¹³, aponta que a utopia “traduz a esperança”¹¹⁴ e mais, que a “utopia é a construção verbal de uma comunidade particular quase-humana, onde instituições sócio-políticas, normas e relações individuais, são organizadas de acordo com um princípio mais perfeito do que a da comunidade do autor”¹¹⁵; Antonio Medina Rodrigues diz que “as utopias não fazem revoluções. Elas podem – no máximo – ser o ponto de referência de uma revolução, seu parâmetro humanístico.”¹¹⁶

Essas reflexões, em conjunto, apontam para o elemento da utopia que interessa à pesquisa: a sua capacidade de revelar os limites e a estreiteza de uma cultura e sociedade, mais que simplesmente pintar mundos coloridos e agradáveis.

A utopia tornou-se, no decorrer do século XX, uma indagação e uma fonte de inquietação profunda para aqueles que se preocupam com as sociedades e seus rumos. Alongar-se sobre a importância dessa entidade na literatura em geral e na literatura fantástica em geral é desnecessário. Devemos verificar como a utopia está presente no ciclo de Cthulhu e quais as raízes ideológicas e históricas dessa presença.

A primeira observação – de extrema importância para o desenvolvimento do capítulo – é que, do ponto de vista político e ideológico, o ciclo de Cthulhu se opõe às utopias, pois toda utopia implica alteração da ordem do mundo e do modo dos homens verem o mundo e se relacionarem com ele. O que é a utopia de esquimós degenerados, negros e mulatos do Caribe, marinheiros perigosos de Cabo Verde e habitantes imortais das montanhas da China é a distopia definitiva para os herdeiros decaídos do sonho anglo-saxão/protestante de um novo mundo erguido sob princípios religiosos e igualdade para os que têm o direito de serem considerados iguais, é o apocalipse dos anglo-saxões e seus descendentes, dos quais o narrador é um porta-voz convicto.

As possibilidades que o despertar dos Great Old Ones configuram já foram descritas em outra parte da pesquisa. Esse mundo sobrenatural, que age sobre a própria história da humanidade desde o começo desta, aponta para o quê? Qual a possibilidade de existência de algo diferente que o ciclo sugere? Ou algo diferente do mundo ordenado e repleto de limites ao qual os protagonistas são tão ciosos é o verdadeiro horror que permeia *O chamado de Cthulhu* e narrativas ligadas? Vejamos algumas amostras, nas quais há tanto alarmismo e

¹¹³ MARQUES, Nelson. “A Utopia e a ficção científica”. In: *Notícias... do fim do nada*. Nº 62, jul/set 2004, p.17-29.

¹¹⁴ Id., *ibid.*, p. 17.

¹¹⁵ Id., *ibid.*, p. 20.

¹¹⁶ RODRIGUES, Antonio Medina. *As utopias gregas*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 90.

histeria que o reacionarismo torna-se contraparte visível e plenamente identificável do sobrenatural que infesta o ciclo:

Esse culto não morreria jamais até que as estrelas estivessem de novo em posição e os sacerdotes secretos tirassem o grande Cthulhu de Sua sepultura para reanimar Seus súditos e recuperar Seu domínio sobre a Terra. O momento seria fácil reconhecer pois a humanidade teria se tornado então como os Grandes Antigos, livre, selvagem, e além do bem e do mal, com as leis e os comportamentos morais deixados de lado, e todos os homens, em júbilo, gritando, matando e festejando. Os Antigos libertados lhes ensinariam então novas maneiras de gritar, matar, festejar, se divertir, e toda a Terra arderia num holocausto de êxtase e liberdade¹¹⁷

Enquanto ele copiava a fórmula que por fim escolheu, o doutor Armitage olhou casualmente, por cima de seu ombro, para as páginas abertas; a da esquerda, da versão latina, continha ameaças monstruosas à paz e à sanidade do mundo. (...)

O homem reina agora onde um dia Eles reinaram; em breve Eles reinarão onde agora o homem reina. Depois do verão vem o inverno, depois do inverno, verão. Eles esperam pacientes e poderosos, pois aqui Eles reinarão mais uma vez.

Ele gritava que o mundo estava em perigo, pois as Coisas Mais Antigas queriam despojá-lo e arrastá-lo para fora do sistema solar e do cosmo material para algum outro plano ou fase de entidade do qual ele um dia saíra, vintilhões de eons atrás.¹¹⁸

Consideramos o primeiro trecho o mais importante e revelador, de todo o ciclo, sobre a ideologia deste e como lida com a utopia e seus opostos. Está, nele, bastante claro que a liberdade plena, o fim de todas amarras sociais é horrenda, pois levará a um “holocausto de êxtase e liberdade” (holocausto, neste caso, deve ser tomado no seu sentido mais original, oriundo da língua grega, em que significava sacrifício no qual a vítima era queimada por inteiro). Um termo de sentido violento e negativo resume um estado pautado por liberdade e êxtase, termos positivos por excelência. E essa euforia será alcançada “gritando, matando e festejando”, ou seja, não é possível eliminar a ordem social existente sem uma matança grassar toda a Terra, logo, a utopia e a liberdade não são possíveis nem desejáveis.

O segundo trecho, repleto de imprecisão, dialoga com o cenário do primeiro; afirma que “Eles” tomarão o lugar do homem no mundo eliminando-o, o próprio apocalipse.

¹¹⁷ LOVECRAFT, H. P. , “O Chamado de Cthulhu”, p. 122.

¹¹⁸ Id., “ O horror em Dunwich”, p. 118-119, 135.

O horror indescritível do mundo capitalista-industrial encontra, como Paul Buhle afirma¹¹⁹, seu equivalente e nêmesis no horror sobrenatural tramado pelo panteão de entidades extra-cósmicas que pretendem engolir o planeta. A repulsa que Lovecraft expressa em relação ao mundo da maquinaria e da diversidade racial e humana, misturada em imensas turbas que enxameiam em imensas e inumanas metrópoles, manifesta-se em uma contraparte literária que é expressão de um mal-estar para com o momento histórico, mal-estar impedido de se assumir como crítica, pois ainda que o capitalismo industrial-urbano fosse detestável a um descendente espiritual dos pioneiros de Roanoke e do Mayflower, fora criado por e para norte-americanos que davam continuidade ao domínio sobre negros, índios, mestiços e não anglo-saxões em geral por parte de uma elite. Ou, em outros termos: *a ordem do capitalismo urbano-industrial é terrível mas é uma ordem, o mundo prometido por Cthulhu e companheiros é o caos total.*

Portanto, a causa dos limites temáticos e formais da distopia que o retorno dos Great Old Ones anuncia, a impossibilidade de conceber esse cenário com um pouco mais de cor e definição é ideológica: *Lovecraft não poderia imaginar uma utopia que fosse libertadora, porque essa possibilidade implicaria revelar os limites, contradições e injustiças de um país (mítico, sem exageros) do qual fora arremessado para a periferia, mas do qual orgulhava-se de pertencer (ou ao menos estar ligado a suas raízes). Estava vedado a ele revelar os horrores da sociedade industrial como horrores criados pelo próprio homem e ninguém mais, devido à cultura a que ele pertencia e pelos limites ideológicos que essa cultura impunha a sua obra, pois essa revelação implicaria em assumir as contradições e violência da própria formação e existência dos Estados Unidos. Não há sequer evidência segura de que ele tivesse consciência dessas contradições e dessa violência.*

Esse limite tem como causa um elemento da cultura da Nova Inglaterra a qual Lovecraft era muitíssimo fiel – como já exposto e discutido: a crença irredutível, trazida pelos protestantes puritanos ingleses que fundaram as treze colônias, de que sua presença e intervenção naquele território eram corretas e baseadas em certezas incontestáveis, lógicas e claras por si só.

O projeto de uma comunidade justa e perfeita, baseada nos desígnios e ensinamentos cristãos, tomados sob uma ótica bastante radical, foi um mito erigido pelos próprios puritanos. Mas esse mito não pretendia harmonizar os colonos com o novo mundo, para eles um mundo intocado, selvagem e natural: o objetivo era pôr toda aquela imensidão de natureza e

¹¹⁹ BUHLE, Paul. “Utopia as Distopia: Howard Phillips Lovecraft and the Unknown Content of American Horror Literature” In: JOSHI, S. T., ed. *H. P. Lovecraft: Four Decades of Criticism.*, p. 196-210.

paganismo a serviço da grandeza dos próprios puritanos e por extensão a serviço da glória e grandeza do deus que cultuavam. Eles criam ter o pleno direito de tomar posse e dobrar o novo mundo a esse projeto baseado em mito, mas histórico por natureza, uma vez que intervenção humana sobre algo dado como natural, como Frederick Turner demonstra de modo cabal¹²⁰.

Essa é a possibilidade de um outro mundo apresentada pelo horrorizado narrador de *O chamado ...*, uma possibilidade utópica atraente apenas aos membros mais pervertidos das raças que o protagonista pleno de preconceitos vê como degeneradas e amorais, as raças que acorreram aos Estados Unidos da segunda metade do século XIX em busca de trabalho nas indústrias em expansão – orientais, mestiços, eslavos, latino-americanos – invadindo-o pelas bordas e que ameaçam tomar o velho e ordenado mundo civilizado e submergi-lo numa massa de corrupção e caos que fervilha em seus baixios. Para os narradores dos contos do ciclo, o possível mundo que os Great Old Ones e seus asseclas oferecem é horrível numa escala tão enorme que eles se vêem paralisados e sobrecarregam seu relato de termos e mais termos que buscam denunciar o horror que aguarda a humanidade, uma distopia extrema. Para eles, um mundo diferente do mundo regido pelas tradições e convenções anglo-saxãs sequer é um mundo, é apenas o mal e a destruição, pois aquele mundo que a ordem urbano-industrial varreu é para eles a única possibilidade aceitável para a condição humana:

O parágrafo que abre *O chamado de Cthulhu* delinea a ideologia do narrador e, tão importante quanto a ideologia, a crença absoluta nela como escudo para proteger a raça humana – na verdade apenas seus membros que merecem assim ser chamados, do ponto de vista do narrador – de uma possibilidade que se convertida em fato destruirá a ordem do mundo. Em termos mais diretos, contra um ser cujos conhecimento, poder e história humilham a Terra e todos os seres que por ela já passaram, que repousa nas profundezas do mar e está prestes a revelar a seus favoritos segredos e práticas malditos que convulsionarão todo o mundo, há apenas a salvação da ignorância, as máscaras sobre a realidade, para preservar um mundo que aparenta ser ordenado e estático. Esse mundo é tratado como mítico, um monólito idealizado que deve resistir ao fustigar das contingências da história, contingências que no cosmo desse ciclo surgem na forma de outro mito, um mito tão primal que influenciou todas as formas de vida que existiram no planeta, resistente a toda e qualquer mudança histórica, geológica e física por que passou a Terra, o que reduz esse mundo ideal à

¹²⁰ TURNER, Frederick. *O espírito ocidental contra a natureza – Mito, História e as terras selvagens*. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

fragilidade de um farrapo de névoa prestes a ser desfeito por um tufão, uma vez que em confronto com o mundo humano e cada vez mais ordenado revela os limites, tensões e fraquezas deste.

Assim, o mito encarnado nos seres que precederam a humanidade e a promessa de seu retorno e novo domínio sobre a Terra e seus habitantes compõem uma utopia negativa, uma possibilidade de transformação da totalidade – é, inclusive, uma forma de compreensão do mundo como totalidade que pode ser abarcada em uma só narrativa coerente e organizada, uma empreitada, já ao tempo de Lovecraft, difícil ao extremo. Ou seja, uma utopia a seus seguidores e uma distopia aos demais membros da humanidade. Conceituar os segredos e possibilidade que o mito central do ciclo encerra como utopia e distopia, em consonância com os valores e objetivos dos grupos antagônicos que se embatem, é fundamental para uma compreensão precisa e plena do sentido político-social do mito e do ciclo.

Distopia (dis= prefixo grego que significa “mau estado”, “dificuldade” ou “negação”) é a distorção negativa da possibilidade utópica ou negação de que a utopia é possível, por meio de um mundo fictício em que todos os aspectos condenáveis do mundo real são exacerbados ou horrores dados como impossíveis nesse mundo imperam. A distopia criada por Lovecraft é regressiva, reacionária. Contra uma situação histórica cuja expressão material máxima é o espaço norte-americano do início do século XX, um mundo que fez do horror econômico e social sua base, ele responde com horror, que não pode ser descrito e compreendido em bases racionais. Sendo esta a última parte da pesquisa, deve ser, aqui, evidente que a razão era muito prezada por Lovecraft e que a irracionalidade que acompanha a racionalidade instrumental do mundo administrado era detestada e temida por ele, mas também lhe causava um grande fascínio. Qualquer reforma social que implicasse em convulsões e violência seria mal-recebida e materializada sob palavras de terror. As relações entre utopia e violência são intensas e antigas. Fredric Jameson, no segundo capítulo de *As sementes do tempo* discorre sobre “Utopia, modernismo e morte” (este seu título), por meio da análise de *Chevengur*, romance escrito pelo russo Andrei Platonov no fim da década de 20, que retrata os sonhos, impasses e conflitos que percorrem uma comunidade utópica camponesa. Um trecho do ensaio é quase arquetípico, pelas absolutas simplicidade e clareza, ao descrever os riscos dos sonhos utópicos. Tão simples e preciso que a aplicação ao nosso objeto pode, em um primeiro momento, parecer até pueril:

É, portanto, particularmente notável que Platonov tenha sido capaz de inserir no seu texto utópico, precisamente os traumas que, mais tarde, serão evocados como

motivos para repudiar tanto seu texto quanto utopismo em geral: pois são precisamente esses dois tipos de traumas que constituem o arsenal de argumentos contra a revolução social, a saber, a própria violência e também a repressão das “identidades” não-classistas de marginalidade e gênero, ambas encontrando expressão sem paralelo em *Chevengur* e parecendo, assim, ter marcado esse texto particular como especialmente indecível e como uma narrativa à qual tanto os utopistas quanto os antiutopistas podem recorrer da mesma forma (voltaremos a esse problema interpretativo na conclusão). Ambos os tipos de excesso revolucionário, no entanto, são determinados pela lógica do separatismo dos pequenos grupos (pois o separatismo é tanto uma questão central no massacre da classe média quanto na emergência de grupos marginais inclassificáveis).¹²¹

No ciclo de Cthulhu há uma tamanha exacerbação do risco de violência que reside nas utopias, que esse risco de violência, destruição e morte torna-se não só a essência da utopia que os seguidores do ser polvóide cultuam com inumana disposição, como é identificado com a utopia toda, reduzida à destruição apocalíptica e nada mais, numa tentativa de eliminar o caráter dialético que é inerente e fundamental em toda utopia e reduzi-la a expressão de terrores infantis da humanidade, os quais são presentes nos mitos cosmogônicos.

É muito elucidativo (a nós) e conveniente (a Lovecraft) que não haja, em todo o ciclo, uma única palavra sobre o que surgiria após o retorno dos Great Old Ones. Profundo leitor e conhecedor de mitos que era, riscou de sua obra ficcional qualquer descrição ou sugestão da nova ordem cósmica que viria, de algo que fizesse desse ciclo cósmico uma versão fictícia (e completa) do ciclo cósmico de destruição e renovação do mundo, o que também diz muito sobre a visão sócio-política que percorre o ciclo.

Mas essa utopia tem seu real significado exposto somente se compreendermos o papel do grupo social que a abraçou. Sua violência e amplitude estão além de qualquer proposta ou devaneio coletivo de progresso social regido por razão ou ordem porque a seus adeptos não foi dado nada além de violência e irracionalidade (E claro e mais importante, o ciclo é ficção e não produto de uma pesquisa científica, a visão ideológica dos narradores os vê e retrata exatamente como violentos e irracionais, seres abaixo da humanidade “normal”).

Ainda em *As sementes do tempo*:

¹²¹ JAMESON, Fredric. *As sementes do tempo*. São Paulo: Ática, 1997 (Série Temas, 53). p. 112.

Isso significa talvez admitir que a verdade mais profunda do devaneio está naquilo que ele nos conta sobre os nossos desejos: uma vez que todo o drama destes últimos – como nos ensinam Freud e seus históricos – está antes em tentar definir o que realmente desejamos. Nesse caso, o que nós não somos capazes de desejar ou trazer para a figuração narrativa do sonho ou da fantasia utópica é muito mais significativo e sintomático do que os empobrecidos três desejos existentes de fato. (...) Como nos ensinou Louis Marin em seu *Utopiques*, o texto utópico realmente nos dá a vívida lição daquilo que não podemos imaginar: só que não o faz pela imaginação concreta, mas sim por meio dos buracos no texto, que são a nossa própria incapacidade de ver além da época e de suas conclusões ideológicas.¹²²

É nítida a presença dessa incapacidade no ciclo, e clara sua importância: residindo em suas profundezas, nas entrelinhas mais ocultas que são possíveis a um texto tão sem hermetismos e recursos do modernismo, há um “inconsciente político”¹²³ que provoca, relacionada à paralisia formal que abordamos no segundo capítulo, uma paralisia que constitui parte do horror que acomete a narração.

Como não é possível à visão de mundo e sócio-política de Lovecraft e de seu autor-implícito sequer vislumbrar a transformação de uma totalidade que, não esqueçamos, tornara-se fugidia e incompreensível, a possibilidade de transformação – a um só tempo utópica e distópica – não é nada além de uma barafunda de temores escatológicos e um medo ancestral, tão carente de imagens e situações definidas que neste ponto de nossa leitura do ciclo, cabe perguntar: qual a última e real causa de Cthulhu e seus pares serem terríveis e medonhos? O fim do mundo que seu retorno anuncia é O fim da espécie humana, a destruição do planeta e de seus habitantes ou o fim de tudo aquilo que é cultura e história a envolver a humanidade em um véu? Ou seja, o projeto apocalíptico do culto seria o fim das barreiras entre o homem entidade biológica e a humanidade produto histórico que fez a si mesma, o retorno do homem a seu estado mais primitivo e bestial? Se assim for, o horror que anima o ciclo possui dois aspectos relacionados: o primeiro é algo realmente pavoroso, pois sujeita a uma prova extrema todos que encaram a face de seus monstros, ao oferecer uma libertação extática do peso da história que culmina em uma explosão coletiva da pulsão de morte, pela eliminação de todas as barreiras que isolam o indivíduo de sua consciência mais que atávica de simples membro de uma espécie que, ensinam os três contos centrais, é finita e simples passageira na imensidão do universo.

¹²² *Op. cit.*, p. 85.

¹²³ Título de outra obra de Jameson.

O segundo aspecto, resumindo os dois parágrafos anteriores, é desnudar como a cultura norte-americana havia se cristalizado em uma ideologia tão estática que um projeto utópico, por mais desvairado, contraditório ou inconsistente que fosse, seria encarado, por um representante desse estado histórico como abjeto e inaceitável. Portanto, concluímos que *a crítica que Lovecraft realiza ao tempo histórico em que viveu é de reação e não de transformação ou revolução, e certamente oferecer um modelo utópico oponente das bases ideológicas da sociedade da qual (mal) pertencia não era sua intenção, a resistência que sua obra engendra é involuntária.*

Essa dupla face do projeto apocalíptico do culto gera horror e fascínio porque pode destruir a organização social, econômica e do espaço físico que assumiu o controle do mundo, submeteu toda a realidade a seus desígnios e é vivida e sentida por todos que dela não usufruem ou não fazem parte como horror mas a alternativa que o despertar de Cthulhu e dos Great Old Ones oferece é fonte de um horror ainda mais grotesco.

II

Todo e qualquer projeto utópico, como Karl Mannheim comprova ao longo de “Ideologia e Utopia”¹²⁴, é resultado dos embates entre os estamentos ou entre as classes sociais e é recebido, assimilado, transformado, aceito ou rejeitado de acordo com as relações sociais daqueles que o engendraram; há portanto uma homologia entre a tensão e conflitos que vincam as relações entre as classes e a forma e potencial de violência nas utopias que cada grupo constrói ou abraça, o que verifica-se no ciclo.

Ainda Jameson: em *O Inconsciente Político* ele demonstra como o termo mediação, dialético por si, pode se esvaziar e tornar-se uma “simples ficção metodológica” e que esse esvaziamento ocorre “se não fosse entendido que a vida social é, em sua realidade fundamental, una e indivisível, uma rede inconsútil, um processo único, inconcebível e transindividual”¹²⁵. Pois o mito basilar do ciclo funciona como uma “supermediação” que captura tudo o que os narradores do ciclo, em sua fixidez, não compreendem e não aceitam, apenas para eles dirigirem aos seres e protagonistas desse mito uma mixórdia de medo e repelência. Assim, revela-se a dialética interna do mito cosmogônico, revela-se a relação entre as duas possibilidades que se completam e se negam mutuamente: a utopia e a distopia, a

¹²⁴ MANNHEIM, Karl. *Ideologia e Utopia*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968. (Biblioteca de Ciências Sociais).

¹²⁵ JAMESON, Fredric. *O Inconsciente Político – A narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992. p.35-36.

libertação de todas as amarras, limitações e convenções, um evento tratado, com correção, como apocalíptico, pois deixará a espécie humana nua perante sua real condição e seus mestres.

Essa possibilidade de transformação total da existência recebe, de cada lado envolvido, reações tão intensas e impregnadas de tamanha certeza da superioridade e naturalidade de sua posição que seria incorreto afirmar que há uma utopia e uma distopia, duas possibilidades distintas mas interligadas, expressas pelas imagens fabulosas que fervilham no ciclo de Cthulhu. Há a revelação dos limites rígidos porém frágeis que definem a condição humana no mundo moderno e de quais eventos e seres podem destruir esses limites, que como já visto, são a barricada de proteção que o homem ergueu para proteger-se das intempéries que assolam o universo. A intensidade e convicção das ações (e reações) dos seguidores dos Great Old Ones possuem seu equivalente no horror desmedido dos narradores do ciclo: um lado é o reflexo invertido do outro, mas aquilo a que ambos reagem é tão imenso (e como o próprio Lovecraft reiterou, muito além de qualquer forma humana de pensar e classificar) que essa relação entre os dois grupos revela os limites de qualquer forma de situar o homem no universo e no tempo e torna-se apenas um embate mesquinho motivado pelo instinto de sobrevivência.

A utopia/distopia do ciclo ensina que a cobertura de nomes que a espécie humana espalhou sobre o mundo é apenas uma fração da infinidade que constitui a existência da Terra e que a verdadeira libertação do pesadelo da história começa e passa por livrar-se dessa camada limitadora. Não há construto cultural algum que realize mediação entre a promessa apocalíptica do Great Old One e os homens.

A (dis)topia do ciclo faz do horror que é parte central da formação dos EUA e de toda a América o conflito central do ciclo, mas não podemos afirmar que Lovecraft tinha esse conhecimento ao criar sua obra. É um recurso de estudos críticos de sua obra – como este – considerar que há uma distância entre consciência dos conflitos sociais que marcavam e fraturavam seu tempo e sua obra. Este trabalho não escapa dessa constante, mas deve buscar uma superação, para revelar como os limites ideológicos do ciclo influem nos demais elementos.

O horror que o ciclo de Cthulhu transfigura, por meio da distopia, não é apenas norte-americano, mas uma questão histórica do século XX e também da contemporaneidade e pode ser entendido com a simples possibilidade de uma nova existência, ou: o horror a uma utopia é a energia que anima a distopia do ciclo, ambas se repelem e se influenciam mutuamente,

fazendo do ciclo algo mais complexo que as vãs críticas reducionistas e os entusiasmos ingênuos que perseguem sua obra desde sempre podem supor e desejar.

Buhle, no fim do ensaio *Utopia as Distopia...* afirma que

Lovecraft tinha preparado o caminho para seu público reconciliar-se com uma noção mais larga de essência humana pela exposição, através de suas metáforas horrendas, dos sonhos de todos os humanos, a percepção de que o Ser repousa além de qualquer sentido que a sociedade possa dar a ele – bem como talvez além de toda estrutura formal do futuro, em alguma medida abarcando a experiência da espécie inteira.¹²⁶

Como demonstramos no segundo capítulo, ele era um autor marcado pela menor preocupação possível quanto ao conteúdo expresso pelo aspecto formal de seus textos. Não há evidência de que se passasse o contrário para com o aspecto político e ideológico e as precisas palavras de Buhle apontam para uma conclusão importante: os exageros descritivos e de efeito e a imprecisão, ao tentar definir o indefinível, são parte de uma obra que anteviu o fim de todas as regras e absolutos e recriou os temores que inevitavelmente viriam dessa dissolução em uma forma tensa e exagerada.

Consciência sobre o sentido político-social de suas narrativas não foi e não é critério para definir o valor da obra de um escritor. Com Lovecraft não deve-se agir de modo diverso.

A reflexão de Buhle toca em outro aspecto muito importante do ciclo: recolocar a relação entre homem e natureza na crueza, violência e horror originais e o mito é o mais óbvio eloqüente instrumento para esse retorno, uma vez que um intermediário, uma linguagem que media essa relação e para a qual foi criado. Eis porque as imagens são cruas e rudes e porque Cthulhu não fala a seus fiéis ou a aqueles que conseguem ouvi-lo pela linguagem verbal mas por meios dos sonhos: sua condição exige isso, como o momento em que desperta de seu sono imenso e confronta os infelizes que descobriram sua cidade-tumba atesta. No trecho abaixo, que narra o encontro entre Cthulhu e homens que não o compreendem e não o aceitam, não é possível linguagem alguma, ele apenas urra e ataca e tentar inserir essa violência em qualquer forma de conhecimento racional – como considerá-la uma linguagem – é uma ingênuo tentativa de humanizar o que é inumano por natureza (e inclusive anti-natural):

¹²⁶ BUHLE, Paul. “Utopia as Distopia: Howard Phillips Lovecraft and the Unknown Content of American Horror Literature”, p. 208 (tradução própria).

(...)a Coisa se arrastou, babando, à vista de todos, espremendo Sua imensidade verde e gelatinosa pela passagem escura para o ar exterior infecto daquela venenosa cidade de loucura. (...)

Três homens foram varridos pelas patas balofas antes de alguém poder virar-se. (...)

Devagar, em meio aos horrores distorcidos daquela paisagem indescritível, ele começou a agitar as águas letais, enquanto sobre a estrutura de pedra daquela praia espectral que não era da Terra, a Coisa titânica das estrelas babava e resmungava como Polifemo maldizendo o navio em fuga de Ulisses. ¹²⁷

Cthulhu, os demais Great Old Ones e seus asseclas são intoleráveis porque não se dobram ao racionalismo que, em última instância, a visão ideológica do ciclo, senão abraça, referenda. O sentido que ele e seus companheiros carregam é totalmente opaco às linguagens que o homem forjou. E a utopia que irromperá ao seu retorno é grotesca porque porá fim a tudo que for humano e apreensível pela linguagem dos homens.

Por fim, um dado importante, que faz as considerações deste capítulo ganharem maior sentido e relevância: Lovecraft, no fim de sua existência, abraçou o socialismo e viu-o como única alternativa ao caos que sua obra maior retrata, a ponto de ter se declarado seguidor de Norman Thomas¹²⁸. Essa reviravolta surpreendente pode, se não percebida com exatidão, ser intuída pelo subtexto mais profundo, implicado na dificuldade de seus narradores em definir com exatidão o horror que os Great Old Ones trazem, pois ela indica que a ideologia dominante no ciclo era um beco sem saída, cujo resultado visível são as tensões e limitações de seus componentes enquanto objetos literários e a vagueza de sua utopia/distopia. O Howard Phillips Lovecraft histórico, o membro da sociedade norte-americana, percebeu isso, mas não viveu o suficiente para essa mudança atingir o Howard Phillips Lovecraft autor, se é que essa mudança poderia ter ocorrido.

III

A obra de Lovecraft, já demonstramos, é uma criação sincrética em que perfilam temas, cenários e seres da fantasia, do horror e da ficção científica, com predominância dos dois primeiros.

¹²⁷ LOVECRAFT, H. P. “O Chamado de Cthulhu”, p. 136-138.

¹²⁸ Pastor, ativista, editor de jornais e revistas sobre política, autor de obras sobre o socialismo, Norman Thomas foi um dos principais ativistas políticos socialistas dos Estados Unidos entre os anos 20 e 60 do século XX. Foi três vezes candidato à presidência dos EUA, pelo Partido Socialista, e crítico contumaz do regime soviético.

E afirmamos, neste capítulo, que os estudos sobre a utopia estabeleceram-na como intrinsecamente ligada à ficção científica. No entanto, sendo o ciclo de Cthulhu uma fusão dos três subgêneros do fantástico, na qual predomina a fantasia e o horror, é necessário, para levar o capítulo a termo, pensarmos, mesmo que com brevidade, sobre a utopia e a fantasia.

As reflexões e estudos sobre a utopia e suas contrapartes e opostos na literatura de fantasia são menores e menos freqüentes; mas, comparar as visões utópicas e ideológicas do ciclo de Cthulhu com outras obras do gênero pode ser fecundo.

Outro norte-americano, o californiano John Holbrook Vance, conhecido como Jack Vance, produziu (e continua a produzir) uma obra igualmente de grande influência e consideração entre seus pares e aficionados do gênero. Vance estreou na literatura fantástica em 1950 com uma obra até hoje editada e discutida, “The Dying Earth” (*A Agonia da Terra*, na edição brasileira)¹²⁹, uma coletânea de contos interligados que retratam as buscas empreendidas por personagens instáveis, meio perdidas e dadas a reações extremadas em um mundo distinto de tudo que o homem conheceu e conhece; de fato o tema da obra é dado com clareza por seu título: *A agonia da Terra*, mais que de personagens, trata de uma Terra de bilhões de anos no futuro, prestes a ser engolida pelo Sol, que está no limiar de tornar-se uma nova; um mundo tão insólito que irreconhecível. O planeta é uma coleção de montanhas gastas e planícies sulcadas por rios vagarosos, assombradas por toda sorte de coisas, a humanidade foi reduzida a uma fração, a ciência se perdeu e o que restou dela confunde-se com as fórmulas que regem a magia, a principal força desse mundo crepuscular em que criaturas como plantas-toupeiras e mariposas-flores ilustram o fim das fronteiras do mundo natural, e seres estranhos e perigosos como leucomorfos, deodands, homens-lagarto, saponidas e principalmente magos de toda espécie pululam e tramam continuamente uns contra os outros; uma Terra velha e gasta ao limite, ansiosa pelo fim, como o misterioso e sombrio Pandelume, coadjuvante de dois contos, define:

– Terra – murmurou Pandelume – Um lugar precário, de uma idade além de qualquer conhecimento. Antes era um mundo alto, de montanhas cheias de nuvens e rios brilhantes, com um sol que parecia uma bola incandescente. Milhares de chuvas e ventos a golpearam arredondando o granito e agora o sol é fraco e vermelho. Os continentes afundaram-se e surgiram de novo. Um milhão de cidades ergueram suas tôrres e depois se transformaram em pó. Em lugar dos antigos povos vivem ali alguns

¹²⁹ VANCE, Jack. *A agonia da Terra*. Rio de Janeiro: Bruguera, 1972. (Coleção Urânia, 8).

milhares de almas penadas. Há mal na Terra, mal destilado pelo tempo... A Terra está agonizando, e em seu crepúsculo ... – o homem fêz uma pausa.¹³⁰

Os protagonistas e personagens secundárias dos contos são, na quase totalidade, desorientados e perturbados por dúvidas ou carências atroz. Para todos, a possibilidade utópica de criar uma situação ou vivência diferente para si e aos outros que existe nesse mundo em estágio terminal resume-se em resgatar conhecimentos e poderes do interminável e hipertrofiado passado e tentar, com isso, consumir algum objetivo individual, concretizar algum desejo em meio a um mundo em que até as forças do caos e da desordem estão em seus últimos espasmos. Os seres da Terra Agonizante são tomados por um desespero algo indolente, lânguido até, e é de se esperar que assim seja: os poucos milhares que ainda vivem sentem todo o peso dos bilhões de anos de história, criações e conflitos da humanidade sobre seus espíritos cansados e sabem, com dolorosa consciência, que o fim do mundo natal da espécie está próximo. Criar algo realmente novo, quando o fim físico se aproxima, é vedado; a utopia é uma impossibilidade física para os últimos homens. Mas, diferente de Lovecraft, que não vê brechas a uma iniciativa individual desabalada que ouse romper com o estado de coisas reinantes, em meio a essa desolação há uns poucos (pouquíssimos na verdade) valorosos o suficiente para encontrarem o caminho para o novo: o último e mais longo dos contos, “Guyal de Esfera” narra a jornada de um rapaz que não possui a sabedoria desesperançada que embota os demais habitantes da Terra moribunda. Pelo contrário, Guyal é decidido, ingênuo, uma alma pura em um mundo em que as almas estão se despedaçando. Após uma série de estranhas aventuras, ele e uma garota tão pária quanto, vinda de uma tribo mantenedora de rituais arcaicos, têm acesso ao Museu do Homem – um lendário repositório de tudo que a espécie viveu e criou – e lá lhes é revelada toda a história da Terra e da humanidade. O curador do Museu morre após ensinar-lhes como tomar posse de todo conhecimento ali acumulado, não sem afirmar que só em um (outro) mundo jovem a vida deles e o saber que receberão ganharão sentido.

A cena derradeira de “Guyal de Esfera” fecha *A agonia da Terra* com um casal jovem e puro, desprovido das intrincadas e mórbidas motivações que dominam os demais representantes da era final da espécie humana, a contemplar as estrelas e perguntar-se o que farão. E o que esses Adão e Eva da fantasia moderna vislumbram é a possibilidade de criar uma forma de viver diferente, mas para isso será necessário um mundo, no sentido material – geológico, biológico, físico, um outro planeta em suma – livre da presença e da história dos

¹³⁰ *Op. cit.*, p. 51-52.

homens. Em meio a tanto egoísmo desesperado e apatia um vislumbre de algo novo é descoberto e recebe a devida consideração, introduzindo em meio a um mundo literalmente em erosão uma possibilidade, um ruído dialético que afirma: (tudo) pode ser diferente.

Tais traços de *A agonia...* opõem-se ao ciclo de Cthulhu, no qual não há possibilidade de os protagonistas agirem como heróis e romperem uma estrutura que parece inabalável. Os atos heróicos não são possíveis porque o mito que engolfa a espécie humana e o planeta que a gerou e a sustenta é tão perene e poderoso que esmaga todos que estão sob ele e dele tomam consciência; na Terra Agonizante ainda resta alguma chance de alterar as condições da vida humana, mesmo que incerta. Em outras palavras: a obra de Lovecraft segue os termos da cultura da qual ele era um filho tardio decaído, não crê em revolta ou iniciativa individual de seus protagonistas, que devem apenas submeter-se a algo maior; a obra de Vance retrata o desespero coletivo de um mundo prestes a perecer, mas por fim encontra alguém que conhece o peso da história, no entanto impermeável a esse peso e ao desespero e os põe de lado diante de uma oportunidade de mudança. E mais importante, não a rejeita, o verbo no futuro de sua última frase (sem interrogação) atesta: “O que faremos...”¹³¹. Tanto esse objetivo indefinido, fabuloso e inescapável que desponta para Guyal e sua companheira quanto as promessas inebriantes que o culto a Cthulhu faz a seus seguidores são atraentes porque fabulosas e impraticáveis nas condições a que seus protagonistas dão o nome de realidade. Toda utopia, na verdade, é um projeto fisicamente impossível de ser executado e isso é parte de seu poder e fascínio. O sonho de um outro mundo no qual seja possível uma outra vida é visto por aqueles que usufruem do mundo que a utopia, em sua insensatez, quer substituir (insensatez, aqui, não possui valor negativo, antes é uma característica positiva, pois é apregoada como uma fraqueza da utopia pelos detentores do poder e vencedores dos conflitos da arena social), como insensato (aqui em sentido negativo), perigoso, e no limite, apocalíptico.

Tanto os contos da Terra Agonizante quanto os do ciclo de Cthulhu lembram ao homem embrenhado na fragmentação opressora e incompreensível do mundo administrado que o mundo dos homens é apenas o mundo dos homens e que esse mundo tem limites muito precisos e duros, que a realidade social esbarra em muros que podem voltar-se contra a humanidade e seu estreito mundo de construções sociais, a realidade puramente humana, e comprimir esse mundo até esmagá-lo. Esse é o possível significado último de Cthulhu e das criaturas da Terra Agonizante – possível porque a natureza e poderes incomensuráveis dos Great Old Ones e o comportamento imprevisível e violento dos seres que campeiam pela

¹³¹ *Op. cit.*, p. 192.

Terra Agonizante resistem a um entendimento racional, como todo o mito, natural ou artificial.

Lovecraft e Vance criaram duas das visões mais radicais da literatura de fantasia moderna sobre o mundo administrado e a erosão que o acomete, criticando esse mundo sem saída por meio de um elevado grau de exotismo e fantasia nos mundos de seus contos e novelas, pois há uma relação de diretamente proporcional entre o exótico e o fantástico que caracterizam esses mundos e a intensidade do desejo de uma “homeland”, de um mundo em que o ser humano sintasse pleno, desejo que somente a utopia pode dar forma e pôr em circulação na cultura de uma sociedade, segundo a definição de Carl Freedman ¹³², embora as semelhanças entre seus mundos ficcionais, como já esmiuçado, não vão muito além disso.

O primeiro capítulo da pesquisa tratou da função e alcance do mito cosmogônico, em termos amplos, no ciclo de Cthulhu; o segundo buscou revelar as implicações formais da presença desse mito e qual o sentido crítico dessas implicações; este último capítulo buscou demonstrar como, na obra de Lovecraft, há o horror à utopia, mas também há um “ruído” que buscamos captar e decodificar. O objetivo último da pesquisa, que definiu os objetivos de cada capítulo, foi revelar e comprovar o sentido crítico do ciclo, como este é uma recusa a dado momento histórico e como o mito é elemento fundamental para a elaboração desse sentido crítico. Ao considerarmos essas narrativas como parte da literatura fantástica moderna mais instigante e influente, buscamos provar que cumpre o objetivo que as norteia: realizar uma crítica intensa e direta a uma ordem sócio-econômica que se pretende mais longa e potente que o próprio Cthulhu.

¹³² FREEDMAN, CARL. “Science Fiction and Utopia: A Historico-Philosophical Overview”. In: PARRINDER, Patrick, ed. *Learning from other worlds – Estrangement, Cognition, and the Politics of Science Fiction and Utopia*. Durham: Duke University Press, 2001.

Referências bibliográficas

Crítica, referência e teoria

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. “O Conceito de Esclarecimento“. In: *Dialética do esclarecimento – fragmentos filosóficos*. 2.ed. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

ADORNO, Theodor. “Aldous Huxley e a utopia“. In: *Prismas – crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

AMORA, Antônio Soares. *Teoria da literatura*. 10.ed. revista. São Paulo: Clássico-científica, 1973.

AUERBACH, Eric. *Mimesis – a representação da realidade na literatura ocidental*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002 (Coleção Estudos, 2).

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas volume 1 – Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BLOCH, Ernst. *The utopian function of art and literature: selected essays*. Trad. Jack Zipes; Frank Mecklenburg. Cambridge: The Mit Press, 1989.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993.

———. *O declínio da era moderna*. Trad. Heloísa Jahn. *Novos Estudos*. CEBRAP. São Paulo, n. 20, pp. 81-95, mar. 1988.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. com Bill Moyers. org. Betty Sue Flowers. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

———. *As máscaras de Deus – mitologia ocidental*. Trad. Carmen Fischer. São Paulo: Palas Athena, 2004.

———. *As máscaras de Deus – mitologia oriental*. 4. ed. Trad. Carmen Fischer. São Paulo: Palas Athena, 2002.

———. *As máscaras de Deus – mitologia primitiva*. 5.ed. Trad. Carmen Fischer. São Paulo: Palas Athena, 2000.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CARTER, Lin. *O senhor do Senhor dos Anéis – o mundo de Tolkien*. Trad. Alves Calado. Rio de Janeiro: Record, 2003.

CLUTE, John; GRANT, John, ed. *The Encyclopedia of Fantasy*. New York: St. Martin's Press, 1997.

CLUTE, John; NICHOLLS, Peter, ed. *The Encyclopedia of Science Fiction*. New York: St. Martin's Press, 1997.

DICKINSON, Thomas H. *História da literatura Norte-americana – dos inícios a 1930*. Trad. Rolmes Barbosa. São Paulo: Instituto Progresso Editorial S.A., 1948.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura – uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno – cosmo e história*. Trad. José Antonio Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

———. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972 (Coleção Debates, 52).

FIKER, Raul. *Ficção científica – ficção, ciência ou uma épica da época?* Porto Alegre: L & PM Editores, 1985 (Coleção Universidade Livre).

FREEDMAN, CARL. “Science Fiction and Utopia: A Historico-Philosophical Overview”. In: PARRINDER, Patrick, ed. *Learning form other worlds – Estrangement, Cognition, and the Politics of Science Fiction and Utopia*. Durham: Duke University Press, 2001.

HOMBERGER, Eric & BURCHELL, R. A. “The immigrant experience”. In: *Introduction to American Studies*. Ed. TEMPERLEY, Howard & BRADBURY, Malcolm. 3.ed. New York: Longman, 1998.

HOBSBAWM, Eric. *A era das revoluções – 1789-1848*. 17.ed. Trad. Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

———. *A era do capital – 1848 – 1875*. 9.ed. Trad. Luciano Costa Neto. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

JAMESON, Fredric. *As sementes do tempo*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Ática, 1997 (Série Temas, 53).

———. *O inconsciente político – a narrativa como ato socialmente simbólico*. Trad. Valter Lellis Siqueira e Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1992.

JOLLES, André. *Formas simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

JOSHI, S. T., ed. *H. P. Lovecraft: four decades of criticism*. Athens: Ohio University Press, 1980.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária – introdução à ciência da literatura*. 2.ed. Trad. Paulo Quintela, Coimbra: Armênio Amado, 1958. 2 v.

LEE, A. Robert. & BOLT, Christine. “New England in the nation” *In: Introduction to American Studies*. Ed. TEMPERLEY, Howard & BRADBURY, Malcolm. 3.ed. New York: Longman, 1998.

LOVECRAFT, H. P. *Letters Volume 2: Letters from New York*. Edi. S.T. Joshi & David E. Schultz. San Francisco, CA e Portland, or: Night Shade Books; 2005.

———. *O horror sobrenatural na literatura*. Trad. João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

———. *Selected Letters II (1925-1929)*. Ed. August Derleth e Donald Wandrei. Sauk City: Arkham House Publishers, 1968.

———. *Selected Letters III (1929-1931)*. Ed. August Derleth e Donald Wandrei. Sauk City: Arkham House Publishers, 1998.

———. *Selected Letters IV (1932-1934)*. Ed. August Derleth e James Turner. Sauk City: Arkham House Publishers, 1976.

LUKACS, Georg. *A teoria do romance – um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos M. de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/34, 2000 (Coleção Espírito Crítico).

———. *Ensaio sobre literatura*. Coord. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MANNHEIM, Karl. *Ideologia e Utopia*. Trad. Sérgio Magalhães Santeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968. (Biblioteca de Ciências Sociais).

MARQUES, Nelson. “A Utopia e a ficção científica”. In: *Notícias... do fim do nada*. Nº 62, jul/set 2004, p.17-29.

MELETÍNSKI, E. M. *Os arquétipos literários*. Trad. Aurora F. Bernardini, Homero de Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere. Cotia: Ateliê Editorial, 1998.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária – prosa*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1983.

PIZER, Donald. “Introduction: the problem of definition”. In: *The Cambridge companion to american Realism and Naturalism*. Cambridge: Cambridge University Press, s/d.

PUNTER, David. *The literature of terror – a history of gothic fictions from 1765 to the present day*. London: Longman, 1980.

REINDERS, Robert & LEE, Brian. “The loss of innocence: 1880-1914”. In: *Introduction to American Studies*. Ed. TEMPERLEY, Howard & BRADBURY, Malcolm. 3.ed. New York: Longman, 1998.

RODRIGUES, Antonio Medina. *As utopias gregas*. São Paulo: Brasiliense, 1988 (Coleção a caminho das utopias – Série revendo utopias).

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002 (Coleção debates, 193).

SELLERS, Charles; MAY, Henry; MCMILLEN, Neil R. *Uma reavaliação da história dos Estados Unidos – de colônia a potência imperial*. Trad. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo – Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades/ ed.34, 2000 (Coleção Espírito Crítico).

SCHOEREDER, Gilberto. *Ficção científica*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

SOARES, Marcos César de Paula. *As figurações do falso em “O agente secreto”*. (Tese de doutorado submetida ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2000).

SITE LOVECRAFT: <http://geocities.yahoo.com.br/de3103/mit.htm>. Várias datas de acesso.

THE H. P. LOVECRAFT ARCHIVE: <http://www.hplovecraft.com>. Várias datas de acesso.

TURNER, Frederick. *O espírito ocidental contra a natureza – Mito, História e as terras selvagens*. Trad. José Augusto Drummond. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

VANSPANCKEREN, Kathryn. *Perfil da literatura americana*. Trad. Márcia Biato. Agência de Divulgação dos Estados Unidos da América. s.l., s/d.

VERNANT, Jean Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Trad. Pierre Vidal Naguete e Anna Lia A. de Almeida Prado. São Paulo: Brasiliense, 1990.

WILLIAMS, Raymond. *O Campo e a Cidade - na história e na literatura*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Ficção

HESÍODO. *Teogonia – a origem dos deuses*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2001 (Biblioteca Pólen).

LOVECRAFT, H. P. *A casa das bruxas*. Trad. Donaldson M. Garschagem. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983 (Coleção mestres do horror e da fantasia).

———. *A cor que caiu do céu*. Trad. Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2003.

———. *A maldição de Sarnath*. Trad. Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 1998.

———. *À procura de Kadath*. Trad. Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 1998.

———. *At the mountains of madness and other novels of terror*. London: HarperCollinsPublishers, 2002.

———. *A tumba...e outras histórias*. Trad. Sylvio Gonçalves. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991 (Coleção mestres do horror e da fantasia).

———. *Dagon*. Trad. Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2001.

———. *O caso de Charles Dexter Ward*. Trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM Editores, 1988.

———. *O horror em Red Hook*. Trad. Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2000.

———. *The best of H. P. Lovecraft: Bloodcurdling tales of horror and the macabre*. New York: Del Rey Books, s/d.

———. *The doom that came to Sarnath and other stories*. New York: Del Rey Books, 1995.

———. *The haunter of the dark and other tales of terror*. Ed. August Derleth. London: Panther Books, 1970.

———. *The lurking fear*. New York: Del Rey Books, 1995.

———. *The tomb and other tales*. New York: Del Rey Books, 1992.

———. *Um sussurro nas trevas*. 2.ed. Trad. Donaldson M. Garschagen. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983 (Coleção mestres do horror e da fantasia).

VANCE, Jack. *A agonia da Terra*. Trad. Francisco Bittencourt. Rio de Janeiro: Bruguera, 1972 (Coleção Urânia, 8).

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)