

O chamado de Cthulhu

H. P. Lovecraft



lil.hedra

edição brasileira © Hedra 2025
tradução e introdução © Dirceu Villa

título original *The Call of Cthulhu*, 1928

edição Jorge Sallum
coedição Luan Maitan
editor-assistente Paulo Henrique Pompermaier
assistência editorial Julia Murachovsky
capa Lucas Kröeff

ISBN 978-65-89705-31-4

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Lovecraft, H. P., 1890-1937

O chamado de Cthulhu. H. P. Lovecraft; tradução e introdução de Dirceu Villa. 2. ed. São Paulo, SP: Hedra, 2025.

ISBN 978-65-89705-31-4

1. Literatura americana. 2. Ficção. 3. Terror. I. Villa, Dirceu. II. Título.

2025-1933

CDD: 813.0876

Elaborado por Odílio Hilario Moreira Junior (CRB 8/9949)

Índices para catálogo sistemático:

1. Literatura americana: Ficção (813.0876)
2. Literatura americana: Ficção (821.111(73)-3)

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

Direitos reservados em língua portuguesa somente para o Brasil

EDITORA HEDRA LTDA.
R. Sete de Abril, 235, cj. 102
01043-904 São Paulo SP Brasil
Telefone/Fax +55 11 3097 8304
editora@hedra.com.br
www.hedra.com.br
Foi feito o depósito legal.

O chamado de Cthulhu

H. P. Lovecraft

Dirceu Villa (*tradução e introdução*)

2ª edição

hedra

São Paulo 2025

H. P. Lovecraft (Providence [Rhode Island], 1890–*id.*, 1937) demonstrou desde a infância interesse pelas artes e pelas ciências, logo se tornando um leitor precoce. Aos dois anos, viu o pai ser internado em um manicômio, onde permaneceria até morrer cinco anos mais tarde. Lovecraft continuou morando com a família, porém a mãe jamais se recuperou da perda e começou a sofrer distúrbios mentais que afetaram profundamente sua relação com o filho, criando laços doentios entre os dois. Após uma crise nervosa em 1908, quando ainda estava em idade escolar, Lovecraft abandonou para sempre os estudos e passou a levar uma existência reclusa até que, em 1914, descobriu o jornalismo amador. A partir de então principiou a publicar contos de horror e variados artigos em diversos periódicos, bem como a dedicar-se à vasta correspondência que manteria ao longo de toda a vida. Depois de perder a mãe em 1921 e de se casar em 1924, passou uma temporada de penúria em Nova York; esta, somada ao fracasso de seu casamento, obrigou-o a voltar para a casa de suas tias em Providence. Mesmo sem nunca ter alcançado a fama em vida, foi nesta época que Lovecraft escreveu alguns dos contos responsáveis por seu renome atual, como este *O chamado de Cthulhu*. Morreu em 1937, vítima de câncer do intestino.

O chamado de Cthulhu (1928) apresenta a figura mais popular de Lovecraft, centro da série sobre os Grandes Antigos, as gigantescas e incompreensíveis criaturas anteriores a esta Terra. É a cristalização, numa imagem, de um tipo específico de terror chamado “cósmico”: mas um cósmico íntimo e literário. Em seu Cthulhu, um monstro que dorme no fundo do mar — verde, sombrio, doentio, descomunal e de dimensões inqualificáveis —, o autor procedeu a uma metamorfose do próprio Kraken, monstro marinho e cefalópode da mitologia escandinava, para encontrar um código de seus próprios horrores: mas que funcionou bem, porque o verdadeiro mergulho no medo de um é o mergulho no medo de todos. Um dos grandes clássicos de horror do século XX, *O chamado de Cthulhu* permite um desconcertante passeio pelo universo macabro de um dos grandes mestres do horror.

Dirceu Villa é poeta, tradutor e ensaísta. Publicou cinco livros de poesia, *MCMXCVIII* (1998), *Descort* (2003), *Icterofagia* (2008), *Transformador* (2014), *speechless tribes: três séries de poemas incompreensíveis*, e, entre outros, traduziu *Um anarquista e outros contos*, de Joseph Conrad (2009), *Lustra*, de Ezra Pound (2011), *Famosa na sua cabeça*, de Mairéad Byrne (2015) e “O anjo Heurtebise”, de Jean Cocteau (2020). Doutor em Literaturas de Língua Inglesa pela USP (com estágio de doutorado em Londres), estudando o Renascimento na Inglaterra e na Itália, e pós-doutorado em Literatura Brasileira.

Sumário

Introdução, <i>por Dirceu Villa</i>	6
O CHAMADO DE CTHULHU.	35
O horror em argila	39
A narrativa do inspetor Legrasse	48
A loucura vinda do mar	64

Introdução

De homens e monstros: Lovecraft e o horror

DIRCEU VILLA

Howard Phillips Lovecraft já foi largamente traduzido e lido no Brasil, e os fatos de sua vida são também bastante notórios: nascido em Providence, Rhode Island, no topo dos EUA, lugar quase enfiado nas águas do Atlântico, Lovecraft veria seu pai morrer ainda cedo de complicações da sífilis, que o enlouqueceram (dizia coisas bizarras ao filho), e sua mãe, em consequência, teria passado o resto da vida em amargura (paparicando Lovecraft e punindo-o psicologicamente na mesma medida), o que fez com que o garoto ficasse muito próximo do avô, Whipple Van Buren Phillips, rico empreendedor. Teve uma infância com o mesmo aspecto de seus contos, obrigado a percorrer quartos escuros, imaginando diabretes de Gustave Doré perseguindo-o com tridentes pela casa, descobrindo o sexo com desgosto em livros de anatomia e decidindo aos cinco anos, nietzschianamente, que Deus não passava de um mito, após ouvir dizer o mesmo sobre o Papai Noel.¹

1. O que se pode ler no importante e interessantíssimo documento autobiográfico, o ensaio “A confissão de um cético” (1922), no qual Lovecraft afirma que pouco antes já se dizia devoto muçulmano e se dava o nome de Abdul Alhazred (por seu fascínio pelas *Mil e uma noites*), mais tarde imortalizado como o poeta árabe insano de sua ficção.

A infância — que ao menos tivera o conforto da riqueza do avô — acabou também cedo, com a desgraça empresarial seguida da morte do velho homem por infarto: Lovecraft, a mãe e uma tia solteira foram então lançados à pobreza e a um tanto de desespero. Obviamente, sua vida escolar sofreu com as agruras familiares, e Lovecraft percorreu a escola de modo errático até que o trajeto fosse interrompido em definitivo por um colapso nervoso no segundo grau; o mais próximo que chega de prosseguir com alguma educação formal é um curso de química que faz por correspondência. Essa história frustrada lhe deixou marcas profundas de um desejo de se provar intelectualmente diferenciado, especial, o que se nota mesmo em sua escrita de ficção, muitas vezes na forma de avaliação da inteligência (ou falta de) de seus personagens.

Interessado em ciências e de imaginação vivíssima, também alimentada pela biblioteca do avô (onde desde muito cedo leu livros robustos, como as *Metamorfoses* de Ovídio e *A rima do velho marinheiro* de Coleridge, entre outros) e por uma rotina de recitação de Shakespeare com a mãe, Lovecraft era por assim dizer um *nerd avant la lettre*, uma fina sensibilidade cultivada — e estraçalhada — no alto da sociedade industrial e mecânica, entre horrores psicológicos, ciência, timidez erótica, desajuste social e medo do mundo, suscetível a colapsos nervosos e insone.

Lovecraft não parece ter sido um tipo agradável, aspecto biográfico que partilha com aquele de quem — não sem bons motivos — se diz que descende: Edgar Allan Poe. Mas a passagem de Poe para Lovecraft explica-nos igualmente um pouco da história dos EUA, o país de ambos, e onde ambos viveram quase anônimos: se Poe era um alcoólatra neurótico, Lovecraft foi um ultraconservador paranoico, repleto de preconceitos enraizados e violentos. Penso que a *doença* — se pudermos utilizar a palavra com alguma licença poética — de Poe, como a de Lovecraft, é a *doença da percepção*. Os dois notaram um complexo de horrores futuros, ainda sem forma, mas que perturbavam suas finas

percepções. Se Poe herdou as visões perturbadoras do alemão E. T. A. Hoffmann,² Lovecraft herdaria, por sua vez, as de Poe.³

Haveria outro ponto fundamental para entender a estrutura mental do horror lovecraftiano: Mary Shelley, com seu *Frankenstein* (1818). Lá se encontra pela primeira vez o tipo de horror científico que se entrevira nos autômatos de Hoffmann, ele mesmo um passo adiante das narrativas que o grupo de Byron leu naquela famosa estadia na Suíça, o *Gespensterbuch* (O livro de fantasmas, 1811–1815) de Johann August Apel e Friedrich Laun, em que seus organizadores reúnem e reescrevem antigas narrativas folclóricas de horror germânico. Mary Shelley leva essa narrativa a um ponto que não teria sido possível imaginar antes, trazendo o foco a uma absoluta *hybris* da razão.⁴

O subtítulo a *Frankenstein*, “Prometeu moderno”, é precisamente o ponto: a luz da ciência, como sabemos, projeta sombras largas, e Shelley o nota, pois afirma que escreveria dos “medos misteriosos da nossa natureza”, mas também, e sobretudo, do que surgiu nas conversas dos escritores reunidos sobre “a natureza do princípio da vida”, em particular de um experimento do dr. Erasmus

2. Contos como “Os autômatos” e “O homem da areia” são duas das mais importantes peças desse gênero de literatura, cujos desdobramentos reais Sigmund Freud teria a felicidade de nomear *Das Unheimliche* [O inquietante, 1919], no valioso ensaio que define um tipo recente de horror, o do familiar-estranho, que veremos adiante.

3. E há quem diga que Stephen King herdou de Lovecraft. O que não parece muito exato, porque o maciço e contínuo sucesso multimilionário torna King menos perceptivo. Como King mesmo disse, sua literatura é o equivalente de um Big Mac. Nada contra o Big Mac, nem contra King, mas isso explica por que o autor detestou a adaptação cinematográfica do seu *O iluminado* (1977) por Stanley Kubrick naquela obra-prima de 1980: sua percepção, como artista, está limitada aos efeitos, não vê estrutura.

4. Para notar como Mary Shelley antecipou questões profundas da humanidade, basta lembrar da frase de Robert Oppenheimer, um dos grandes físicos a desenvolver o Projeto Manhattan, o da bomba de hidrogênio, após a explosão das bombas de Hiroshima e Nagasaki: “os cientistas conheceram o pecado”. Mary Shelley soube muito antes, como a arte em geral o sabe.

Darwin, que lhe deixou a hipótese⁵ que o próprio Lovecraft depois revisitaria em “Herbert West – Reanimator” (1921–1922).

De resto, como sabemos ao menos desde a frase atribuída a Joseph Heller, autor de *Ardil-22* (1961), “o fato de ser paranoico não quer dizer que não estejam atrás de você”. O século xx geraria uma quantidade realmente espantosa de indivíduos visionários e adoecidos, desconfiados da máquina gigantesca gerada por um Estado crescentemente policial, guerras de dimensão nunca antes vista e a ação viciante da propaganda midiática narcótica para as massas. Este século xxi segue e aprofunda o costume, quando as teorias da conspiração (um bom número delas já nem mais *teorias*, mas *fatos* de conspiração) são a mais popular vertente dos horrores escondidos sob a aparência cotidiana de normalidade. Diria que Lovecraft desempenha um papel estrutural nisso, e eis porque, como veremos, ele é onipresente hoje.

UM MUNDO ESTRANHO

Os EUA surgiram no ano da independência de 1776, mesmo ano, aliás, curiosamente, de surgimento da incompreensível sociedade secreta dos Illuminati — criada pelo advogado bávaro Adam Weishaupt —, com a qual compartilham laços maçons, como vemos no símbolo maçônico da pirâmide com o olho que tudo vê, impresso no dólar, dinheiro estadunidense, símbolo do poder na sociedade;⁶ mas precisamente um *novo tipo* de poder,

5. “Eles falaram [*eles* são Byron, Shelley, Polidori] dos experimentos do dr. Darwin (não falo do que o doutor realmente fez ou disse que fez, mas, mais ajustado ao meu objetivo, o que então teria sido feito por ele), que preservou um pedaço de verme num vidro até que de alguma maneira extraordinária ele começou a se mexer com movimentos voluntários. Não é assim, afinal, que se daria vida. Talvez o cadáver tenha sido reanimado; galvanismo já dera exemplo de tais coisas: talvez as partes que compunham a criatura pudessem ser manufaturadas, recompostas, e dotadas de calor vital” (SHELLEY, Mary. Author’s Introduction. In: *Frankenstein: or The Modern Prometheus*. Nova York: The Modern Library, 1993).

6. E nos lemas *Annuit coeptis* [“Tem aprovado”] e *Novus ordo seclorum* [“Nova ordem dos séculos”], em que a palavra “ordem” não deve passar despercebida. A

o que faz os bastidores assumirem o centro de irradiação, uma vez que a democracia se convencionou e passa a ser usada apenas como negociação com as massas, com as decisões declaradamente se fazendo a portas fechadas, longe dos olhos de quem poderia não compreender a frieza do que chamam estratégia, ou de quem poderia se horrorizar com certos métodos decisórios.

Os EUA do XIX são portanto os EUA do esforço de criar uma nação não apenas autônoma, mas nova sob todos os aspectos, uma nação que combinasse ciência (não em abstrato, mas como aplicação técnica), um modelo de democracia,⁷ um zelo pelo dinheiro segundo a ética protestante weberiana⁸ e, sobretudo, essa estranha relação, de sombras, com o poder. O ponto fundamental é que se foi criando uma sociedade — desde a divisão do conhecimento e do trabalho, o uso das máquinas da Revolução Industrial, a administração do crédito pessoal por bancos e a categoria de administração da *res publica* por políticos que se distanciam de

maçonaria também desempenhou papel fundamental na Revolução Francesa, porque os pedreiros-livres tinham de ser ocultos, dado que o *Ancien Régime* não via com bons olhos o sistema burguês-industrial crescente. E como escreve Walter Isaacson sobre um dos mais importantes agentes da independência estadunidense (e da Constituição do país), Benjamin Franklin: “Franklin se tornou um maçom fiel. Em 1732 ajudou a esboçar o regimento interno da loja da Filadélfia, tornando-se Grão-Mestre dois anos mais tarde e imprimindo sua constituição” (ISAACSON, Walter. *Benjamin Franklin: An American Life*. Nova York: Simon & Schuster, 2003, p. 106).

7. Democracia já foi muitas coisas diferentes — algumas bem pouco democráticas — desde seu nascimento registrado, em Atenas. Algumas de suas versões aceitavam escravidão; a maior parte de seus modelos excluía as mulheres, por exemplo.

8. A ética puritana, originada no calvinismo da predeterminação dos destinos e da moralidade individual, propõe uma vida de trabalho persistente e de circunspecta obediência aos deveres. Um dos deveres fundamentais é com o dinheiro, porque os deveres são todos do mundo temporal, como o é trabalhar. Não ter dívidas, ser de caráter aplicado e sistemático, profissional racional da divisão do trabalho e empenhado no lucro, visto não apenas como um bem da coletividade, mas também como um dever individual daquele a quem Deus aponta esse caminho, estabelecem a famosa definição do economista e jurista alemão Max Weber em sua obra fundamental *A ética protestante e o espírito do capitalismo* (1904–1905).

modo progressivo da esfera efetivamente pública das ações — em que o indivíduo é afastado dos meios da sua existência, e da existência comum com os outros, por camadas e camadas que efetuam, sem que ele saiba quais e para quê, suas decisões, uma variação moderna do afastamento exercido pela antiga sociedade estamental.

As sombras são o ponto psicossocial dessa literatura de horror (até freudiano, como se verá), pois há o poder publicamente proposto, e há o poder de fato; se sempre foi assim,⁹ amplifica-se cada vez mais a oposição entre aparência pública e prática reservada, sobretudo porque é na última que se decidem os rumos político-econômico-sociais e até mesmo culturais. O curto-circuito não é percebido de modo geral pela população — que costuma obedecer à ordem vigente sem muito ruído —, mas é nesse escuríssimo armário de esqueletos da sociedade que vive a imaginação daqueles dois estadunidenses, Poe e Lovecraft. Lovecraft em particular: seu fascínio pelo distúrbio da consciência, pela ciência ficcional frankensteiniana, pela interferência alienígena, pela agressão simbólica sobre a psique e pela insegurança existencial generalizada são pontos de intensa vibração de uma *angst* que além de não ter envelhecido está mais viva do que nunca.

O cerne da literatura de Lovecraft está no fato de que desconfia, que intui que as maiores forças deste mundo operam nas sombras:¹⁰ sua prática é notar o aberrante, mesmo exagerá-lo para efeito educativo (e que, como deformação extrema, parte da alegoria e tende à caricatura). Quem pensa que o faz pelo motivo trivial de tentar assustar seu público, ou porque sua psicologia li-

9. Basta lembrarmos de uma das frases famosas de Elizabeth Tudor, a rainha Elizabeth I, “Nós, príncipes, somos postos em palcos”, cristalizando a noção, de resto elementar, de que a política monta uma grande fanfarra publicamente e faz o sinal de Harpócrates para o que urde, aí de fato, nos bastidores.

10. Para citar de passagem um número de exemplos na obra de Lovecraft que o confirmam: os ratos estão dentro das paredes, as abominações pré-humanas vivem sob o oceano, a própria morte parece apenas um segredo ocultado que é preciso sacar da escuridão, a música inumana vem de um terrível diálogo com as sombras etc.

terária, como a de Poe, fosse imatura, se engana — sobre os dois. Não se trata de fantasia por irrealidade ou imaturidade, mas de uma fina percepção adoentada por uma sociedade que castiga essas percepções. Se ambos tivessem surgido na Grécia, por volta do século v a.C., é bem provável que tivessem escrito tragédias para o apreço do professor Aristóteles, ou que, surgindo no meio do século xvi na Inglaterra, escrevessem peças macabras e sanguinolentas à espanhola, como fez Thomas Kyd. Nascendo onde e quando nasceram, escreveram o que se chama, sempre com algum desdém criticamente supercilioso, literatura fantástica.

LITERATURA FANTÁSTICA: CONTRA A DEFINIÇÃO DESDENHOSA

“Fantástico”, em sua origem etimológica, é, nos diz Aristóteles, *phos*, ou “luz”, em grego.¹¹ As antigas teorias sobre *phantasia*¹² vinham do campo filosófico estoico que discutia as bases do que hoje chamamos, sem filosofia alguma, realidade: em grego distinguia-se entre *phantásmata* (o que a mente encontra no mundo) e *phantastikón* (o que a mente concebe por si, sem a necessidade de achar aquilo no mundo),¹³ duas palavras importantes para o propósito filosófico e seríssimo de explicar realidade, imaginação e sonho. Hoje, quando o máximo que se lê é pouco mais do que uma centena de dígitos, filosofia obviamente não é possível; quando era, os estoicos surgiram com uma sagacidade notável, propondo que deus, como *logos*, está em tudo, e, estando em tudo, essa fagulha criadora ativa no *phantastikón* uma concre-

11. Sobre esse assunto em particular, ler o importante artigo de Jorge Sallum, “Phantasia e retórica estoica”, publicado na revista digital *Germina Literatura* em março de 2008.

12. GARIN, Eugenio. *Phantasia e imaginatio* fra Ficino e Pomponazzi. In: FATTORI, M.; BIANCHI, M. L. (ed.). *Phantasia-Imaginatio*, atti del v Colloquio Internazionale del Lessico Intellettuale Europeo (Roma, 9–11 jan. 1986). Roma: Edizioni dell’Ateneo, 1988.

13. De modo que “fantasma” e “fantástico” têm origem etimológica comum, o que não é casual nem mesmo se se quiser pontuar tudo o que, depois, separou semanticamente as duas palavras.

ção do campo imaginativo, uma condensação das quase inapreensíveis *lógoi spermatikói*, ou ideias seminais, aquilo que, seguindo Platão, chamaríamos *mundo das ideias*, e que Carl Gustav Jung bem mais tarde apropriaria sob o nome de *inconsciente coletivo*.¹⁴

Fantástico, nesse sentido, serviu também, na Antiguidade, para a circunscrição dos sonhos premonitórios na *Onirocrítica* — não foi Sigmund Freud quem inventou a interpretação dos sonhos —, como definiu Artemidoro de Dáldis (século II d.C.): sonhos com a força de intuir o futuro;¹⁵ ou de rasgar uma delicada fenda dimensional, espaciotemporal, como imagináramos depois da Relatividade de Einstein, e também com a parte da ficção científica atual que escreve sobre o papel do Grande Colisor de Hádrons, o gigantesco túnel para colisão atômica metido num buraco da fronteira entre França e Suíça.

O poder de plasmar a realidade não foi aludido apenas pelos antigos ou por descendentes do poderoso conhecimento oculto no Renascimento, como a noção de *disegno interno* faz ver na escultura italiana:¹⁶ para todos aqueles que admiram a arte cinematográfica de David Lynch,¹⁷ foi exatamente o que Lynch fez no oitavo episódio da terceira temporada de *Twin Peaks* (2017). Assistindo ao nascimento de uma nova categoria de horror humano na explosão da primeira bomba atômica no Novo México, em 1945, a *Señorita Dido* e o *Bombeiro* — seres metafísicos

14. Há também uma conexão com a antropologia difusionista — o conceito de *Kulturkreise*, ou “círculos de cultura”, de Leo Frobenius, no começo do século XX.

15. Ou, nas palavras de Artemidoro: “ficção multiforme da alma que anuncia os bens e os males futuros” (DALDIS, Artemidoro de. *El libro de la interpretación de los sueños*. Madri: Akal, 1999, p. 70). Os sonhos premonitórios desempenham um papel particularmente interessante em *O chamado de Cthulhu*, sobretudo se os virmos à luz da antiga onirocrítica.

16. Como explica Federigo Zuccaro em seu tratado *L'idea dei pittori, scultori ed architetti*, o *disegno interno* (1607) é *luce dell'intelletto*, e um *oggetto immateriale*. Michelangelo Buonarroti, como outros, assinalava a preexistência da figura já na pedra, que ele apenas liberava.

17. Todos os filmes de David Lynch, como os de Stanley Kubrick, são códigos para mecanismos de imaginação e para a relação complexa entre os conceitos de mente, realidade e manipulação ritualística, pelo poder, das forças imaginárias.

em seu não lugar metafísico que lembra um cinema — geram a partir de intensa luz uma esfera dourada, então lançada na direção da Terra por um aparelho cujo funcionamento, aliás, não é diferente do da máquina de metafísica amorosa inventada por Marcel Duchamp em seu *Grand Verre*, ou *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915–1923).

Apesar do desdém da crítica (que vem sendo revertido lentamente nos últimos anos), o fantástico na literatura pode fazer recuar suas nobilíssimas raízes até as fábulas gregas de Esopo,¹⁸ que punham os animais a falar; aos espetaculares feitos de transformação nas *Metamorfoses* de Ovídio (que Augusto de Campos já emparelhou à narrativa cinematográfica muitíssimo *avant la lettre*),¹⁹ depois emulados por Dante na *Comédia*,²⁰ com seus espantosos monstros teológicos descritos em requintes gráficos; ou às muitas viagens à Lua, de Luciano de Samósata a Cyrano de Bergerac (o autor, não o personagem derivado dele por Rostand); mas penso que um ponto de inflexão se encontra no poema de John Milton, *Paraíso perdido* (1667).

Lá, no verso 13 do Livro I, Milton define seu longo poema como *adventurous song*, ou “canção aventureasca”. Não é uma definição casual e sem importância: imitando tanto a épica greco-latina como o poema teológico de Dante, seu poema nasce confuso e sem gênero claro. “Sem gênero”, até o século XVIII, significa uma anomalia em que as onipresentes regras retóricas de composição patinam, e é nesse patinar que o poema de Milton, não sendo épico nem teológico, se torna aventureoso, ou fantástico.²¹

18. Falo apenas das raízes ocidentais. Naturalmente, o Oriente está também repleto dessas raízes do fantástico.

19. CAMPOS, Augusto de. *Metamorfoses das metamorfoses*. In: *Verso reverso controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 191.

20. Em particular no Canto xxv do *Inferno*, quando Dante proclama sua vitória sobre as metamorfoses ovidianas por ter concebido a transformação de ladrões em répteis num processo que jamais se conclui em qualquer uma das duas formas cambiantes.

21. Os ferimentos das armas comuns de anjo contra anjo numa batalha se fecham com a velocidade que aprendemos a ver em um dos heróis mutantes

O que era, em Homero ou Virgílio, ação demonstrável de virtudes civis, claramente calcadas em aspectos mitológicos ordenados para essa exemplaridade civilizacional, se torna ação aventuresca em Milton; o que era teologia em Dante, estipulando uma *ordo* (ordem) baseada no conceito de *rectitudo* (retidão), catolicamente definido, e onde o mundo dito pagão se torna alegoria de perversidade antinatural (Cérbero, o cão de três cabeças, fora da natureza; o Minotauro, aberração de duas origens diversas; os Centauros, emenda de homem e cavalo) entendida como a multiplicidade falsa e mortal contra a verdade eterna e imutável de Deus, torna-se em Milton a disputa muito dúbia de Lúcifer com o próprio Deus, na qual episódios como a entrada secreta da Serpente no Paraíso, ou o combate que Lúcifer dá aos anjos com canhões de fabricação infernal, nada têm da gravidade dos gêneros antigos, mas propõem pela primeira vez o que se leria como ligeireza do registro fantasioso, que não é efetivamente crível em nenhum nível de apreensão do texto,²² autonomizando a imaginação do irreal dentro de uma aventura jamais dita em prosa ou rima.

Como se percebe pela minha última frase acima, isso já havia ocorrido antes de Milton — e terá influído em sua própria escrita — no *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto, poema em

da Marvel Comics, o *x-men* Wolverine. Daí que Deus presenteie Miguel com uma espada especial, para matar anjos, que rasga a pele de Lúcifer, para terror deste: *Then Satan first knew pain* [“Então Satã enfim conheceu a dor”, Livro vi, v. 326], com a ferida aberta de onde manava um “humor nectáreo”, fluido sanguíneo, que é, anota Milton com zelo etnográfico, o que “espíritos celestiais” devem sangrar.

22. Isto é, depende daquela operação definida por Coleridge como a *suspension of disbelief*, ou a “suspensão da descrença”. Nas *Lyrical Ballads* que compôs com Wordsworth, a parte de escrever sobre “personagens sobrenaturais” lhe havia cabido, mas não de qualquer jeito, “de modo a transferir de nossa natureza íntima um interesse humano e uma semelhança de verdade suficiente para reclamar a essas sombras da imaginação aquela voluntária suspensão da descrença por um momento, que constitui a fé poética” (COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*. In: *The Major Works*. Edição, introdução e notas de H. J. Jackson. Oxford: Oxford University Press, 2008, p. 314).

que pessoas voam nas costas de um grifo, em que as espadas de heróis matam magicamente centenas de inimigos etc. Ariosto dá sentido ao conceito posterior de *fantasia*, como de *aventura fantástica*, e que antes já compareciam mesmo na invocação do poema de farsa épica, o *Baldo* (1517) de Teofilo Folengo: *Phantasia mihi plus quam phantastica venit [...] cantare*, ou “Minha fantasia, bem mais que fantástica, vem [...] cantar”, no estilo que ficou conhecido, já da proposição mesma de Folengo, como macarrônico, no molho espesso de latim e italiano misturados.

A própria proposta de Ariosto era contar os feitos de fúria de Orlando — “fúria”, ali, entendida como em sua raiz latina, *furor*, “loucura”. As ligações da loucura com o sonho (e a poesia) são as que lemos em todo o passado da arte ocidental: estão por exemplo nos autos do processo inquisitorial contra o pintor Paolo Veronese, que se defendeu da acusação de heresia pronunciando sua inocência por fazer entender à Inquisição veneziana que “nós, pintores, utilizamos a mesma licença que poetas e loucos”; estão, também, em *Midsummer Night's Dream* (Sonho de uma noite de verão, 1596), peça de sonho de William Shakespeare, e em lugares filosóficos da literatura numerosos demais para listar aqui, e todos ainda sem demarcação de limite estilístico, que viria depois.

Por isso é importante relembrar ao menos o poema da “Rima do velho marinheiro”, de Samuel Taylor Coleridge, que Lovecraft leu ainda criança: um conviva numa festa de casamento é abordado pelo velho marinheiro do título, homem condenado a narrar para sempre o infortúnio seu e de sua equipagem, porque durante a viagem ele transgrediu o tabu de matar um albatroz, desencadeando, assim, a maldição sobrenatural dos mares sobre seu navio.

As visões daqueles seres flutuantes e angélicos, a tripulação morta-viva e fantasma que se ergue para completar a viagem fatal, os brilhos na escura água do oceano e os encantos do horror, além da música mágica dos versos, têm muito da nova exploração de campos imaginativos, e uma fonte erudita: as discussões antigas para a delimitação entre *phantasia* e *imaginatio*, fundamentais para aqueles que por exemplo viveram o que chamamos

Renascimento, pois, platônicos como eram, aquelas duas coisas precisavam ser compreendidas e controladas para produzir efeitos saudáveis, pois entendiam, com seu mestre grego, o *terror sagrado* da imaginação, que afetava a realidade de modo direto; quero dizer, como acima o disse, o efeito de *plasmear* a realidade (a velha teoria estóica do *pneuma*). Tinham receio: queriam conhecer para usar com propriedade esse poder.

Não tinham esse receio os homens do fim do XVIII e de todo o XIX (a partir do XX ninguém mais se preocupa com o assunto, e quer apenas dominar seu público com uma imaginação poderosa que o submeta): para eles havia chegado a hora de abrir essa caixa de Pandora, porque toda “superstição” havia sido vencida no século das Luzes. Os chamados subgêneros de ficção científica, horror, fantasia medieval, e mesmo a literatura policial são produtos de meados do século XIX e começo do XX:²³ nesses casos, o subgênero passa a criar um grupo de leitores de gosto específico, interessado naquelas narrativas imaginativas em parte como mero escapismo do dia a dia massacrante do capitalismo industrial, em parte como estímulo perceptivo-intelectual, e nesse caso há mesmo a designação de ficção especulativa para a fantasia, o novo lar da composição alegórica após a crise da retórica antiga como produtora de práticas letradas.

A alegoria serve à ficção científica para propor futuros avançados que espelhem a sombra do presente, e situar uma hipótese extrema como crítica dos modos de vida, condicionados já desde a Revolução Industrial por uma técnica desumanizada;²⁴ serve ao horror para hiperdimensionar com exemplaridade os disparates

23. Alguns dos nomes de pioneiros fundamentais nesses subgêneros (alguns, contemporâneos de Lovecraft): Jules Verne, Arthur Conan Doyle, H. G. Wells, Agatha Christie.

24. Basta citar alguns nomes e livros para constatar os mecanismos: Ray Bradbury, com *Fahrenheit 451*; Arthur C. Clarke, com *2001: uma odisseia no espaço*, em colaboração com Stanley Kubrick; Philip K. Dick, com *Androides sonham com ovelhas elétricas?*, romance no qual se baseou o filme *Blade Runner*, de Ridley Scott, em 1982; entre outros, que também se desmembra na chamada ficção distópica, como achamos em *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley;

da vida social, para trazer ao palco a camada escura e escondida das pulsões humanas; serve à literatura policial para mostrar que a leitura do mundo, nos predicados do que é a vida, só pode ser feita aplicando-lhe argúcia e malícia; e serviu à fantasia dita medieval para reconstituir a narrativa civilizacional da épica, só que agora também com as tintas emprestadas do romance de formação, o *Bildungsroman*, no qual um ou mais personagens enfrentam a jornada de transformação na vida, em geral de uma doce alienação juvenil para o peso do conhecimento do mundo na maturidade, como se vê particularmente na jornada de Frodo em *O senhor dos anéis* (1954–1955), de J. R. R. Tolkien.²⁵

Mas o tipo de fantasia de Lovecraft, ainda que se instale de modo mais genérico dentro do horror, trouxe para o horror desenvolvimentos inesperados, que depois influíram em toda a cultura de massas²⁶ e se traduzem numa confluência entre horror, ficção científica e uma exploração psicanalítica das perturbações da percepção. E Lovecraft era bastante consciente da divisão qualitativa naquilo que se pode chamar literatura fantástica: em carta de 1934 a um Mr. Nelson, Lovecraft — que estava já na

1984, de George Orwell; *A curva do sonho*, de Ursula K. Le Guin; e *O conto da aia*, de Margaret Atwood; entre muitos outros e outras.

25. É o que se pode ver também mais recentemente na série ainda incompleta de livros *As crônicas de gelo e fogo* (1996–), de George R. R. Martin, que logo se tornou a série televisiva *Game of Thrones*. A aproximação permanece válida mesmo que guardadas as diferenças grandes entre os empreendimentos de escrita de Tolkien e Martin. No caso de Tolkien, a experiência na guerra também constitui um forte condicionamento para a narrativa.

26. Já expus acima parte dessa maciça influência, mas podemos pensar também em um filme como *Alien* (1979), de Ridley Scott, e, no cinema, seria ainda necessário destacar o diretor mexicano Guillermo del Toro, uma vez que é provável não haver maior entusiasta de Lovecraft entre vencedores do Oscar; há John Carpenter, especialmente por sua refilmagem de *The Thing* [O enigma de outro mundo, 1982] com as deformidades de seu transmorfo alienígena, e há também, entre muitos outros, Clive Barker, em sua obra escrita e cinematográfica, incluindo a parte de sua obra escrita em um domínio com larga influência lovecraftiana, as HQs; por fim, a chamada cultura nerd em peso lhe é devota, uma cultura que há poucos anos chegou ao *mainstream* da indústria cultural.

última fase de sua escrita (viria a morrer em 1937) — assinala que uma coisa é Edgar Allan Poe, Ambrose Bierce e Lord Dunsany etc., autores do que chama “autoexpressão”, e outra aquilo que define como algo “composto artificialmente para atender a certas demandas do leitor superficial & convencional”; para minha surpresa, ressalta que pouco do que fez lhe satisfazia, e um desses poucos é o conto “The Colour Out of Space” [A cor que caiu do espaço, 1927]: a tal cor, inexistente no nosso mundo, chega à Terra em um meteorito.

Nesse conto, Lovecraft cria um dos conceitos mais complexos que a literatura fantástica pôde desenvolver: se o mundo sofresse a interferência de algo externo à experiência, essa intervenção, mesmo que imotivada, produziria um efeito estrutural em quem a presenciasse, e de modo irreconciliável com os demais, desencadeando atritos que cresceriam até o conflito aberto. Fisicamente, a *razão isotópica* de um meteorito, uma pedra que vem do espaço, é diferente da de uma pedra achada na Terra, protegida dos *raios cósmicos*, ou da *radiação cósmica*, e por isso há entre elas uma diferença fundamental, ainda que os elementos de constituição se achem na tabela periódica: Lovecraft expande o dado científico em uma invenção hipotética dos limites da civilidade, dos limites da percepção. Pode-se até mesmo especular que a famosíssima série iniciada na TV por Rod Serling nos anos 1950, *Twilight Zone* — que no Brasil ficou conhecida como *Além da imaginação* —, terá partido de ficções anteriores como essa de Lovecraft em específico.

É um experimento intelectual, e por isso o termo “ficção especulativa” é tão apropriado para o melhor do que se escreve em fantasia: está uns tantos passos adiante do que se chamou, com Émile Zola no século XIX, romance de tese. O mesmo se dá em *O chamado de Cthulhu*, se lemos um dos trechos com especial atenção: quando os marinheiros estão na estranha ilha ciclópica e presenciam as impossibilidades da geometria “não euclidiana” das construções. Lovecraft descreve uma notável invenção ficcional do que depois, com a física, poderíamos denominar *anomalia*

de escala, proposta no conto como as regras clássicas do conceito de realidade em nível humano sendo distorcidas quando se encontram coisas de fora desse espectro, formas nas quais um ângulo supostamente reto pode se “comportar” como obtuso.

A fantasia, como gênero de arte e literatura, se apropria de aspectos dessa lenta sedimentação para amplificar os efeitos de uma visão particular. A fantasia tem, em sua origem, como vimos, o mesmo ponto de partida das antigas alegorias, porque ambas estabelecem um domínio paralelo ao que está sendo dito, no sentido de que o que se diz é apenas a instância inicial do que se projeta a partir do texto. Mas a despeito de suas enormes ambições, os subgêneros fantásticos já eram rejeitados *per se*, como vimos, estabelecendo-se antes em publicações comerciais modestíssimas e esnobadas tanto pela crítica como pelo “bom gosto” do respeitável público.²⁷

PULP FICTION: WEIRD TALES

O nome *pulp fiction* foi alçado ao patamar das expressões cultuadas como se traduzisse um tipo de atmosfera, ou um tipo de atitude, como também seus antecedentes britânicos dos *penny dreadfuls*.²⁸ O *pulp* vinha igualmente do esforço de reduzir o custo de produção das edições, empregando a polpa da árvore

27. A efemeridade da coisa colaborava para o conjunto de preconceitos: não eram feitas para durar, impressas em papel vagabundo e para o consumo incauto das massas. Ao menos desde Charles Baudelaire, o maligno poeta de *As flores do mal* (1857), o jornalismo, publicado em folhas volantes, era visto como algo passageiro, sem a importância de uma arte da duração, e espelho dos novos tempos afobados e rudes. Conquanto isso em parte seja verdade, deve-se lembrar que muito daquilo que foi e é feito para durar não passa de má arte e má literatura: em todos os veículos a maioria nunca presta, mas em todos os veículos, não importa como nem por quê, haverá sempre um núcleo de verdadeira qualidade diferencial.

28. Não por acaso, *Penny Dreadful* recentemente foi o nome de uma série baseada naquele tipo de narrativa seriada em papel barato do fim do século XIX na Inglaterra, e reunia personagens originalmente desconexos, como os de *Drácula*, o dr. Frankenstein e sua criatura, dr. Jekyll, Dorian Gray, um lobisomem etc. Obviamente, o seriado veio depois das séries de HQs escritas

no fazer dela papel barato para as revistas de consumo popular. Essas publicações, nos EUA, começaram no fim do século XIX e atingiram o pico de popularidade entre os anos 1920 e 1930, com títulos como *Argosy*, *Spicy Mystery*, *Marvel Tales*, *Blue Book*, *Horror Stories* e outros. Essas publicações, homenageadas e levadas ao centro das atenções ao menos desde *Pulp Fiction* (1992), o filme de Quentin Tarantino, eram essas edições ordinárias em brochura, com capas chamativas ou escandalosas, vendidas por centavos em banca de rua, com textos que contavam histórias misteriosas, eróticas ou horripilantes: às vezes, as três coisas juntas.

Parte da nascente indústria de entretenimento estadunidense, essas edições condicionavam o estilo dos autores a buscar de qualquer forma a atenção pública (em geral de modo aberrante ou escandaloso para os padrões da época), porque o sistema dependia necessariamente da popularidade dos títulos, e então a crítica da época ignorava tais brochuras, desprezadas como má literatura apelativa; parte dessa crítica não se dedicava sequer a tentar entender o fenômeno, mas buscava impor uma visão artística imóvel em seus cânones, moralista e carola sobre os escândalos escritos — como, mais tarde, aconteceria com as próprias HQs sob a censura do macarthismo e do *Comics Code* (de meados da década de 1940 e 1950), que higienizaria as publicações de suas inventadas imoralidades.

Weird Tales (1922–1954, com algumas tentativas de retorno aqui e ali) foi a publicação *pulp* na qual Lovecraft publicou parte considerável de seus contos, e onde começou sua notória série de Cthulhu, com a história que leremos nesta edição; lá também foi onde Robert E. Howard, seu amigo, começou a publicar *Conan, o bárbaro*, as aventuras do bruto cimeriano hoje famosíssimo pelas HQs da Marvel Comics e pelos (quem diria?) já velhos filmes com o então monossilábico Arnold Schwarzenegger no papel principal.

por Alan Moore, com arte de Kevin O'Neill, *A liga extraordinária*, iniciada em 1999, e que se utilizava precisamente da curiosa reunião de personagens famosos da literatura fantástica da Era Vitoriana na Inglaterra, já dentro do subgênero *steampunk*.

A revista, por seu acidentado histórico de publicação, não obstante pôde contar com aqueles e outros nomes notáveis, já na época entre seus pares, e universalmente em retrospecto. Eram escritores que herdavam uma tradição antiga, como vimos, mas também recente de uma nova cristalização de subgêneros, e que ainda não tinham lugar de visibilidade, em parte porque fruto da indústria de entretenimento, em parte porque exploravam, pioneiros, novos aspectos da arte da escrita conforme aqueles âmbitos.

Lovecraft era um dos poucos que, ainda que condicionasse em parte seu estilo àquelas necessidades do tipo de publicação, não precisava sequer tentar se acomodar ao público: sua imaginação era tão obsessiva e tão múltipla que suas histórias se sobressaíam mesmo entre as mais estranhas; sua escrita, orgulhosa e sentenciosa, repleta de subentendidos e sombrias maquinações inumanas, de estilo hiperbólico, repetitivo e grandiloquo, iria se tornar não apenas imediatamente atraente como depois seria o padrão para muitos que o seguiram em explorar aberrações perceptivas, o estranho-familiar ou criaturas multidimensionais perturbando a existência aparente deste mundo.

A LINGUAGEM PARA O HORROR

A linguagem que lemos neste *O chamado de Cthulhu*, mas também em toda a obra de Lovecraft, é rigorosamente característica de seu autor; a respeito disso, não obstante, resta observar que, dada a gigantesca influência que surtiu não apenas em seu gênero de escrita, mas em inúmeras manifestações da indústria de entretenimento, é assim um estilo incorporado a uma variedade de outras coisas que, na aparência, sequer teriam a ver uma com a outra. A influência de sua linguagem é maciça, e esse é ainda outro motivo para considerá-la em específico por um momento.

Lovecraft é por vezes chamado erudito: ele não é. Seu conhecimento é errático e para nas informações essenciais (ou mesmo

nas ideias preconcebidas) em vários aspectos.²⁹ Há em sua escrita um uso abusivo de adjetivos e advérbios com a tentativa de hiperbolizar ou intensificar a descrição; por vezes, esses usos montam um sobre o outro, entupindo o texto. Não se trata de um autor lutando para dizer o indizível, como se poderia pensar, porque mesmo onde não está em jogo o indizível seu estilo é redundante, sentencioso, repleto de advérbios sonoramente semelhantes e de dupla adjetivação frequente:³⁰ por não encontrar o recurso exato, Lovecraft acumula, tentando dobrar a percepção dos leitores com a hipérbole.

Busca um tipo de grandiloquência de tipo grave, na qual por vezes derrapa, mas seu talento inequívoco de linguagem se mostra em muitos lugares: por exemplo, sempre que relata aspectos científicos, ou com linguagem de demarcação específica em seu uso, que é quando Lovecraft se torna minucioso e objetivo (quase maquinal) na anotação do jargão utilizado, seja em manchetes de jornal, relatos de sociedades antropológicas, registros de equipagem de navio ou linguagem de boletim policial.

29. O vodu, por exemplo, utilizado no conto de Cthulhu, vem da impressão muitíssimo superficial, caricata, ideológica e preconceituosa que a ocupação dos EUA no Haiti (de 1915 a 1934) trouxe ao público. Um livro em particular, ligeiramente posterior ao conto de Cthulhu, *A ilha da magia* (1929), do jornalista, explorador e ocultista William Seabrook, popularizou uma noção de zumbi nos EUA (esse que mais tarde se tornaria a criatura morta-viva e canibal de George Romero e o monstro mais popular do horror recente) e as noções extremas das práticas vodu haitianas, uma vez que Seabrook narra seu livro a partir de uma sensacionalista experiência pessoal. Filmes como *Zumbi branco* (1932), de Victor Halperin, foram baseados no livro de Seabrook.

30. Encontra-se esse tipo de escrita adjetival e hiperbólica em numerosos exemplos. Ofereço um da minha tradução: “Fúria animal e licenciosidade orgiaca aqui se misturavam, em alturas demoníacas, com êxtases de uivos e guinchados que irrompiam e reverberavam pelos bosques noturnos como tempestades pestilentes, vindas dos abismos do inferno”; sequências de advérbios se acumulam em menos de uma página, como *hurriedly, curiously, virtually, really, especially, deeply, apparently, wholly*, todos tomados do meio para o fim da página 183 da edição dos *Tales*, da Library of America (2005), em posições por vezes tão próximas que fazem eco um ao outro. Há muitos mais no texto completo, e deixo à discrição da leitora e do leitor percebê-lo.

Pedante, fascina por em parte instituir esse tipo de linguagem que se juntaria ao patrimônio vocabular da narrativa gótica e de ficção científica, e, em parte, por aderir aos estilemas mais exagerados, superficiais e abundantes do gênero do horror, que em muitos aspectos repetem e muitas vezes diluem procedimentos acháveis em Mary Shelley, Edgar Allan Poe e Bram Stoker. Devemos também lembrar que a educação de Lovecraft foi até meados do segundo grau (alega ter ido à Universidade Brown, mas não se formou), e isso parece ter sido sentido como uma mácula e uma vergonha, compensadas por um grande orgulho de seu intelecto, demonstrado ostensivamente em sua escrita ficcional.

Seu intelecto era claramente amplo, sua curiosidade, onívora, mas as lacunas de uma formação incompleta que cedeu, em algum ponto, ao mero exercício repetitivo do gosto lhe deixou vícios notáveis de estilo, além de ideias fixas. São esses vícios e essas ideias fixas, no entanto, que o fizeram notório como escritor e o particularizaram em uma vasta quantidade de praticantes dos gêneros populares da escrita fantástica de seu período. Assim como o antecessor e modelo Poe, o orgulho, os medos, as frustrações e os ódios foram um combustível inventivo a Lovecraft e lhe deram nervura estilística particular, especialmente para criar monstros inesquecíveis, como o deste conto.

O GRANDE CTHULHU

Cthulhu é a fantasmagoria mais popular do muito popular Lovecraft, e o centro de sua série sobre os Grandes Antigos, as gigantes e incompreensíveis criaturas anteriores a esta Terra, tal como ela é conhecida; alguns chamarão “criação de um mito”, ou de “mitologia”, mas é sobretudo impreciso e hiperbólico dizê-lo: um mito não se cria, um mito eclode no tecido da realidade por processos sedimentares em uma cultura e toma séculos de de-

envolvimento coletivo e anônimo, como leitura daquela mesma realidade.³¹

Os Grandes Antigos derivam dos compêndios ancestrais de demonologia e de grimórios, nos quais frequentemente se anotam informações detalhadíssimas sobre aquelas criaturas, como se se tratasse de registro legal em cartório: características físicas, manifestações propícias, elementos associados, nomes, ação, sinais identificáveis e até mesmo assinaturas. O mais famoso — e penso mesmo que até mais acessível de todos esses, por não codificar nenhuma doutrina — é o *Dictionnaire Infernal* (primeira edição em 1818), de Jacques Albin Simon Collin de Plancy, ocultista francês.

Compêndio montado com substanciosos verbetes de gosto antropológico na escrita, o *Dictionnaire Infernal* de Plancy reúne um repertório enorme de criaturas em diversas culturas (*répertoire universel*, diz o subtítulo), com ilustrações que são quase icônicas na imaginação coletiva, de tanto que foram reproduzidas. A galeria dos Grandes Antigos claramente se inspira naquela meticulosa coleção, também pela forma proposta aos demônios na Antiguidade, que — como disse acima ao mencionar Dante e suas aberrações infernais — os constituía pela mistura antinatural de formas e espécies.

A invenção de Cthulhu é algo central, e não apenas para Lovecraft: de suas criaturas e ambientes de sonho — ou melhor, talvez, pesadelo — é a mais famosa, e figura com o próprio Lovecraft em inúmeras imagens de divulgação, como sua marca registrada. Vazou para a cultura pop, e há desde estatuetas fidedignas à descrição no conto até pequeninos e doces bichos de

31. Joseph Campbell, especialista em mitologia, diria, por exemplo, no início de sua entrevista sobre o tópico do mito com Bill Moyers: “Esses pedaços de informação dos tempos antigos, que têm a ver com temas que basearam a vida humana, construíram civilizações e deram forma a religiões por milênios, têm a ver com problemas interiores, mistérios interiores, umbral internos de passagem [...]” (CAMPBELL, Joseph [com Bill Moyers]. *The Power of Myth*. Nova York: Anchor Books, 1991, p. 2).

pelúcia estampados com seu nome. Alguns até ouviriam mentalmente, de imediato, as memoráveis primeiras notas de “The Call of Ktulu”, do álbum *Ride the Lightning* (1984), do Metallica, ao escutar o nome da criatura.³²

E a criatura foi um modo para Lovecraft cristalizar numa imagem um tipo específico de terror, que em geral se chama “cósmico”, mas um cósmico, penso, muito íntimo e literário; do literário veremos agora, do íntimo, adiante. Em Cthulhu estão infusas as influências monstruosas daqueles compêndios e grimórios, mas também um poema em particular. Se já havia assinalado que o poema de Coleridge era base imaginativa para Lovecraft de modo geral, um outro de Lord Tennyson em particular lhe deu um bom tanto de linguagem grandiloqua e de atmosfera, isso sem falar de aspectos da própria criatura.³³ O poema é “O Kraken”, que traduzo abaixo:

Sob os trovões nas altas profundezas,
Fundo no profundo abismo do mar,
Sem sonho, o sono antigo sem surpresa
Dorme o Kraken: a tênue luz solar
Dança em seu corpo sombrio, e acima
Flutuam esponjas grandes, milenares;
Ao longe, a luz doentia anima
Polvos gigantesco, que aos milhares
Saem de incríveis grutas e cavernas
Com longos braços no verde dormente,
Que lá esteve e estará por eras;
No sono, vermes do mar são sua presa
Até que o fogo aqueça as profundezas;

32. Dentre os estilos musicais, o metal é obviamente o meio mais lovecraftiano. O Iron Maiden, por exemplo, estampou os célebres versos do árabe insano de Lovecraft na pedra tumular de sua mascote, Eddie, na capa do álbum gravado ao vivo, *Live After Death* (1985).

33. Quem propôs a relação foi o Reverendo Robert M. Price, em seu livro *H. P. Lovecraft and the Cthulhu Mythos*, de 1990.

E homens e anjos verão, finalmente,
Erguida num urro de morte, a fera.³⁴

Nele estão as vertiginosas direções das “altas profundezas”, o monstro que dorme no fundo do mar, o verdor de sua pele, os efeitos da tempestade, a adjetivação que diz “doentia”, “sombrio”, as dimensões inqualificáveis do corpo descomunal e, naturalmente, o próprio Kraken: monstro marinho e cefalópode da mitologia escandinava, o polvo gigante que assombrava as antigas sagas em verso se metamorfoseou algum tanto no cefalópode antropóide Cthulhu. Lovecraft pôde encontrar, naquele monstro antigo que remontava, um código de seus próprios horrores, mas que funcionou especificamente porque o verdadeiro mergulho no medo de um é o mergulho no medo de todos.

Watchmen (1986–1987), a *graphic novel* de Alan Moore e Dave Gibbons, utilizou um efeito lovecraftiano que sublinha o que dizia anteriormente sobre a força da fantasia, da concreção do campo imaginativo e dos códigos dos nossos medos. A dada altura, um monstro viscoso e tentacular se manifesta destruindo parte de Nova York. O monstro havia sido o resultado de uma *engenharia*, cuja peça fundamental fora o cérebro clonado de um humano sensível:

O sensível era a chave [...] o cérebro era uma caixa de ressonância psíquica [...] Codificamos muitas informações naquele sinal. Informações terríveis. As descrições de Max Shea de um mundo alienígena, as imagens de Hira Manish e os sons de Linette Paley... Além dos que

34. “THE KRAKEN// Below the thunders of the upper deep;/ Far, far beneath in the abysmal sea,/ His ancient, dreamless, uninvaded sleep/ The Kraken sleepeth: faintest sunlights flee/ About his shadowy sides: above him swell/ Huge sponges of millennial growth and height;/ And far away into the sickly light,/ From many a wondrous grot and secret cell/ Unnumber’d and enormous polypi/ Winnow with giant arms the slumbering green./ There hath he lain for ages, and will lie/ Battering upon huge sea worms in his sleep,/ Until the latter fire shall heat the deep;/ Then once by man and angels to be seen,/ In roaring he shall rise and on the surface die” (HODDER, Karen [org.]. *The Works of Alfred Lord Tennyson*. Ware: Wordsworth, 2008, p. 46).

morreram imediatamente pelo choque, muitos ficaram loucos pelo súbito dilúvio de sensações grotescas.³⁵

O texto de Moore sobre o impacto da criatura explodindo sobre a cidade mostra que a arma alienígena fora composta pela informação extraída de artistas da palavra, das imagens e dos sons, amplificados por uma mente sensível; precisamente, aliás, como Lovecraft já propunha, seja em *O chamado de Cthulhu* com o jovem escultor Wilcox, seja em “A música de Erich Zann” com a música do próprio Zann, e, diríamos, com as palavras de Lovecraft *lui-même*. Moore, inventando sua criatura cthulhiana, fornece aos leitores atentos uma definição do complexo imaginativo que os escritores põem a andar como criaturas entre nós, devolvendo de maneira sintética as impressões coletivas que recebem do mundo. E é aqui que achamos a oportunidade de ir às impressões íntimas de Lovecraft, codificadas em sua ficção.

UM MUNDO INVERTIDO

My world is Providence, afirmou Lovecraft. E poderíamos dizer, talvez com mais propriedade do que ele disse de si, que seu mundo era sobretudo sua mãe. Se de Providence imaginou a vizinha Arkham³⁶ — cidade de que até mesmo nos fornece um mapa (e que muitos consideram uma versão de Salem, em Massachusetts), onde pôs sua inventada Universidade Miskatonic —, as condições íntimas de sua percepção foram nutridas numa relação difícil e estranha com sua mãe. Em minha mente, Lovecraft

35. MOORE, Alan; GIBBONS, Dave. *Watchmen*. Burbank: DC Comics, 2014, p. 391–392. [1ª ed. 1986].

36. O Asilo Arkham, famoso por reunir os criminosos insanos da corte de vilões de Batman, da DC Comics, vem diretamente de Lovecraft, que o inventou em “The Thing on the Doorstep” (A coisa na soleira da porta, 1933, publicado em *Weird Tales* em 1937): “É verdade que pus seis balas na cabeça de meu melhor amigo, mas espero ainda demonstrar com este relato que não sou um assassino. De início serei chamado insano — mais insano do que o homem contra quem disparei em sua cela no Sanatório Arkham” [tradução minha] (LOVECRAFT, H. P. *Tales*. Nova York: The Library of America, 2005, p. 692).

é uma mistura de dois personagens: o Norman Bates de *Psicose* com o Walter Kovacs³⁷ de *Watchmen*, mas cuja percepção se voltou para a composição de narrativas em vez de práticas violentas. Ele visivelmente idolatrava a mãe, e foi dependente dela até boa parte de sua juventude adulta; é provável que tenha sido virgem até depois de ela morrer; realmente notável, por exemplo, é que, passado um mês da morte, encontra sua primeira namorada, Sofia Haft Greene — com quem aliás se casaria três anos depois.³⁸ A força que a mãe exerceu sobre Lovecraft é semelhante à daquelas figuras ficcionais citadas: um misto de fascínio e medo. Via sua mãe como alguém de elegância superior, mas, ao mesmo tempo, ela cometia crueldades bizarras com o garoto, como dizer a outras pessoas que seu filho era tão horrendo (*hideous*) que preferia mantê-lo escondido de todos.³⁹

Lovecraft acabou por muito intimamente transformar em monstro, suspeita e horror toda a experiência daquela figura estranha, doce e autoritária, elegante e rude: introjetou o autoritarismo e o desgosto pelo lado externo da vida e suas manifestações de prazer — repelia o corpo e o sexo, de forma estrutural —, além de desenvolver preconceitos assombrosos. É importante

37. Assim como a mente fascista de Rorschach se nutria da publicação (ficcional) de extrema-direita *The New Frontiersman*, Lovecraft publicou o jornal *The Conservative*. Para dar uma noção da coisa, traduzo um trecho do editorial de julho de 1915: “Fora do domínio da pura literatura, *The Conservative* será sempre um defensor entusiasta da abstinência total e da proibição; do militarismo moderado e saudável, em contraposição à pregação de paz, perigosa e não patriótica; do Pã-Saxonismo, ou a dominação de ingleses e de raças afins sobre as divisões inferiores da humanidade; e do governo constitucional representativo, em oposição aos perniciosos e falsos esquemas da anarquia e do socialismo” (JOSHI, S. T. *A Dreamer and a Visionary: Lovecraft and His Time*. Liverpool: Liverpool University Press, 2001, p. 86).

38. Em entrevista a R. Alain Everts, Greene teria dito que Lovecraft fora virgem até o casamento (aos 34 anos de idade) e nunca tomara iniciativa no sexo, embora respondesse se ela o procurasse. (Ibid., p. 202).

39. Transcrição do relato de Clara Hess, de seu encontro com Susan Lovecraft, mãe do autor (Ibid., p. 67).

notar que muitos⁴⁰ repetem, como justificativa para os variados e espessos preconceitos de Lovecraft, o corolário de que não se pode esperar que um homem supere as limitações ideológicas de sua época: isso, em primeiro lugar, não é verdade, porque muitos as superaram ao longo do que chamamos História com esse distintivo “H” maiúsculo, e mesmo a impressão de que o preconceito fosse no passado a norma é no mínimo discutível; segundo, porque mesmo para o típico preconceito de época, de meados do século xx, Lovecraft era *particularmente* preconceituoso. Paula Guran define de modo direto e exato:

Devemos todos reconhecer o quanto as crenças pessoais de H. P. Lovecraft ligam-se às suas obras. Lovecraft — como evidenciam sua ficção, sua poesia, seus ensaios e suas cartas — era racista, xenófobo e antissemita. Ele pode ou não ter odiado mulheres (misoginia), mas de fato parece tê-las temido (ginofobia). Sua aversão à sexualidade e à fisicalidade iam além do tipo puritano.

Os preconceitos do autor têm sido frequentemente afastados como “típicos” de um homem de seu tempo. Sim, Lovecraft viveu numa época em que o racismo era mais aberto e segregação racial era lei, mas o preconceito de Lovecraft parece, no mínimo, algo mais evidente do que o da maioria de seus contemporâneos.⁴¹

40. S. T. Joshi, provavelmente o melhor biógrafo de Lovecraft até o momento, é um dos que minimizam seus preconceitos. Em um artigo no seu blog pessoal, no qual ataca um livro sobre Lovecraft (e ele tem razão sobre aquele ser um livro ruim), escreve: “Os ataques sobre o racismo de Lovecraft são um fenômeno extremamente recente, e parecem ser alimentados por certos escritores determinados a se agarrar a esse aspecto da vida de Lovecraft para derrubá-lo um pouco na estima da crítica”, logo após escrever que críticos áspers ao autor no passado, como Edmund Wilson, haviam encontrado muitos motivos de crítica a suas obras, mas que “o racismo não era um deles”, e atribui o recente dilema a um “clima hiperpolitizado, hoje”. Não se trata de derrubar Lovecraft, nem de hiperpolitização, mas de ser inequívoco o fato de que o racismo está imbricado no que escreveu. Louis Ferdinand Céline, por exemplo, era racista e nazista, mas ninguém discute a qualidade de seus romances nem sua importância para a literatura francesa do século xx.

41. GURAN, Paula (ed.). Introduction. In: *The Mammoth Book of Cthulhu: New Lovecraftian Fiction*. Londres: Little, Brown Book Club, 2016.

Neste *O chamado de Cthulhu*, por exemplo, chega mesmo a chamar “primitivos”, com especial desdém, aos descendentes dos irmãos Lafitte, piratas franceses que se estabeleceram na Louisiana; insiste no fato de que os adoradores do culto antigo de Cthulhu eram *half-breed*, *mongrels*, *mixed-blooded*, *hybrids*, *swarthy*, isto é, “mestiços”, “vira-latas”, “pardos”, “híbridos”, “morenos”, nos termos mais variados e pejorativos que encontra, e com a constatação indubitável de suas inferioridades física, moral e intelectual. São *aberrants*, aberrações, meio animalizados e, como tais, suscetíveis aos apelos das criaturas abissais, perversas.⁴²

O horror que Lovecraft, como pessoa, sentia por toda a diferença, se transfigura no material de sua percepção talentosa do medo: Lovecraft temia as mulheres, temia as sensibilidades afinadas com a mudança (daí o sonhar-se alguém de uma linhagem nobre e antiga), temia as multidões de pessoas mestiças ou de etnias diferentes, temia as culturas que não eram a sua e que não compreendia nem desejava compreender: temia, em suma, tudo o que é a mobilidade inevitável da vida, ou a vida ela mesma. E temia com um fascínio.

Criou, portanto, um modelo ficcional no qual pudesse defender sua psique disso que via como uma derrocada do gênero humano, uma desordem sob um segredo, segredo que acordaria antigos horrores ferozes e dormentes, imortais, ódio que tomasse formas gigantescas e cuja umidade, cuja textura reluzente fosse alegoria de uma sexualidade em retrocesso, deformada em monstro,⁴³ assim como sua estranheza inumana espelhava o abismo

42. O fato de a narrativa ser de primeira pessoa e de essa pessoa ser o personagem fictício Francis Wayland Thurston não alivia a situação, porque a discriminação é marca consistente da literatura de Lovecraft (incluindo suas cartas pessoais, nas quais demonstra os mesmos preconceitos), e porque, mesmo no conto, não se propõem motivos para desconfiar da autoridade de seu narrador. E os efeitos da história dependem justamente da combinação daqueles elementos.

43. A parte final de *Cthulhu* é basicamente o enfrentamento entre um tipo de pênis e uma gigantesca vagina, da qual foge aterrorizado até não poder evitar o contato viscoso, mas com tentativa de destruição, aniquilamento e repulsa.

intransponível que sentia em relação às etnias diferentes ou misturadas de sua experiência estadunidense.

O monstro das antigas narrativas épico-civilizacionais em verso não era, como por vezes pode parecer à leitura casual, indicativo da infância mental do mundo, assim supersticioso: o monstro é um amálgama, um condensado, uma composição de tudo o que é desafio civilizacional sem a estrutura abstrata e analítica (e necessariamente posterior) de, por exemplo, um romance de formação, mencionado acima. A estrutura do monstro, como a do mito, é aglutinante, sintética: busca captar o perigo, o terror e a missão civilizacional em um grande complexo que, alegoricamente, reúna as características do que o herói civilizacional (também um complexo, mas de aspectos virtuosos) terá de enfrentar para dar ao seu povo uma plataforma moral, social, cultural e política a partir da qual projetar sua experiência.

No caso de Lovecraft, que pertenceu a um país e a uma cultura já estabilizados em suas práticas, o regresso ao mito tem duas frentes: uma, psicossocial, como também Freud estabelece psicanaliticamente em *Das Unheimliche* (O inquietante, 1919, ou O estranho-familiar)⁴⁴ e que tem seu registro literário mais complexo, por exemplo, na obra de Franz Kafka, em especial em *A metamorfose* (1915); outra, pessoal, como código “mitológico” para suas impressões e opiniões sobre o mundo. E é por isso que

David Cronenberg, diretor que há alguns anos era o maior expoente do horror físico ou biológico (com tintas lovecraftianas, também) em filmes como *Shivers* (Calafrios, 1975), *Scanners* (1981), *Videodrome* (1983) e *The Fly* (A mosca, 1986), entre outros, tem um filme particularmente perturbador chamado *The Brood* (Os filhos do medo, 1979), no qual enfoca as crias assassinas do caso patológico de uma mãe que as expele como cânceres do corpo, a partir de grossuras de uma infestação de ódio na carne. Uma metáfora brutal da sexualidade e da ligação ambígua e umbilical da mãe com seus filhos, e vice-versa.

44. O ensaio de Freud mostra precisamente esse *inquietante* que faz o *não familiar* a partir daquilo que é *familiar*. Quando é aplicado no caso de Lovecraft, é necessariamente por notar algo que explora a desproporção entre as origens de sua percepção e o tamanho monstruoso que essas coisas adquirem na invenção de seu *inverso*, o de personagens abissais, criaturas entrevistadas, relanceadas, indiciadas nos resquícios de sua presença ominosa no mundo.

o mito revisitado é, quase sem exceção, um retrocesso: um mito, como nasce em qualquer agrupamento humano, vem de uma experiência coletiva, organiza o conhecimento e o dissemina por suas qualidades sintéticas; quando o mito é trazido por circunstâncias pessoais, fazendo o caminho inverso para dentro da psique coletiva, é a marca do desejo de poder e de controle que não encontrou um circuito viável dentro da experiência, revertido em monstro, fazendo vibrar aquela porção arcaica e brutal da humanidade.

Todos sabem que o maior medo é o medo do desconhecido: e como Lovecraft temia quase tudo o que é vida, seu notório talento pôde dar ao mundo um negativo da experiência ou, como se diria em *Stranger Things* — a série famosa também por seus monstros lovecraftianos —, *the upside down*, o “mundo invertido”.

Boa leitura.



O chamado de Cthulhu

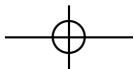
Achado entre os papéis do falecido Francis Wayland
Thurston, de Boston



De tais grandes poderes ou seres talvez
seja possível supor uma sobrevivência...
uma sobrevivência de um período
imensamente remoto quando... a
consciência se manifestava, talvez, em
formas e configurações desde há muito
recolhidas, antes da maré da humanidade
avançar... formas das quais só a poesia e as
lendas agarraram uma memória fugidia e
as chamaram deuses, monstros, criaturas
míticas de todos os tipos e espécies...

ALGERNON BLACKWOOD¹

1. A citação de abertura vem do romance *O Centauro* (1911), de Algernon Blackwood. Lovecraft terá se baseado no estilo de Blackwood em criar expectativa e encerrar a narrativa no ápice de uma revelação, como acontece em *O Centauro*. Todas as notas desta edição são de autoria do tradutor.



O horror em argila

A coisa mais misericordiosa do mundo é, penso, a inabilidade da mente humana em correlacionar todas as suas partes. Vivemos numa plácida ilha de ignorância em meio aos mares negros do infinito, e não nos foi dado viajar longe. As ciências, cada uma se distendendo em um sentido específico, até agora nos prejudicaram pouco; mas algum dia a recomposição desse conhecimento dissociado abrirá visões tão aterradoras da realidade, e da nossa temível posição nela, que ficaremos loucos com a revelação ou fugiremos da luz mortal para a paz e a segurança de uma nova idade das trevas.

Teósofos teceram hipóteses sobre a espantosa grandeza do ciclo cósmico, em que o nosso mundo e a raça humana não formam senão incidentes passageiros. Aludiram a estranhas permanências em termos que gelariam o sangue se não se mascarassem de um insípido otimismo. Mas não veio deles o vislumbre singular de eras proibidas que me arrepiam quando me vêm ao pensamento, e que me apavoram quando me vêm em sonho. Esse vislumbre, como todos os terríveis vislumbres da verdade, faiscou-me numa recomposição acidental de coisas distantes — nesse caso, um velho fragmento de jornal e as notas de um professor já falecido. Espero que ninguém mais chegue a essa recomposição; por certo, se eu viver, jamais oferecerei conscientemente um elo de tão odiosa cadeia. Penso que também o professor decidira manter silêncio sobre a parte que conhecia, e que teria destruído suas notas caso a morte súbita não o tivesse surpreendido.

Meu conhecimento do assunto se iniciou no inverno de 1926–27, com a morte de meu tio-avô George Gammell Angell, professor emérito de línguas semíticas na Universidade Brown, em Providence, Rhode Island. O professor Angell era amplamente considerado uma autoridade em inscrições antigas, e os

diretores dos mais prestigiosos museus recorriam a ele com frequência; de modo que seu falecimento à idade de noventa e dois anos deve ser lembrado por muitos. No meio local, o interesse foi intensificado pela obscuridade da causa da morte. O professor fora acometido de algo quando retornava do barco em Newport; tombou subitamente, segundo testemunhas, depois de levar um encontrão de um negro com aparência de marujo, que viera de um dos estranhos becos escuros na encosta íngreme, formando um atalho da beira-mar para a casa do falecido, na rua Williams. Os médicos foram incapazes de encontrar qualquer enfermidade discernível, mas concluíram, após debate tumultuado, que alguma obscura lesão cardíaca — induzida pela vigorosa subida de uma colina tão abrupta, por um homem já tão idoso — fora responsável por seu fim. No momento não vi razão para discordar daquela sentença, mas recentemente me sinto inclinado a desconfiar — e a mais do que desconfiar.

Sendo o herdeiro e o executor testamentário de meu tio-avô, pois morrera viúvo e sem filhos, esperava-se que eu examinasse seus papéis com alguma minúcia; e com esse objetivo trouxera todo o conjunto de seus arquivos e caixas para os meus alojamentos em Boston. Muito do material que relacionei será publicado mais tarde pela Sociedade Arqueológica Americana, mas uma caixa me parecia sobremaneira intrigante, e decidi não mostrá-la a outros olhos. Havia sido lacrada, e não encontrei a chave até que me ocorresse examinar o chaveiro que o professor carregava sempre em seu bolso. Pude então abri-la, mas ao fazê-lo me vi confrontado por uma barreira pior e ainda mais sólida: pois qual poderia ser o significado do peculiar baixo-relevo em argila, das digressões, incisões e dos rabiscos desconexos que encontrei? Teria o meu tio se tornado, em seus últimos anos, crédulo das mais superficiais imposturas? Resolvi procurar o escultor excêntrico responsável por esse aparente distúrbio na paz de espírito de um homem idoso.

O baixo-relevo era um retângulo grosseiro com espessura de menos de dois centímetros, e com por volta de quinze centímetros de área; obviamente de origem moderna. Suas incisões,

entretanto, eram distantes do moderno em atmosfera e sugestão; pois, apesar de os caprichos do cubismo e do futurismo serem muitos, e brutais, não reproduzem a regularidade críptica que se acha na escrita pré-histórica. E algum tipo de escrita o grosso daquelas incisões parecia de fato ser, embora minha memória, a despeito da muita familiaridade com os papéis e coleções do meu tio, não fosse de modo algum capaz de identificar a espécie em particular, ou de sequer supor suas mais remotas ligações.

Logo acima do que parecia linguagem hieroglífica estava uma figura de caráter evidentemente ilustrativo, ainda que a execução subjetiva impedisse uma ideia muito clara de sua natureza. Parecia ser um tipo de monstro, ou símbolo representando monstro, que só uma fantasia mórbida poderia conceber. Se disser que minha imaginação algo extravagante extraía de lá as imagens simultâneas de um polvo, um dragão e uma caricatura humana, não serei infiel ao espírito da coisa. Uma cabeça carnuda, tentaculada, arrematava um corpo grotesco e escamoso de asas rudimentares; mas era o *esquema geral* do todo que o fazia escandalosamente assustador. Por trás da figura estava a sugestão vaga de um fundo arquitetônico ciclópico.¹

A escrita acompanhando essa excentricidade era, com exceção de uma pilha de recortes de jornal, recente e da própria mão do professor Angell, sem a pretensão de estilo literário. O que parecia ser o documento principal se intitulava CULTO DE CTHULHU em caracteres cuidadosamente impressos para evitar a leitura errônea de uma palavra tão insólita.² O manuscrito se

1. Tipo de construção feito de rochas apoiadas umas nas outras, sem material de juntura.

2. Efetivamente insólita. Sobre ela, Lovecraft escreveu em carta de 1934 a Duane Rimel, também autor de fantasia e horror, que “deveria representar uma tentativa humana desajeitada de fixar a fonética de uma palavra *absolutamente não humana*. O nome da entidade infernal foi inventada por seres cujos órgãos vocais não eram como os do homem, daí não haver relação com o equipamento humano para fala [...] O som efetivo — tanto quanto os órgãos humanos poderiam imitá-lo ou as letras humanas poderiam registrá-lo — deve ser algo como *Khûl'hloo*, com a primeira sílaba pronunciada guturalmente e espessa.

dividia em duas seções, a primeira das quais se intitulava “1925 — Sonho e trabalho de sonho de H. A. Wilcox, r. Thomas, 7, Providence, R.I.”, e a segunda, “Relato do inspetor John R. Legrasse, r. Bienville, 121, New Orleans, La., no cong. da A.A.S. em 1908 — notas s/ o mesmo & rel. do prof. Webb”. Os outros papéis do manuscrito eram todos notas breves, algumas delas relatos de sonhos incomuns de diversas pessoas, outras, ainda, citações de revistas e livros teosóficos (em particular *Atlântida* e a *Lemúria perdida*, de W. Scott-Elliot),³ e o resto, comentários sobre as sociedades secretas e as seitas ocultas de longa história, com citações de passagens em obras de referência mitológica e antropológica como *O ramo dourado*, de Frazer e *O culto das bruxas na Europa Ocidental*, da srta. Murray.⁴ Os recortes em sua maioria aludiam a doenças mentais *outré* e a surtos de insanidade coletiva na primavera de 1925.

A primeira metade do manuscrito principal contava uma história muito peculiar. Ao que parece, em primeiro de março de 1925 um jovem magro e lúgubre, de aspecto neurótico e exaltado, procurara o professor Angell trazendo um singularíssimo baixo-relevo de barro que então se encontrava sobremaneira úmido e fresco. Em seu cartão de visita vinha o nome de Henry Anthony Wilcox, e meu tio o identificara como o filho mais novo de uma ótima família que conhecia superficialmente, e que pouco antes estudara escultura na Escola de Design de Rhode Island e morava sozinho no edifício Fleur-de-Lys, próximo à instituição. Wilcox era um jovem precoce de conhecido gênio, mas de grande ex-

O *u* é como aquele em *full*; e a primeira sílaba não é sonoramente diferente de *klul*, uma vez que *h* representa a aspereza gutural. A segunda sílaba não é muito pronunciada — o som *l*, mudo” (LOVECRAFT, H. P. “Notes”. In: *Tales*. Nova York: The Library of America, 2005, p. 830).

3. *The Story of Atlantis* (1896) e *The Lost Lemuria* (1904), de William Scott-Elliot, teósofo inglês.

4. *The Golden Bough* (os doze volumes foram publicados entre 1906–15), obra monumental de James George Frazer, antropólogo e folclorista escocês, e *The Witch-Cult in Western Europe* (1921), de Margaret Alice Murray, egíptologa, antropóloga, folclorista, arqueóloga e historiadora anglo-indiana.

centricidade, e desde a infância havia chamado a atenção por histórias estranhas e sonhos ímpares que tinha o hábito de contar. Chamava a si mesmo “psiquicamente hipersensível”, mas a gente sisuda da antiga cidade comercial o descartava apenas como um “esquisito”. Jamais se integrando aos de seu tipo, perdera gradualmente a visibilidade social e era agora conhecido só de um pequeno grupo de estetas de outras cidades. Até o Clube de Arte de Providence, ansioso por preservar seu conservadorismo, o considerava realmente um caso perdido.

Na ocasião da visita, dizia o manuscrito do professor, o escultor abruptamente pediu que o anfitrião o beneficiasse com seu conhecimento arqueológico para identificar os hieróglifos no baixo-relevo. Falava numa maneira de sonho, afetada, o que sugeria altivez e simpatia distante; e meu tio mostrou-se algo incisivo na resposta, porque o notável frescor do tablete implicava afinidade com tudo, menos arqueologia. A réplica do jovem Wilcox, impressionando meu tio o suficiente para recordá-la e registrá-la *verbatim*, era de um matiz tão fantasticamente poético que coloria todo o seu modo de falar, e que desde então julguei muito característico dele. Disse, “É novo, de fato, pois o fiz ontem à noite em um sonho de estranhas cidades; e sonhos são mais antigos do que a inquietante Tiro, ou a contemplativa Esfinge, ou a Babilônia cingida de jardins”.

Foi quando começou aquele conto divagante que de súbito fisgou uma memória adormecida e ganhou o febril interesse do meu tio. Houvera um leve tremor de terra na outra noite, o mais significativo já sentido na Nova Inglaterra em alguns anos; e a imaginação de Wilcox fora agudamente afetada. Cidades ciclópicas de blocos titânicos e monolitos projetados aos céus, gotejando todas um lodo verde e sinistras de horror latente. Hieróglifos haviam coberto as muralhas e os pilares, e de um ponto indeterminado no fundo vinha uma voz que não era uma voz: uma sensação caótica que só a fantasia transmutaria em som, mas que tentava representar pela quase impronunciável mixórdia de letras “*Cthulhu fhtagn*”.

Essa mixórdia verbal era a chave para a recordação que excitara e perturbara o professor Angell. Questionou o escultor com minúcia científica; e estudou com intensidade quase frenética o baixo-relevo no qual o jovem havia estivera a trabalhar arremido e trajando apenas pijamas, quando o despertar se insinuou confusamente sobre ele. Meu tio culpava a idade avançada, disse Wilcox depois, pela lentidão em reconhecer tanto os hieróglifos quanto o plano pictórico. Muitas das suas questões pareceram enormemente fora de propósito ao visitante, em especial aquelas que tentavam conectá-lo a estranhos cultos e sociedades; e Wilcox não compreendia as repetidas promessas de silêncio que lhe eram oferecidas em troca da admissão de filiação a algum amplo grupo místico, ou religioso pagão. Quando o professor Angell se convenceu de que o escultor de fato ignorava qualquer culto ou sistema de tradição críptica, ele assediou seu visitante com pedidos sobre relatos futuros de sonhos. Isso deu frutos regulares, pois, passada a primeira entrevista, o manuscrito registra contatos diários do jovem, durante os quais relatava fragmentos alarmantes de imagens noturnas, cujo fardo era sempre alguma terrível paisagem ciclópica de rocha escura e gotejante, e uma voz ou inteligência subterrânea berrando monotonamente em enigmáticos impactos sensoriais, irregistráveis senão como mera algaravia. Os dois sons mais frequentemente repetidos eram os representados pelas palavras “*Cthulhu*” e “*R’lyeh*”.

Em 23 de março, o manuscrito continuava, Wilcox não apareceu; e buscas em seus aposentos revelaram que, acometido de um tipo obscuro de febre, haviam-no levado para a casa de sua família na rua Waterman. Gritara no meio da noite, acordando vários outros artistas no prédio, e daí manifestara apenas alternâncias de inconsciência e delírio. Meu tio imediatamente telefonou para a família, e daquele momento em diante manteve vigília estrita sobre o caso; chamava com frequência o consultório do dr. Tobey na rua Thayer, que lhe disseram ser o responsável. A mente febril do jovem, aparentemente, vivia em coisas estranhas, e o doutor estremecia, vez ou outra, quando ele falava delas. As

coisas incluíam não apenas uma repetição do que havia sonhado antes, mas chegavam furiosamente a algo gigantesco “com quilômetros de altura” e que caminhava, ou arrastava-se em algum lugar. Em nenhum momento descreveu em detalhe esse ponto, mas palavras frenéticas e ocasionais, como as reproduzidas pelo dr. Tobey, convenceram o professor de que aquilo deveria ser idêntico à monstruosidade sem nome que buscara representar em sua escultura de sonho. Qualquer referência a esse ponto, acrescentava o doutor, era invariavelmente um prelúdio para o retorno do jovem à letargia. Sua temperatura, curiosamente, não ia muito além do comum, mas sua condição geral, por outro lado, sugeria antes febre verdadeira do que uma condição mental.

Em 2 de abril, por volta das três da tarde, todos os traços da afecção de Wilcox cessaram subitamente. Sentou-se ereto na cama, surpreso de encontrar-se em casa, e completamente ignorante do que acontecera, em sonho ou realidade, desde a noite de 22 de março. Recebendo alta de seu médico, retornou a seus aposentos em três dias; mas para o professor Angell ele já não servia de assistência: todos os indícios de sonhos estranhos haviam desaparecido com a recuperação, e meu tio não manteve registro dos pensamentos noturnos após uma semana de relatos, inúteis e irrelevantes, de visões inteiramente comuns.

Aqui se encerrava a primeira parte do manuscrito, mas referências a certas notas esparsas deram-me muito mais material para pensar — tanto, na verdade, que apenas o arraigado ceticismo então formador da minha filosofia pode explicar minha contínua desconfiança com respeito ao artista. As notas em questão eram as que descreviam os sonhos de várias pessoas, cobrindo o mesmo período no qual o jovem Wilcox recebera suas estranhas visitas. Meu tio, ao que parece, instituíra rápido um conjunto prodigiosamente vasto de questões entre quase todos os amigos que podia questionar sem impertinência, pedindo-lhes relatórios noturnos de sonhos e as datas de quaisquer visões dignas de nota no passado recente. A recepção a esse pedido parece ter sido variada; mas, no mínimo, terá recebido mais respostas

do que qualquer pessoa comum poderia lidar sem uma secretária. Essa correspondência original não foi preservada, mas suas notas formaram um compêndio farto e significativo. Gente mediana na sociedade e nos negócios — o tradicional “sal da terra” da Nova Inglaterra — forneceu um resultado quase inteiramente negativo, embora alguns casos esparsos de inquietas e disformes impressões noturnas apareçam aqui e ali, sempre entre 23 de março e 2 de abril — o período de delírio do jovem Wilcox. Homens da ciência foram ligeiramente mais afetados, ainda que quatro casos de descrição vaga sugerissem relances fugidios de estranhas paisagens, e que um caso mencionasse o pavor de algo anormal.

Foi dos artistas e dos poetas que vieram as respostas pertinentes, e estou certo de que o pânico teria se espalhado se pudessem ter comparado notas. Assim como estava, com a falta das cartas originais, tive em parte a suspeita de que o compilador fizera perguntas tendenciosas, ou de que teria editado a correspondência para corroboração do que, de modo latente, já estivesse decidido a ver. Por isso continuava a sentir que Wilcox, conhecendo de alguma forma os antigos dados em posse de meu tio, aplicava um truque no cientista veterano. Aquelas respostas de estetas contavam uma história perturbadora: de 28 de fevereiro a 2 de abril, uma larga proporção deles havia sonhado coisas muito bizarras, e os sonhos imensuravelmente mais fortes em intensidade aconteciam durante o período do delírio do escultor. Mais de um quarto dos que fizeram relatos descreveram cenas, e como que sons, não diferentes dos que Wilcox descrevera; e alguns dos sonhadores confessaram um medo agudo da gigantesca coisa sem nome, visível quase ao fim. Um caso, que a nota descreve com ênfase, era muito triste. O indivíduo, arquiteto bem conhecido, com inclinação para a teosofia e o ocultismo, tornou-se violentamente insano na data da crise do jovem Wilcox e faleceu muitos meses depois, após brados incessantes implorando para ser salvo de um fugitivo habitante do inferno. Se meu tio houvesse se referido aos casos por nome e não apenas por número, eu teria tentado corroborá-los com alguma investigação

pessoal; mas, assim como estava, tive sucesso em rastrear apenas uns poucos. Todos esses, no entanto, tinham notas completas. Imaginava com frequência se os demais objetos dos questionários do professor se sentiam tão perplexos quanto essa porção deles. É bom que nenhuma explicação jamais lhes alcançará.

Os recortes de jornais, como disse, abordavam casos de pânico, mania e excentricidade durante o período considerado. O professor Angell deve ter mantido todo um escritório para os recortes, porque o número de extratos era descomunal e as fontes se espalhavam pelo globo. Aqui se achava um suicida noturno em Londres, onde um homem dormindo solitário pulara de uma janela após um grito chocante. Ali, do mesmo modo, uma carta incoerente para o editor de um jornal na América do Sul, onde um fanático deduz um futuro lúgubre a partir das visões que tivera. Um despacho vindo da Califórnia descreve uma colônia teosófica onde todos vestiam robes brancos para um “evento glorioso” que jamais chega, enquanto itens vindos da Índia falam cautelosamente de uma séria agitação entre os nativos, perto do fim de março. Orgias vodu se multiplicam no Haiti, e postos africanos reportam murmurações agourentas. Oficiais americanos nas Filipinas acham certas tribos incômodas por volta do mesmo momento, e policiais em Nova York são atacados por levantinos histéricos na noite de 22 para 23 de março. No oeste da Irlanda também correm rumores aberrantes e lendas, e um pintor de temas fantásticos, chamado Ardois-Bonnot, expõe uma blasfema *Paisagem onírica* no salão de primavera em Paris, 1926. Tão numerosos são os problemas registrados nos asilos para insanos que só um milagre pode ter evitado que a comunidade médica notasse estranhos paralelismos e traçasse conclusões mistificadoras. Um punhado bizarro de recortes, que seja dito; e hoje eu mal posso imaginar o nível de racionalidade rude com o qual o deixei de lado. Mas eu estava então convencido de que o jovem Wilcox sabia das questões antigas mencionadas pelo professor.

A narrativa do inspetor Legrasse

As questões antigas que fizeram o sonho e o baixo-relevo do escultor tão significativos para o meu tio compunham o assunto da segunda metade de seu longo manuscrito. Já uma vez antes, parece, o professor Angell notara os contornos infernais da monstruosidade inominável, intrigara-se com os hieróglifos desconhecidos e ouvira as sílabas nefastas que apenas poderiam ser transcritas como “*Cthulhu*”; e tudo isso numa conexão tão horrível e tantalizante que não surpreende que o jovem Wilcox o tenha procurado com questões e pedidos por informação.

A experiência mais antiga ocorrera em 1908, dezessete anos antes, quando a Sociedade Arqueológica Americana teve seu encontro anual em St. Louis. O professor Angell, como cabia a alguém de sua autoridade e de seus êxitos, tivera papel destacado em todas as deliberações; e foi um dos primeiros a serem abordados pelos muitos leigos que aproveitavam a oportunidade de fazer perguntas para conseguir respostas exatas, e de apresentar problemas para a solução de especialistas.

O principal desses leigos, e logo o foco de interesse para o encontro todo, era um homem de meia-idade e aparência convencional que viajara desde New Orleans por certa informação especial que não poderia ser obtida de nenhuma fonte local. Seu nome era John Raymond Legrasse, e ele era, de profissão, inspetor da polícia. Trouxera consigo o assunto da visita, uma estatueta de pedra, grotesca e repulsiva, aparentemente muito antiga, cuja origem não tinha noção de como determinar. Não se deve supor que o inspetor Legrasse tivesse algum vago interesse em arqueologia. Ao contrário, seu desejo por esclarecimento era atizado por considerações puramente profissionais. A estatueta,

ídolo, fetiche ou o que quer que fosse, havia sido apreendida alguns meses antes nos pântanos arborizados ao sul de New Orleans durante uma batida em um suposto encontro vodu; e tão singulares e horrendos eram os ritos a ela relacionados que a polícia não teve como não perceber que esbarrara em um culto sombrio totalmente desconhecido, e infinitamente mais diabólico que o mais sombrio de todos os círculos de vodu africano. Sobre sua origem, a despeito das histórias erráticas e inacreditáveis extraídas de membros capturados, absolutamente nada se pôde descobrir; daí a ansiedade da polícia por qualquer repertório antiquário que pudesse ajudá-los a estabelecer o símbolo assustador, e a partir disso rastrear o culto até sua fonte.

O inspetor Legrasse estava bem pouco preparado para a sensação que sua oferta causou. Um vislumbre da coisa fora o suficiente para lançar as pessoas lá reunidas em um estado de tenso excitação, e não perderam tempo em se ajuntar ao lado dele para espiar a diminuta figura, cuja extrema estranheza e ainda o ar de genuína e abismal antiguidade sugeriam enfaticamente hipóteses arcaicas e não exploradas. Nenhuma escola de escultura reconhecível havia animado aquele terrível objeto, e, no entanto, séculos ou mesmo milhares de anos pareciam gravados na superfície baça e esverdeada da pedra irreconhecível.

A figura, que finalmente passava de mão em mão para estudo próximo e cuidadoso, tinha entre dezoito e vinte centímetros de altura, e era de artesanato artístico requintado. Representava um monstro de contornos vagamente antropóides, mas com uma cabeça como que de polvo, cuja face era uma massa de tentáculos, o corpo, escamoso de aparência elástica, garras prodigiosas nos pés da frente e de trás, e longas asas estreitas nas costas. A coisa, que parecia infusa de malignidade abominável e antinatural, tinha corpulência algo inchada e se acocorava com perversidade num bloco retangular, ou pedestal, coberto de caracteres indecifráveis. A ponta das asas tocava a extremidade da parte de trás do bloco, o assento ocupava o meio, enquanto as garras longas e curvas das pernas traseiras, dobradas e agachadas, agarravam

a borda dianteira e tomavam um quarto da distância até a base do pedestal. A cabeça do cefalópode se inclinava para a frente, de modo que a ponta dos tentáculos faciais resvalava na parte de cima das enormes patas dianteiras fincadas nos joelhos elevados da criatura. O aspecto completo sugeria, de modo anormal, algo vivo e sutilmente mais temível por sua origem de todo desconhecida. Sua vasta, pavorosa e incalculável idade, algo inequívoco; e ainda assim não apontava sequer uma ligação com quaisquer dos tipos conhecidos de arte pertencente à infância da civilização — ou, a bem da verdade, com qualquer outro período. Totalmente único e à parte, mesmo seu material era um mistério; pois a pedra luzidia, verde-escura, mosqueada e estriada de dourado ou caracteres na base eram igualmente exasperantes; e nenhum dos membros presentes, a despeito de representarem metade do conhecimento especializado nesse campo em todo o mundo, conseguia formar nem mesmo uma noção de sua mais remota família linguística. Aquilo, como o tema e o material, pertencia a algo horivelmente remoto e diverso da humanidade como a conhecemos; algo assustadoramente sugestivo de ciclos de vida antigos e profanos, nos quais o nosso mundo e os nossos conceitos não têm parte.

E, enquanto os membros todos balançavam a cabeça e confessavam a derrota diante do dilema do inspetor, houve ainda assim naquela conferência um homem que suspeitou de uma bizarra familiaridade na forma monstruosa e na escrita, e que de imediato contou, com certa reserva, uma peculiar trivialidade de seu conhecimento. Essa pessoa foi o finado William Channing Webb, professor de antropologia da Universidade de Princeton e explorador de não pouca monta. O professor Webb havia tomado parte, quarenta e oito anos antes, em uma expedição à Groenlândia e à Islândia para buscar inscrições rúnicas que antes falhara em encontrar; e, lá no alto, na costa da Groenlândia Ocidental, encontrara uma tribo singular, ou culto de esquimós degenerados, cuja religião, uma forma curiosa de adoração do demônio, lhe deu calafrios por sua deliberada sede de sangue e pela repug-

nância. Era uma fé que outros esquimós conheciam pouco e que mencionavam sempre estremecidos, dizendo que aquilo vinha de eras horrivelmente antigas, de antes mesmo que o mundo tivesse se feito. Além de rituais inomináveis e sacrifícios humanos, havia certos rituais hereditários exóticos, dedicados a um demônio supremo mais antigo, ou *tornasuk*;¹ e desse, o professor Webb tomara o cuidadoso registro fonético de um *angekok*, ou mago-sacerdote, expressando os sons em alfabeto romano tão bem quanto podia. Mas, no momento, era de importância capital o fetiche que aquele culto prezava, e em torno do qual dançavam quando a aurora saltou sobre os montes gelados. Era, declarou o professor, um baixo-relevo bem rústico, de pedra, abrangendo uma imagem horrenda e uns escritos crípticos. E, tanto quanto sabia, um paralelo tosco, em todas as características essenciais, daquela coisa bestial agora diante da conferência.

Esses dados, recebidos com suspense e espanto pelos membros reunidos, provou ser duplamente estimulante para o inspetor Legrasse: começou de imediato a cobrir de perguntas o seu informante. Tendo anotado e copiado um rito oral entre os membros do culto que seus homens haviam prendido no pântano, ele rogou ao professor que lembrasse, o melhor que pudesse, as sílabas registradas entre os esquimós diabólicos. Daí se seguiu uma exaustiva comparação de detalhes, e um momento de silêncio reverente quando detetive e cientista concordaram sobre a identidade possível de uma frase comum aos dois ritos infernais, com mundos de distância entre si. O que, em substância, tanto os feiticeiros esquimós e os sacerdotes do pântano da Louisiana haviam cantado a seus ídolos aparentados era algo

1. “Os groenlandeses não fazem preces nem sacrifícios, e não praticam rito algum; eles creem, não obstante, na existência de certos seres sobrenaturais. O principal e mais poderoso desses seres é o *Torngarsuk*, invocado sobretudo pelos pescadores, e que eles por vezes representam sob a forma de um urso, por vezes sob a de um homem com um só braço, por vezes, enfim, sob a forma de uma grandíssima criatura humana como um dos dedos da mão” (PLANCY, J. Collin de. *Dictionnaire infernal*. 6. ed. Paris: Henri Plon, 1863, p. 661).

como isto — as divisões entre palavras conjecturaram-se das pausas tradicionais na frase, tal como cantada em voz alta:

Ph'nglui mglw'nafh Cthulhu R'lyeh wgah'nagl fhtagn.

Legrasse estava um ponto adiante do professor Webb, pois vários de seus prisioneiros mestiços haviam lhe repetido o que os celebrantes mais antigos lhes tinham dito significar as palavras. Esse texto, tal como estava, queria dizer mais ou menos: “Em sua morada em R'lyeh o morto Cthulhu aguarda sonhando.”

E logo, em resposta a um pedido geral e urgente, o inspetor Legrasse contou, do modo mais completo possível, sua experiência com os adoradores no pântano; história à qual posso ver que meu tio atribuía profunda importância. Sabia os sonhos mais selvagens dos criadores de mitos e dos teósofos, e revelava um grau de imaginação cósmica tão espantoso entre aqueles pardos e párias quanto se podia esperar.

Em 1º de novembro de 1907 chegaram à polícia de New Orleans chamados frenéticos da região do pântano e da lagoa, ao sul. Os ocupantes clandestinos lá, sobretudo uns descendentes primitivos, mas de boa índole, dos Lafitte,² estavam transidos de horror por causa de algo desconhecido que os havia abordado no meio da noite. Era aparentemente vodu, mas vodu de um tipo bem mais terrível do que conheciam; e algumas de suas mulheres e crianças haviam desaparecido desde que o malévolos tambor começara o incessante batuque das profundezas da assombrada escuridão do bosque, onde nenhum dos moradores ousaria pisar. Havia gritos insanos e berros aflitos, cantos de gelar o sangue e flamas que dançavam demoníacas; e, acrescentava o apavorado mensageiro, as pessoas já não aguentavam mais aquilo.

Então um destacamento de vinte policiais, enchendo duas carruagens e um automóvel, saiu naquela tarde com o temeroso

2. Jean e Pierre Lafitte, piratas franceses que, no começo do século XIX, se estabeleceram na Louisiana.

ocupante como guia. Ao fim da via transitável eles desceram e chapinharam em silêncio por quilômetros no meio do bosque de ciprestes, onde o dia jamais chegou. Feias raízes e entrenós malignos que pendiam da barba-de-velho os assolavam, e de vez em quando uma pilha de pedras úmidas ou o fragmento de um muro pútrido intensificava, pelo indício de mórbida habitação, uma depressão que cada árvore malformada e toda ilhota de fungos combinava-se para criar. Adiante, o assentamento dos ocupantes: um amontoado miserável de barracas pairava à vista; e moradores históricos corriam para fora a se aglomerar junto das lanternas que balançavam. O batucar abafado dos tambores agora se ouvia fraco e distante, muito distante; e um aulido azedo vinha a intervalos irregulares, com a mudança do vento. Um brilho avermelhado também se parecia filtrar através da pálida vegetação rasteira, para além das infinitas aleias da floresta noturna. Relutantes até mesmo em ficar a sós de novo, todos os acuados ocupantes se recusavam definitivamente a avançar um centímetro que fosse para o local de onde vinha aquela adoração profana, e então o inspetor Legrasse e seus dezenove colegas meteram-se sem guia nas negras arcadas do horror que lhes eram desconhecidas.

A região que a polícia agora adentrava era tradicionalmente de má reputação, sobretudo incógnita e impenetrada por homens brancos. Havia lendas de um lago escondido, jamais vislumbrado por olhos mortais, onde vivia uma coisa pólipa, enorme, sem forma e branca, com olhos luminosos; e alguns dos ocupantes murmuravam que demônios com asas de morcego voavam das cavernas para a floresta, em adoração àquilo, à meia-noite. Diziam que a coisa estivera lá desde antes de D'Iberville, antes de La Salle,³ antes dos indígenas, e mesmo antes dos animais e pássaros bons do bosque. Um pesadelo vivo, e presenciá-lo seria a morte. Mas fazia os homens sonhar, e assim sabiam o suficiente para

3. Pierre Le Moyne d'Iberville, soldado, explorador e administrador colonial, o francês d'Iberville foi um dos fundadores de La Luoisiane, agora a Louisiana; René-Robert Cavalier, Sieur de La Salle, explorador e comerciante de peles que expedicionou pelo rio Mississippi.

manter distância. Aquela orgia vodú estava, de fato, no exato limite da área repulsiva, mas mesmo assim sua localização era ruim o bastante; daí talvez por que o próprio lugar de adoração ter horrorizado os ocupantes mais do que os sons e incidentes ofensivos.

Só poesia, ou loucura, poderia fazer justiça aos ruídos ouvidos pelos homens de Legrasse ao embrenharem-se mais e mais no negro atoleiro em direção à luminosidade vermelha e aos tambores abafados. Há qualidades vocais específicas dos humanos, e qualidades vocais específicas dos animais: e é terrível ouvir uma quando a fonte deveria fazer soar a outra. Fúria animal e licenciosidade orgíaca aqui se misturavam, em alturas demoníacas, com êxtases de uivos e guinchados que irrompiam e reverberavam pelos bosques noturnos como tempestades pestilentes, vindas dos abismos do inferno. De vez em quando o ululado menos rítmico cessava e, do que parecia um coro de vozes roucas, bem treinado, erguia-se num cantochão aquela frase horrenda, ou ritual:

Ph'nglui mglw'nafh Cthulhu R'lyeh wgah'nagl fhtagn.

E então, chegando a um ponto onde as árvores eram mais esguias, os homens subitamente se viram diante daquele espetáculo. Quatro deles cambalearam, um desmaiou e dois foram impelidos a uma gritaria frenética, que, afortunadamente, a cacofonia insana da orgia não permitia ouvir. Legrasse lançou a água do pântano no rosto do homem que desmaiou, e todos ficaram ali tremendo e quase hipnotizados de horror. Em uma clareira natural do pântano ficava uma ilha gramada, com cerca de um acre de extensão, sem árvores e toleravelmente seca. Nela agora saltava e se contorcia uma horda de anormalidade humana que só poderia ser descrita como algo que um Sime ou um Angarola⁴ pintaria. Desprovidas de roupa, essas crias híbridas estavam zurrando, mu-

4. Sidney Herbert Sime, artista inglês, conhecido por suas ilustrações das obras fantásticas de Lord Dunsany; Anthony Angarola, artista estadunidense que ilustrou, por exemplo, *A Kingdom of Evil, a Continuation of the Journal of Fantazius Mallare* (1924), de Ben Hecht.

gindo e se retorcendo em volta de uma fogueira monstruosa em forma de anel, no centro da qual, revelado por fendas ocasionais na cortina de fogo, havia um grande monolito granítico de uns dois metros e meio de altura, no topo do qual, incongruente em seu tamanho diminuto, ficava entalhada a nociva estatueta. Pendurados em dez andaimes dispostos num amplo círculo de intervalos regulares, tendo o monolito cercado de fogo como centro, estavam os corpos arruinados dos ocupantes indefesos que haviam desaparecido. Era dentro do círculo que a roda de adoradores pulava e rugia, e a direção geral em que a massa se movia era da esquerda para a direita, num bacanal infinito entre a roda de corpos e a roda de fogo.

Talvez tenha sido só a imaginação, e talvez tenham sido só ecos o que induziu um dos homens, um espanhol suscetível, a supor que ouvia respostas antifonais ao ritual vindas de um ponto distante e sem luz, ainda mais fundo naquele bosque de antiga lenda e horror. Esse homem, Joseph D. Galvez, eu depois encontrei e questionei, e ele comprovou ser intrigantemente imaginativo. Chegou a ponto de sugerir um tênue bater de asas amplas, um relance de olhos brilhantes e um montanhoso maciço branco além das árvores mais remotas — mas suponho que andasse ouvindo muita superstição nativa.

Na verdade, a pausa horrorizada dos homens foi de duração comparativamente breve. O dever veio antes; e a despeito do fato de que talvez houvesse uma centena de celebrantes pardos na turba, a polícia confiava em suas armas de fogo e mergulhou com determinação na nauseante balbúrdia. Por cinco minutos o alvoroço e o caos resultantes foram indescritíveis. Atracaram-se selvagememente, tiros foram disparados e houve fugas; porém, ao fim, Legrasse foi capaz de contar uns quarenta e sete prisioneiros mal-encarados, a quem obrigou que se vestissem depressa e formassem uma fila em meio a duas colunas de policiais. Cinco dos adoradores estavam mortos, e os dois gravemente feridos foram levados embora em macas improvisadas por seus cole-

gas prisioneiros. A imagem no monolito, é claro, foi removida cuidadosamente e apreendida por Legrasse.

Examinados na delegacia após um percurso de muita tensão e cansaço, constatou-se que os prisioneiros eram uns tipos de extração muito baixa, mestiços e mentalmente aberrantes. A maioria vivia do mar, e um punhado de negros e mulatos, sobretudo das Índias Ocidentais, ou portugueses de Brava, das ilhas de Cabo Verde, dava um colorido de voduísmo ao culto heterogêneo. Mas, antes que se fizesse o interrogatório, tornou-se manifesto que estava envolvido algo muito mais profundo e antigo do que fetichismo negro. Degradadas e ignorantes como fossem, as criaturas mantinham consistência surpreendente na ideia central de sua fé asquerosa.

Adoravam, assim o diziam, os Grandes Antigos, que viveram muitas eras antes que houvesse o homem, e vieram do céu ao mundo ainda jovem. Esses Antigos já se foram, para dentro da terra ou ao fundo do mar; mas os corpos mortos haviam contado os segredos em sonhos aos primeiros homens, que assim formaram um culto jamais extinto. Esse era o seu culto, e os prisioneiros disseram que sempre existira, e sempre existiria, escondido nos ermos distantes e nos lugares escuros de todo o mundo, até que o grande sacerdote Cthulhu se erguesse de sua escura morada na imponente cidade de R'lyeh sob as águas, e submetesse a terra novamente a seu jugo. Um dia faria o chamado, quando as estrelas estivessem prontas, e o culto secreto estaria sempre aguardando para liberá-lo.

No ínterim, nada mais havia a ser dito. Havia um segredo que nem mesmo a tortura poderia extrair. A humanidade não se via absolutamente só entre as coisas conscientes da Terra, pois as formas se arrancam do escuro para visitar seus poucos fiéis. Mas não eram elas os Grandes Antigos. Homem algum vira os Grandes Antigos. O ídolo entalhado era o grande Cthulhu, mas ninguém saberia dizer se os outros eram precisamente como ele. Ninguém agora era capaz de ler a antiga escrita, mas as coisas eram passadas boca a boca. O ritual cantado não era o segredo

— esse jamais fora dito em voz alta, mas apenas em sussurros. O canto significava apenas isto:

“Em sua morada em R’lyeh o morto Cthulhu aguarda sonhando.”

Apenas dois dos prisioneiros foram considerados sãos o suficiente para serem enforcados, e o resto foi internado em várias instituições. Todos negaram participar dos assassinatos rituais e declararam que a matança fora feita pelos Asas Negras, que lhes vieram de seu imemorial ponto de encontro no bosque assombrado. Porém, a respeito daqueles aliados misteriosos, nenhum relato coerente se pôde extrair. O que a polícia de fato extraiu veio sobretudo de um mestiço tremendamente idoso chamado Castro, que alegava ter navegado em portos estranhos e falado com líderes imortais do culto nas montanhas da China.

O velho Castro lembrava partes de uma lenda horrorosa que humilhava as especulações dos teósofos, e fazia o homem e o mundo parecerem de fato recentes e transitórios. Houve eras em que as outras Coisas dominavam a Terra, e Elas haviam feito grandes cidades. Resquícios d’Elas, lhe haviam dito os chineses imortais, podiam ser encontrados como rochas ciclópicas nas ilhas do Pacífico. Todas tinham morrido vastas épocas no tempo antes da chegada do homem, mas certas artes poderiam revivê-las quando as estrelas retornassem à posição correta no ciclo da eternidade. Elas vinham, de fato, das estrelas, e traziam Suas imagens Consigo.

Esses Grandes Antigos, Castro prosseguiu, não eram compostos inteiramente de carne e osso. Tinham forma — pois não o provava aquela imagem estelar? —, mas a forma não era feita de matéria. Quando as estrelas estivessem certas, Eles mergulhariam de mundo em mundo através do céu; porém, quando estivessem erradas, não poderiam viver. Mas, ainda que não mais vivessem, Eles nunca realmente morriam. Repousam todos em moradas de pedra em Sua grande cidade de R’lyeh, preser-

vados pelos feitiços do poderoso Cthulhu para um ressurreição gloriosa quando as estrelas e a Terra outra vez estivessem prontas para Eles. Naquele momento, então, alguma força de fora deveria servir para liberar Seus corpos. Os feitiços que Os haviam preservado intactos da mesma maneira impediam-Nos de fazer um movimento inicial, e Eles podiam apenas repousar despertos no escuro e pensar, enquanto incontáveis milhões de anos se passavam. Sabiam tudo o que estava ocorrendo no universo, mas Seu modo de fala era o pensamento transmitido. Mesmo agora, Eles falavam em Suas tumbas. Quando, após infinidades de caos, os primeiros homens surgiram, os Grandes Antigos falaram aos sensitivos moldando seus sonhos; pois apenas assim Sua linguagem alcançava a mente carnal dos mamíferos.

Então, sussurrou Castro, aqueles primeiros homens formaram o culto em torno de pequenos ídolos que os Grandes Antigos lhes mostraram; ídolos trazidos de estrelas escuras em eras turvas. Aquele culto jamais morreria antes que as estrelas se ajustassem de novo, e os sacerdotes secretos trariam o grande Cthulhu de Sua tumba para reviver Seus súditos e retomar Seu domínio da Terra. O momento seria fácil perceber, pois a humanidade se tornaria como os Grandes Antigos: livre e selvagem e além do bem e do mal, lançando as leis e a moral de lado, com todos os homens gritando e matando e se regozijando de prazer. Então os Grandes Antigos, liberados, lhes ensinariam novos modos de gritar e matar e regozijar-se de prazer, e toda a Terra se inflamaria em um holocausto de êxtase e liberdade. Enquanto isso, o culto, pelos ritos apropriados, deveria manter viva a memória daqueles costumes antigos e adumbrar a profecia de seu retorno.

Em tempos distantes, homens escolhidos falaram por sonho com os Antigos em suas tumbas, mas algo acontecera. A grande cidade pétrea de R'lyeh, com seus monolitos e sepulcros, afundara sob as ondas; e as águas profundas, repletas de um mistério primevo através do qual nem sequer o pensamento pode passar, cortaram o intercâmbio espectral. Mas a memória não morre jamais, e os altos sacerdotes disseram que a cidade se ergueria

novamente quando as estrelas estivessem certas. Daí saíram da terra os espíritos negros da terra, em bolor e sombra, e cheios de turvos rumores entreouvidos em cavernas sob o fundo esquecido do oceano. Deles, no entanto, o velho Castro não ousava falar muito. Interrompeu a fala de repente e persuasão ou sutileza alguma pôde obter mais naquele sentido. O *tamanho* dos Antigos, também, ele curiosamente declinara mencionar. Sobre o culto, disse pensar que o centro ficava em meio aos desertos inviáveis da Arábia, onde Irem, a Cidade dos Pilares,⁵ sonha escondida e intocada. Não estava ligado ao culto das bruxas da Europa, e era virtualmente desconhecido para além de seus membros. Livro algum jamais o mencionou, embora os chineses imortais tenham dito que havia duplos-sentidos no *Necronomicon*⁶ do árabe insano Abdul Alhazred, que os iniciados podiam ler como quisessem, em especial o controverso dístico:

Morto não está se eterno pode adormecer,
E em estranhas eras mesmo a morte irá morrer.

Legrasse, muito impressionado e não pouco perplexo, perguntara em vão a respeito das conexões históricas do culto. Castro aparentemente havia dito a verdade quando alegou que era de todo secreto. As autoridades na Universidade de Tulane não conseguiam lançar alguma luz, seja sobre o culto, seja sobre a imagem, e agora o detetive chegara às maiores autoridades no país e não pôde encontrar mais do que a história do professor Webb na Groenlândia.

5. Cidade perdida mencionada no Corão.

6. *Necronomicon* é o título de um grimório fictício, daquele autor árabe fictício, ambos inventados por Lovecraft. O nome original em árabe seria *Al Azif*, que propõe o ruído dos insetos à noite como o ruído da voz dos demônios. O livro foi famosamente usado na trilogia de filmes de horror sobrenatural de Sam Raimi, *Evil Dead* [Uma noite alucinante, 1981–1992], mas é referido lá como antigo livro sumério. Raimi, além disso, usou na abertura do filme a sonoplastia de insetos para efeito perturbador, assim como William Friedkin o fez em *O exorcista* (1973).

O interesse febril despertado na conferência por conta da narrativa de Legrasse, corroborada como fora pela estatueta, é ecoada na correspondência subsequente daqueles que compareceram ao evento, embora se encontrem notas escassas nas publicações formais da sociedade. Cautela é o primeiro cuidado dos que estão acostumados a se confrontar com ocasionais charlatanice e impostura. Legrasse emprestou por algum tempo a imagem ao professor Webb, mas com a morte deste ela lhe fora devolvida e permanece em sua posse, onde a vi não faz muito. É de fato uma coisa terrível, e de afinidade indubitável com a escultura de sonho do jovem Wilcox.

Não me surpreendeu que meu tio estivesse empolgado pela história do escultor, pois quais pensamentos não surgiriam após saber-se o que Legrasse descobrira do culto, e ouvindo de um jovem que *sonhara* não apenas a figura e os exatos hieróglifos da imagem achada no pântano e no diabólico tablete da Groenlândia, mas que tivera *em seus sonhos* ao menos três das palavras exatas da fórmula pronunciada tal e qual pelos esquimós diabolistas e aqueles vira-latas da Louisiana? O início imediato de uma investigação muito meticulosa pelo professor Angell era apenas natural, embora eu suspeitasse, reservadamente, que o jovem Wilcox ouvira sobre o culto de algum modo indireto, e que havia inventado uma série de sonhos para ampliar e continuar o mistério às custas do meu tio. As narrativas de sonho e os recortes compilados pelo professor eram, é claro, uma corroboração forte; mas a racionalidade da minha mente e a extravagância do assunto como um todo me levaram a adotar as conclusões mais sensatas. Portanto, após novamente estudar em detalhe o manuscrito, e correlacionar as notas teosóficas e antropológicas com a narrativa de Legrasse sobre o culto, viajei para Providence a fim de ver o escultor e lhe dar a reprimenda que julguei apropriada pelo abuso descarado de um homem culto e idoso.

Wilcox ainda morava sozinho no edifício Fleur-de-Lys, na rua Thomas, uma medonha imitação vitoriana da arquitetura bretã do século XVII, ostentando sua fachada de estuque em

meio às casas coloniais charmosas na velha colina; e exatamente sob a sombra do melhor campanário georgiano da América eu o encontrei trabalhando em seus aposentos; e devo conceder que, pelos exemplos espalhados lá por toda parte, seu gênio é de fato profundo e autêntico. Em algum tempo se ouvirá falar dele, acredito, como um dos grandes decadentes; pois cristalizou em argila e um dia espelhará em mármore aqueles pesadelos e fantasias que Arthur Machen evoca em prosa, e Clark Ashton Smith⁷ torna visíveis em verso e pintura.

Sombrio, frágil e algo descuidado com seu aspecto, voltou-se languidamente quando bati à sua porta e perguntou, sem se levantar, o que queria ali. Eu lhe disse quem era, e ele demonstrou algum interesse, pois meu tio havia despertado sua curiosidade ao sondar-lhe os estranhos sonhos, mas sem nunca explicar a razão para o estudo. Não ampliei seu conhecimento sobre o assunto, mas busquei pegá-lo com algum ardil. Em pouco tempo eu estava convencido de sua absoluta sinceridade, pois falava dos sonhos de um modo que não deixava dúvidas. Os sonhos e seu resíduo subconsciente haviam influenciado sua arte profundamente, e me mostrou uma estátua mórbida cujos contornos quase me fizeram estremecer com a potência de sua negra sugestão. Ele não se recordava de ter visto o original dessa coisa, com a exceção do próprio baixo-relevo de sonho, mas o traçado se formara insensivelmente sob suas mãos. Era, sem dúvida, a figura

7. Arthur Machen, escritor e místico galês, cuja fama literária no meio fantástico se dá especialmente pela novela *O grande deus Pã* (1894), admirada por Lovecraft e também por Stephen King, que a considera “talvez a melhor história de horror da língua inglesa”; Clark Ashton Smith, escritor e ilustrador estadunidense: seu universo visual tem muita semelhança com o tipo de imagem construído por Lovecraft, mas também (e talvez sobretudo) seu estilo de escrita. Seus poemas em verso e prosa trazem títulos como “Eidolon”, “The Dream-God’s Realm”, “The Abyss Triumphant” e “The Abomination of Desolation”. Este último, por exemplo, começa da seguinte maneira: “Do deserto de Soom se diz que jaz no extremo inexplorável do mundo, entre as terras pouco conhecidas e as que sequer se conjecturou. É temida pelos viajantes, por suas areias nuas e moventes, sem oásis, e rumores dizem que um estranho horror reside ali”.

gigante a respeito da qual delirara. Deixou logo claro que nada sabia do culto obscuro, excetuando o que o catecismo incansável do meu tio lhe havia deixado; e novamente lutei para encontrar algum modo pelo qual tivesse recebido as bizarras impressões.

Falava de seus sonhos de uma maneira estranhamente poética, fazendo-me ver com terrível vividez a úmida cidade ciclópica de rochas verdes e viscosas — cuja *geometria*, ele notava estranhamente, estava *toda errada* — e ouvir com apavorada expectativa o incessante chamado subterrâneo, em parte mental: “*Cthulhu fhtagn*”, “*Cthulhu fhtagn*”. Essas palavras faziam parte daquele temido ritual que dizia da vigília de sonho do morto Cthulhu em sua cripta de pedra em R’lyeh, e me senti abalado, a despeito das minhas crenças racionais. Wilcox, agora tinha certeza, ouvira sobre o culto de maneira casual, e logo o esquecera em meio à massa de suas leituras e imaginações igualmente bizarras. Depois, em virtude daquela força impressionante, encontrara expressão subconsciente nos sonhos, no baixo-relevo e na terrível estátua que eu agora contemplava; de modo que sua impostura com meu tio fora na verdade muito inocente. O jovem era um tipo em parte um pouco afetado, em parte mal-educado, de quem nunca pude gostar; mas estava agora suficientemente disposto a admitir tanto seu gênio quanto sua honestidade. Despedi-me amigavelmente e desejei-lhe todo o sucesso que seu talento promete.

A questão do culto ainda continuou a me fascinar, e por vezes eu tinha visões de fama pessoal advinda de pesquisas sobre sua origem e conexões. Visitei New Orleans, falei com Legrasse e outros daquele grupo antigo de busca no pântano, vi a imagem apavorante e até mesmo alguns daqueles prisioneiros pardos que haviam sobrevivido. O velho Castro, infelizmente, morrera alguns anos antes. O que ouvi então, de modo tão gráfico e em primeira mão, embora não fosse mais do que uma confirmação detalhada do que meu tio havia escrito, instigou-me de novo; pois tinha certeza de estar no encalço de uma religião muito real, muito secreta e muito antiga, cuja descoberta faria de mim um antropólogo de destaque. Minha atitude ainda era de absoluto ma-

terialismo, *como gostaria que ainda fosse*, e descartava com uma perversidade quase inexplicável a coincidência das anotações de sonho e os recortes peculiares coletados pelo professor Angell.

Uma coisa de que comecei a suspeitar e que temo agora saber: que a morte de meu tio tenha sido tudo menos natural. Ele tombou em uma rua estreita na colina, que subia de uma antiga zona portuária infestada de uns pardos estrangeiros, e depois de um empurrão descuidado de um marinheiro negro. Não esqueci do sangue mestiço e das buscas marinhas dos membros do culto na Louisiana, e não me surpreenderia se desvendasse métodos secretos e agulhas envenenadas tão implacáveis e de ciência tão antiga quanto as crenças e os ritos crípticos. Legrasse e seus homens, é verdade, foram deixados em paz; mas na Noruega certo marujo que viu coisas está morto. Não teriam as perquirições de meu tio, após encontrar os dados do escultor, chegado a ouvidos sinistros? Creio que o professor Angell morreu porque sabia demais, ou porque estava prestes a sabê-lo. Se o mesmo acontecerá comigo ainda está por se ver, porque agora também soube muito.

A loucura vinda do mar

Se o céu um dia quisesse conceder-me uma dádiva, será o apagamento total dos resultados de um mero acaso que fixou meu olho em certo jornal velho de forrar estante. Não era algo em que eu normalmente esbarraria durante um dia ordinário, pois se tratava de antigo exemplar de jornal australiano, o *Sydney Bulletin*, de 18 de abril de 1925. Escapara até mesmo ao escritório de recortes que, no momento daquela tiragem, andava coletando material avidamente para a pesquisa do meu tio.

Eu havia em grande parte desistido das minhas investigações sobre aquilo que o professor Angell chamava o “Culto de Cthulhu” e estava visitando um amigo erudito, curador de um museu local e mineralogista destacado em Paterson, New Jersey. Um dia, ao examinar os espécimes da reserva dispostos preliminarmente nas estantes de estoque na sala dos fundos do museu, meu olho captou uma curiosa figura em um dos jornais velhos estendidos sob as pedras. Era o *Sydney Bulletin* que mencionei, porque meu amigo tem contatos em todos os pontos imagináveis no exterior; e a reprodução era um recorte de meio-tom de uma horrenda imagem de pedra, quase idêntica à que Legrasse encontrara no pântano.

Ansiosamente desobstruindo a folha de seus preciosos itens, analisei a imagem em detalhe e fiquei desapontado em constatar que era pouco extensa. O que sugeria, entretanto, era de significado portentoso para minha empreitada pendente; e cuidadosamente rasguei o pedaço para ação imediata. Lia-se o seguinte:

MISTERIOSO NAVIO À DERIVA É ENCONTRADO NO MAR

Vigilant chega rebocando barco neozelandês armado e deserto.
Um sobrevivente e um morto encontrados a bordo.

Relato de batalha desesperada e de mortes no mar.
Marujo resgatado recusa.
Detalhar estranha experiência.
Ídolo incomum encontrado em sua posse.
Será instaurado inquérito.

Vigilant, o cargueiro da Morrison Co., com destino a Valparaíso, aportou nesta manhã no cais de Darling Harbour, rebocando o barco a vapor, desabilitado, mas que viu batalha e continha muitas armas, de nome *Alert*, de Dunedin, N. Z., avistado em 12 de abril na latitude sul 34° 21', longitude oeste 152° 17', com um homem vivo e um morto a bordo.

O *Vigilant* deixou Valparaíso em 25 de março, e em 2 de abril foi impulsionado muito ao sul da rota designada por tempestades excepcionalmente duras e ondas monstruosas. Em 12 de abril o navio perdido foi avistado e, embora aparentemente deserto, notou-se, abordado, que continha um sobrevivente em estado de semidelírio e um outro evidentemente morto há mais de uma semana. Aquele que estava vivo agarrava-se a um horrível ídolo de pedra, de origem desconhecida, com uns trinta centímetros de altura, sobre cuja natureza todas as autoridades da Universidade de Sydney, da Royal Society e do Museu na rua College professam completa perplexidade, e que o sobrevivente diz ter encontrado na cabine do barco, num pequenino altar entalhado de padrão comum.

Esse homem, após recobrar os sentidos, contou uma história extremamente estranha de pirataria e carnificina. Chama-se Gustaf Johansen, norueguês de alguma inteligência, e era o segundo imediato da escuna de dois mastros *Emma*, de Auckland, que navegou para Callao em 20 de fevereiro com uma equipagem de onze homens. O *Emma*, ele diz, sofreu atraso e foi lançado bem ao sul de sua rota graças à grande tempestade de 1º de março, e a 22 de março, na latitude sul 49° 51', longitude oeste 128° 34', encontrou o *Alert* operado por uma tripulação esquisita e mal-encarada de canacas e de miscigenados. Recebendo ordem direta de voltar, o capitão Collins recusou, e assim a estranha tri-

pulação começou a disparar selvagemmente e sem aviso na direção da escuna, com uma bateria de canhões de bronze especialmente pesada que fazia parte do equipamento do vapor. Os homens do *Emma* deram combate, diz o sobrevivente, e, apesar de a escuna começar a afundar com os disparos abaixo da linha de flutuação, eles conseguiram arremessá-la ao lado de seu inimigo e abordá-lo, atracando-se com a tripulação selvagem no convés do vapor, sendo forçados a matá-los todos, seu número sendo ligeiramente superior, por causa do modo aberrante e desesperado, ainda que confuso, com que lutavam.

Três dos homens do *Emma*, incluindo o capitão Collins e o primeiro imediato Green, foram mortos; e os oito remanescentes, sob as ordens do segundo imediato Johansen, procederam à navegação do barco capturado, prosseguindo na direção original para ver se existia algum motivo para a ordem de voltar. No outro dia, ao que parece, levantaram e desembarcaram em uma ilha pequena, embora não se soubesse existir ilha alguma naquela parte do oceano; e seis dos homens morreram de alguma forma em terra firme, ainda que Johansen seja estranhamente reticente sobre essa parte de sua história e se concentre apenas na queda deles em um precipício rochoso. Mais tarde, aparentemente, ele e um companheiro embarcaram no vapor e tentaram manejá-lo, mas foram fustigados pela tempestade de 2 de abril. Daí até o momento do resgate no dia 12 o homem lembra pouco, e nem sequer rememora quando William Briden, seu companheiro, morreu. A morte de Briden não tem causa aparente e teria ocorrido por estresse ou exposição aos elementos. Informações por telegrama, vindas de Dunedin, registram que o *Alert* era bem conhecido lá como comerciante ilhéu e tinha má reputação na zona portuária. Era de propriedade de um grupo peculiar de miscigenados, cujos encontros frequentes e excursões noturnas aos bosques atraíram não pouca curiosidade; e havia zarpado com muita afobação logo depois da tempestade e dos tremores de terra de 1º de março. Nosso correspondente em Auckland atesta a excelente reputação do *Emma* e de sua tripulação, e Johansen

é descrito como homem sóbrio e de valor. O almirantado vai instaurar um inquérito com relação a todo o ocorrido, a começar de amanhã, e no qual fará todo o esforço de induzir Johansen a falar com mais liberdade do que o fez até o momento.

Isso foi tudo, além da figura com a imagem infernal; mas que sucessão de ideias precipitou em minha mente! Ali existiam compêndios de dados novos e inteiros sobre o Culto de Cthulhu, assim como evidência de que havia estranhos interesses tanto no mar como na terra. Qual motivo teria levado a tripulação híbrida a ordenar a volta do *Emma* quando navegavam por aí com seu ídolo horrendo? Qual seria a ilha desconhecida em que seis dos tripulantes do *Emma* morreram, e sobre a qual Johansen era tão sigiloso? O que a investigação do vice-almirantado desvendou, e o que se sabia do nocivo culto em Dunedin? E, o mais maravilhoso de tudo, que ligação profunda e além do natural era essa entre as datas, que conferia significância maligna e agora inegável ao variado desenrolar de acontecimentos, tão cuidadosamente anotado por meu tio?

Em 1º de março — para nós 28 de fevereiro, de acordo com a Linha Internacional de Datas —, vieram o terremoto e a tempestade. Vindo de Dunedin, o *Alert* e sua perniciosa tripulação corriam ansiosamente, como que convocados de maneira irresistível, e do outro lado da Terra poetas e artistas haviam começado a sonhar com uma cidade ciclópica estranha, úmida, enquanto um jovem escultor moldava durante o sono a forma do temido Cthulhu. Em 23 de março a tripulação do *Emma* desembarcou numa ilha desconhecida e a deixou com seis homens mortos; naquela data os sonhos de homens sensíveis ganharam vividez amplificada e se turvaram com o terror da busca maligna de um monstro gigante, enquanto um arquiteto enlouquecia e um escultor repentinamente mergulhava em delírio! E quanto a essa tempestade do dia 2 de abril — data na qual todos os sonhos da cidade úmida cessaram e Wilcox emergiu ileso do cativeiro de estranha febre? E quanto a tudo isso — e àquelas pistas que deixou o velho Castro sobre os Grandes Antigos, nascidos das

estrelas e submersos, e o seu reino porvir, seu culto fiel e *seu domínio sobre os sonhos*? Estaria eu cambaleando à beira de horrores cósmicos além da capacidade humana de suportar? Se sim, devem ser horrores apenas da mente, pois de algum modo o 2 de abril pusera um fim a quaisquer ameaças monstruosas que houvessem iniciado seu cerco à alma humana.

Naquela noite, após um dia de arranjos e telegramas apressados, despedi-me de meu anfitrião e tomei um trem para São Francisco. Em menos de um mês estava em Dunedin, onde, entretanto, descobri que pouco se sabia dos estranhos membros de culto que haviam frequentado as velhas tavernas da costa. A escória da região dos portos era ordinária demais para merecer menção especial, embora houvesse uma vaga conversa sobre certa incursão em terra que um daqueles mestiços fizera, na qual uma tênue batucada e uma flama vermelha tinham sido notadas em colinas distantes. Em Auckland soube que Johansen retornara *com o cabelo loiro todo embranquecido* após um perfunctório e inconclusivo interrogatório em Sydney e que havia em seguida vendido seu chalé na rua West e viajado com a esposa para o antigo lar em Oslo. De sua alarmante experiência ele não diria a seus amigos mais do que contou aos oficiais do almirantado, e tudo o que puderam fazer foi me passar seu endereço em Oslo.

Depois disso fui a Sydney e falei inutilmente com marujos e membros da corte do vice-almirantado. Vi o *Alert*, agora vendido e posto a uso comercial no Cais Circular, em Sydney Cove, mas nada ganhei com sua estrutura indiferente. A imagem acoorada com cabeça de choco, corpo de dragão, asas escamosas e pedestal coberto de hieróglifos foi conservada no Museu do Hyde Park; e eu a estudei bem e longamente, considerando-a coisa de incomum e nefasta habilidade, e do mesmo mistério absoluto, a mesma antiguidade terrível e sobrenatural estranheza de material que notara no espécime menor de Legrasse. Geólogos, disse-me o curador, haviam-na considerado um enigma abominável; porque garantiam que o mundo não tinha uma pedra como aquela. Então lembrei, num calafrio, daquilo que o velho

Castro dissera a Legrasse sobre os Grandes Antigos primevos: “Eles vieram das estrelas e trouxeram Suas imagens Consigo”.

Abalado por uma revolução mental que jamais experimentara, estava resolvido a visitar o imediato Johansen em Oslo. Navegando desde Londres, reembarquei de uma vez para a capital norueguesa; e em um dia de outono saltei nos cais impecáveis à sombra do Egeberg.¹ O endereço de Johansen, vim a descobrir, ficava na velha cidade do rei Harold Haardrada, que manteve vivo o nome de Oslo durante os séculos em que a cidade expandida se mascarava como “Christiana”.² Fiz o breve trajeto de táxi e, com o coração aos saltos, bati à porta de um edifício elegante e antigo, com fachada de estuque. Uma mulher de rosto triste e vestida de preto atendeu e me vi doído de decepção quando me disse em inglês hesitante que Gustaf Johansen já não existia.

Não sobrevivera ao retorno, sua esposa me disse, pois os acontecimentos no mar em 1925 o haviam destruído. Ele não lhe contou mais do que havia dito ao público, mas deixara um longo manuscrito — sobre “assuntos técnicos”, em suas palavras — redigido em inglês evidentemente para protegê-la do perigo de uma leitura casual. Durante uma caminhada por certa travessa estreita junto das docas de Gothenburg, um embrulho de papéis caindo da janela de um sótão o havia derrubado. Dois marinheiros lascars³ imediatamente o ajudaram a se levantar, mas morreu antes que a ambulância chegasse. Os médicos não puderam encontrar uma causa adequada para o óbito e atribuíram-no a problema cardíaco e a uma constituição debilitada.

1. Castelo próximo da região portuária em Oslo, mandado construir por Einar Westye Egeberg. Também o nome de uma geleira na Antártica.

2. Grafado “Christiana” no original inglês de Lovecraft. Em 1624 a cidade conhecida como Oslo foi renomeada *Christiania* em homenagem ao rei Christian IV, após um incêndio devastador. Em 1877 a grafia foi trocada por *Kristiania* e, em 1925, a cidade mais ampla incorporou a antiga região de Oslo, e foi assim renomeada.

3. Nativo das Índias Orientais.

Senti então revolver nas minhas entranhas aquele terror escuro que não vai me deixar até que também chegue a minha hora; “acidentalmente” ou de outro modo. Persuadindo a viúva de que minha conexão com os “assuntos técnicos” era autorização suficiente para ter o manuscrito, levei comigo o documento e comecei a lê-lo no barco para Londres. Era uma coisa simplória, incoerente — a tentativa de diário *a posteriori* por um marinheiro ingênuo — e lutava por lembrar dia a dia aquela última viagem nefanda. Nem sequer posso tentar transcrevê-lo *ipsis litteris* em toda sua nebulosidade e redundância, mas farei um resumo suficiente para mostrar por que o som da água contra as laterais do navio se tornou tão insuportável para mim que tive de tapar os ouvidos com algodão.

Johansen, graças a Deus, não entendeu muito, apesar de ter visto a cidade e a Coisa, mas eu jamais dormirei tranquilo novamente enquanto pensar sobre os horrores que espreitam sem cessar por trás da vida, em tempo e espaço, e naquelas profanas blasfêmias vindas de estrelas antigas e que sonham sob o mar, conhecidas e protegidas por um culto de pesadelo, ansioso e pronto para soltá-las no mundo assim que um outro terremoto lance sua monstruosa cidade de pedra de volta ao sol e ao ar.

A viagem de Johansen começara assim como havia dito ao vice-almirantado. O *Emma*, com lastro, zarpou de Auckland no dia 20 de fevereiro e sofreu o impacto total da tempestade gerada pelo terremoto que deve ter lançado ao alto, do fundo do mar, os horrores que povoavam os sonhos dos homens. Retomado o controle, o barco seguia bem quando parou por causa do *Alert*, a 22 de maio, e pude sentir o desgosto do imediato ao escrever sobre o bombardeio e o naufrágio; daqueles amorenados pervertidos do culto, no *Alert*, fala com horror significativo. Havia uma qualidade conspicuamente abominável neles, que fez sua destruição soar quase como um dever, e Johansen mostra ingênua surpresa diante da acusação de desumanidade levantada contra o seu grupo nos procedimentos do tribunal de inquérito. Então, levados pela curiosidade a respeito do vapor capturado, sob o

comando de Johansen, os homens avistam um grande pilar de pedra avultando das águas, e na latitude sul, 47° 9', longitude oeste, 126° 43', surge uma linha costeira feita de lama misturada a lodo e de construções ciclópicas cobertas por alga, o que não podia ser senão a substância tangível do supremo horror terrestre — o pesadelo da cidade-cadáver de R'lyeh, edificada em eras imensuráveis além da História pelas formas repugnantes e vastas que escorrem das estrelas negras. Lá repousam o grande Cthulhu e suas hordas, escondidos nas criptas verdes, viscosas, enviando por fim, após ciclos incalculáveis, os pensamentos que espalharam medo nos sonhos dos sensitivos, e chamaram imperativamente os fiéis a vir em peregrinação para liberar e restaurar. Johansen nada suspeitava disso, mas Deus sabe que logo veria o bastante!

Suponho que apenas o topo de uma montanha, a horrenda cidadela coroada de um monolito, onde o grande Cthulhu estava sepultado, tenha de fato emergido das águas. Quando penso na *extensão* do que possa estar sendo incubado naquelas profundezas, quase tenho o desejo de me matar na mesma hora. Johansen e seus homens se viram pasmados pela majestade cósmica dessa Babilônia gotejante de demônios antigos e devem ter adivinhado sem auxílio algum que aquilo não poderia ser deste nem de qualquer outro planeta saudável. O pasmo diante do tamanho inacreditável dos blocos rochosos esverdeados, diante da altura vertiginosa do grande monolito esculpido, diante da alarmante identidade entre as estátuas colossais, os baixos-relevos e a esquisita imagem achada no altar do *Alert*, é fortemente visível em cada linha da descrição apavorada do imediato.

Sem saber como é o futurismo, Johansen alcançou algo muito semelhante quando falou da cidade; pois em vez de descrever uma construção ou uma estrutura definida qualquer, ele se dedica apenas a impressões gerais de ângulos vastos e superfícies de pedra — superfícies grandes demais para pertencer a qualquer coisa correta ou própria deste mundo, e ímpias em suas imagens horríveis e hieróglifos. Menciono o que diz de *ângulos* porque sugere algo que Wilcox me contara de seus sonhos pavorosos.

Ele me dissera que a *geometria* do lugar-de-sonho que via era anormal, não euclidiana, e odiosamente recendente a esferas e dimensões separadas da nossa. E agora um marujo de poucas letras sentia a mesma coisa ao contemplar a terrível realidade.

Johansen e seus homens desembarcaram em um barranco lamacento e enviesado naquela monstruosa Acrópole e escalaram às deslizadas os titânicos blocos viscosos que não poderiam jamais ser uma escada para mortais. Até mesmo o sol no firmamento parecia distorcido quando visto através dos miasmas polarizantes exalando-se daquela perversão encharcada de mar, e um suspense e uma ameaça turvos espreitavam maliciosamente naqueles ângulos de elusiva insanidade de pedra talhada, onde outro relance mostrava côncavo o que fora antes convexo.

Algo muito semelhante ao pavor tomou todos os exploradores antes que se visse qualquer coisa de mais definido do que rocha e lodo e algas. Todos teriam fugido se não temessem o desprezo dos companheiros e davam buscas sem empenho — e em vão, como se provou — atrás de algum souvenir que pudessem carregar consigo.

Foi Rodriguez,⁴ o português, quem escalou o pé do monolito e gritou anunciando o que descobrira. Os restantes o seguiram, e olhavam com curiosidade para a imensa porta entalhada com o baixo-relevo agora já familiar do molusco-dragão. Era, disse Johansen, como uma enorme porta de celeiro; e todos sentiram que fosse porta por causa do lintel ornado, do umbral e dos batentes à volta, embora não pudessem decidir se jazia reta como a de um alçapão ou oblíqua como porta externa de porão. Como Wilcox teria dito, a geometria do lugar era toda equívoca. Não se podia ter certeza se o mar e o chão eram horizontais, daí a posição relativa de todo o resto parecer espectralmente variável.

Briden empurrou a pedra em diversos locais, sem resultado. E então Donovan apalpou cuidadoso em torno da beirada, apertando, assim, cada ponto em separado. Escalou interminavel-

4. Mantém-se a grafia do nome como Lovecraft o escreveu, à espanhola.

mente ao longo do portal — isto é, pode-se dizer *escalar* se a coisa afinal de contas não era horizontal —, e os homens sideravam como diabos uma porta podia ser tão vasta. Então, aos poucos e suavemente, o painel de um acre começou a ceder para dentro no topo, e eles notaram que era balanceado.

Donovan deslizou, ou de algum modo impeliu-se, ao longo do batente ou para baixo, juntando-se a seus companheiros, e todos observaram o estranho recuo do monstruoso portal entalhado. Nessa fantasia de distorção prismática a coisa se movia de um modo anômalo, diagonal, fazendo com que as regras da matéria e da perspectiva parecessem de todo abaladas.

A abertura era negra, de uma escuridão quase material. A tenebrosidade tinha realmente uma *qualidade positiva*, pois obscurecia certas partes dos muros internos que se teriam revelado, e que se expeliam como fumaça de seu aprisionamento de eras, visivelmente obscurecendo o sol, recolhendo-se furtivo no céu encolhido e minguate diante do bater de asas membranosas. O odor exalado das funduras agora reabertas era intolerável, e em pouco Hawkins, de ouvidos alerta, pensou ouvir um som repulsivo, espirrado lá do fundo. Todos ouviram, e todos ainda ouviam quando, diante dos olhos, a Coisa alastrou-se salivando e, no tatear, espremeu Sua verde imensidade gelatinosa através do umbral negro, em direção ao ar maculado daquela cidade venenosa de loucura.

A caligrafia do pobre Johansen quase se desfez quando escreveu isso; dos seis homens que nunca alcançaram o navio julga que dois pereceram do puro susto daquele instante amaldiçoado. A Coisa não pode ser descrita — não há língua para abismos de tamanha demência ululante e imemorial, tão insólitas contradições de toda matéria, força, ordem cósmica. Uma montanha caminhava ou se arrastava. Deus! Quem se surpreende que ao redor do mundo um grande arquiteto tenha enlouquecido e que o pobre Wilcox tenha desandado em febre naquele instante telepático? A Coisa dos ídolos, a cria verde e viscosa das estrelas, despertara para clamar seu direito. As estrelas estavam certas

de novo, e o que um culto antiquíssimo falhara em conseguir de propósito um bando de marinheiros inocentes havia feito por acidente. Após vigintilhões de anos o grande Cthulhu estava livre uma vez mais, e faminto por deleite.

Três homens foram varridos pelas garras flácidas antes que pudessem se mover: que Deus lhes dê paz, se é que há paz neste universo. Eram eles: Donovan, Guerrero e Ångstrom. Parker escorregou na direção do barco, enquanto os outros três mergulhavam desesperados pelas visões infinitas de rocha incrustada de verde, e Johansen jura que ele foi engolido por um ângulo na estrutura que não deveria estar ali; um ângulo agudo, mas que se comportava como obtuso. Portanto, apenas Briden e Johansen alcançaram o barco e se apressaram em direção ao *Alert* enquanto a montanhosa monstruosidade defluía pelas pedras limosas e hesitava debatendo-se à margem das águas.

O vapor não havia se apagado por completo, a despeito de terem ido todos para a praia; e pôr o *Alert* em curso custou o trabalho de alguns momentos de pressa febril, de um lado para o outro, entre o leme e as máquinas. Lentamente, em meio aos horrores distorcidos daquela cena indescritível, começou a sacudir as águas letais; enquanto, na estrutura daquela praia bestial que não era desta terra, a Coisa titânica vinda das estrelas babava e bramia como Polifemo amaldiçoando o barco de Odisseu em fuga. Então, mais ousado do que o famoso ciclope, o grande Cthulhu deslizou untuoso para dentro d'água e se pôs a persegui-los erguendo as ondas com vastas braçadas de potência cósmica. Briden olhou para trás e ficou louco, gargalhando estridente, e seguiu gargalhando a intervalos até que a morte o encontrou uma noite na cabine, enquanto Johansen perambulava em delírio.

Mas Johansen não havia definhado, ainda. Sabendo que a Coisa certamente apanharia o *Alert* antes que o vapor estivesse no máximo, tomou uma resolução desesperada; e, ligando as máquinas em velocidade máxima, saiu como um raio pelo convés e inverteu a roda do leme. Formou-se um poderoso turbilhão espumante naquela salmoura pernicioso, e enquanto o vapor

fumava cada vez mais alto, o bravo norueguês levou sua nave a um choque frontal contra o predador gelatinoso que se erguia acima da espuma impura como a popa de um galeão demoníaco. A medonha cabeça de molusco com seus tentáculos contorcidos se agigantou diante do gurupés do barco robusto, mas Johansen seguiu implacável. Houve um estouro como o de uma bexiga que explodisse, uma repulsiva limosidade de peixe-lua fendido, um fedor como o de mil sepulcros abertos, e um som que o cronista não ousaria pôr no papel. Por um instante o navio foi aviltado com uma nuvem verde, acre e cegante, e depois apenas um ebulir venenoso atrás da popa; onde — Deus nas alturas! — a dispersa plasticidade daquela inominável cria celeste enevoadamente se *recombinava* em sua odiosa forma original, ao passo que sua distância se ampliava a cada segundo, pois o *Alert* ganhava o ímpeto de seu vapor crescente.

Isso foi tudo. Depois Johansen apenas cismava a respeito do ídolo na cabine e cuidava das questões de alimentação para si e para o gargalhante maníaco a seu lado. Ele não tentou navegar após a fuga ousada, pois aquela reação subtraía algo de sua alma. Chegou então a tempestade de 2 de abril, e as nuvens se fecharam sobre sua consciência: uma sensação de vórtice espectral pelos líquidos golfos do infinito, de viagens vertiginosas através de universos oscilantes na cauda de um cometa, e de mergulhos histéricos a partir das profundezas da lua e da lua novamente às profundezas, tudo abalado por um coro escarnecedor de deuses ancestrais distorcidos e burlescos e de maliciosos diabretes do Tártaro, verdes e com asas de morcego.

Em meio a esse sonho chegou o resgate — o *Vigilant*, e a corte do vice-Almirantado, as ruas de Dunedin, e a longa viagem de volta para a velha casa junto do Egberg. Ele não poderia dizer nada — pensariam que enlouqueceu. Escreveria sobre o que havia conhecido antes que viesse a morte, mas sua esposa não poderia suspeitar. A morte seria uma bênção se pudesse ao menos apagar todas as suas memórias.

Esse foi o documento que li e que pus agora na caixa de latão ao lado do baixo-relevo e dos papéis do professor Angell. Com ela irá este meu registro — o teste de minha própria sanidade, onde se acha recomposto o que espero jamais se recomponha de novo. Encarei tudo aquilo que o universo guarda de horror, e mesmo os céus da primavera e as flores do verão nada mais podem ser que veneno para mim. Mas não creio que minha vida seja longa. Assim como meu tio se foi, como o pobre Johansen se foi, também eu irei. Eu sei demais, e o culto ainda vive.

Cthulhu ainda vive também, eu suponho, novamente naquele precipício de pedra que o escudou desde que o sol era jovem. Sua maldita cidade está outra vez nas profundezas, pois o *Vigilant* navegou sobre o local após a tempestade de abril; mas seus ministros em terra ainda uivam e saltam e matam à volta de monolitos encabeçados por ídolos em lugares desertos. Deve ter ficado preso nos escolhos do naufrágio quando no fundo de seu abismo negro, ou o mundo já agora gritaria de terror e tremor. Quem sabe qual será o final? O que se ergueu deve afundar, e o que afundou ainda voltará a se erguer. A abominação aguarda e sonha nas profundezas, e a ruína se espalha pelas instáveis cidades dos homens. Virá a hora — mas não devo e não posso pensar! Farei uma prece para que, se não sobreviver a este manuscrito, meus executores testamentários ponham a cautela antes da audácia e que isto não chegue ainda a outros olhos.

hedra ✱ edições

A arte da guerra, Maquiavel
A conjuração de Catilina, Salústio
A cruzada das crianças / Vidas imaginárias, Marcel Schwob
A filosofia na era trágica dos gregos, Friedrich Nietzsche
A fábrica de robôs, Karel Tchépek
A história trágica do Doutor Fausto, Christopher Marlowe
A metamorfose, Franz Kafka
A monadologia e outros textos, Gottfried Leibniz
A morte de Ivan Ilitch, Lev Tolstói
A velha Izerguil e outros contos, Maksim Górkí
A vida é sonho, Calderón de la Barca
A volta do parafuso, Henry James
A voz dos botequins e outros poemas, Paul Verlaine
A vênus das peles, Leopold von Sacher-Masoch
A última folha e outros contos, O. Henry
Americanismo e fordismo, Antonio Gramsci
Apologia de Galileu, Tommaso Campanella
Arcana Coelestia e Apocalipsis revelata, Emanuel Swedenborg
As bacantes, Eurípides
Autobiografia de uma pulga, [Stanislas de Rhodes]
Balada dos enforcados e outros poemas, François Villon
Carmilla, a vampira de Karnstein, Sheridan Le Fanu
Carta sobre a tolerância, John Locke
Contos clássicos de vampiro, L. Byron, B. Stoker & outros
Contos de amor, de loucura e de morte, Horacio Quiroga
Contos indianos, Stéphane Mallarmé
Cultura estética e liberdade, Friedrich von Schiller
Cântico dos cânticos, [Salomão]
Dao De Jing, Lao Zi
Discursos ímpios, Marquês de Sade
Dissertação sobre as paixões, David Hume
Diário de um escritor (1873), Fiódor Dostoiévski
Diário parisiense e outros escritos, Walter Benjamin
Diários de Adão e Eva, Mark Twain
Don Juan, Molière
Dos novos sistemas na arte, Kazimir Maliévitch
Educação e sociologia, Émile Durkheim
Édipo Rei, Sófocles
Elogio da loucura, Erasmo de Rotterdam
Émile e Sophie ou os solitários, Jean-Jacques Rousseau
Emília Galotti, Gotthold Ephraim Lessing
Ernestine ou o nascimento do amor, Stendhal
Escritos sobre arte, Charles Baudelaire
Escritos sobre literatura, Sigmund Freud
Eu acuso!, Zola / *O processo do capitão Dreyfus*, Rui Barbosa
Explosão: romance da etnologia, Hubert Fichte
Fédro, Platão
Feitiço de amor e outros contos, Ludwig Tieck
Flossie, a Vênus de quinze anos, [Swinburne]

Fábula de Polifemo e Galateia e outros poemas, Góngora
Fé e saber, Georg W. F. Hegel
Gente de Hemsö, August Strindberg
Hawthorne e seus musgos, Herman Melville
Hino a Afrodite e outros poemas, Safo de Lesbos
Imitação de Cristo, Tomás de Kempis
Incidentes da vida de uma escrava, Harriet Jacobs
Inferno, August Strindberg
Investigação sobre o entendimento humano, David Hume
Jazz rural, Mário de Andrade
Jerusalém, William Blake
Joana d'Arc, Jules Michelet
Lira grega, Giuliana Ragusa (org.)
Lisistrata, Aristófanes
Ludwig Feuerbach e o fim da filosofia clássica alemã, Friederich Engels
Manifesto comunista, Karl Marx e Friederich Engels
Memórias do subsolo, Fiódor Dostoiévski
Metamorfoses, Ovídio
Micromegas e outros contos, Voltaire
Narrativa de William W. Brown, escravo fugitivo, William Wells Brown
Nascidos na escravidão: depoimentos norte-americanos, WPA
No coração das trevas, Joseph Conrad
Noites egípcias e outros contos, Aleksandr Púchkin
O casamento do Céu e do Inferno, William Blake
O cego e outros contos, D. H. Lawrence
O chamado de Cthulhu, H. P. Lovecraft
O contador de histórias e outros textos, Walter Benjamin
O corno de si próprio e outros contos, Marquês de Sade
O destino do erudito, Johann Fichte
O estranho caso do dr. Jekyll e Mr. Hyde, Robert Louis Stevenson
O fim do ciúme e outros contos, Marcel Proust
O ladrão honesto e outros contos, Fiódor Dostoiévski
O livro de Monelle, Marcel Schwob
O mundo ou tratado da luz, René Descartes
O novo Epicuro: as delícias do sexo, Edward Sellon
O pequeno Zacarias, chamado Cinábrio, E. T. A. Hoffmann
O primeiro Hamlet, William Shakespeare
O príncipe, Maquiavel
O que eu vi, o que nós veremos, Santos-Dumont
O retrato de Dorian Gray, Oscar Wilde
O sobrinho de Rameau, Diderot
Ode ao Vento Oeste e outros poemas, P. B. Shelley
Ode sobre a melancolia e outros poemas, John Keats
Odisseia, Homero
Oliver Twist, Charles Dickens
Os sofrimentos do jovem Werther, Goethe
Para serem lidas à noite, Ion Minulescu
Pensamento político de Maquiavel, Johann Fichte
Pequeno-burgueses, Maksim Górkii
Pequenos poemas em prosa, Charles Baudelaire
Perversão: a forma erótica do ódio, Robert Stoller
Poemas, Lord Byron
Poesia basca: das origens à Guerra Civil
Poesia catalã: das origens à Guerra Civil
Poesia espanhola: das origens à Guerra Civil
Poesia galega: das origens à Guerra Civil
Præterita, John Ruskin

Primeiro livro dos Amores, Ovídio
Rashômon e outros contos, Ryūnosuke Akutagawa
Robinson Crusoe, Daniel Defoe
Romanceiro cigano, Federico García Lorca
Sagas, August Strindberg
Sobre a amizade e outros diálogos, Jorge Luis Borges e Osvaldo Ferrari
Sobre a filosofia e outros diálogos, Jorge Luis Borges e Osvaldo Ferrari
Sobre a filosofia e seu método (Parerga e paralipomena), Arthur Schopenhauer
Sobre a liberdade, Stuart Mill
Sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida, Friedrich Nietzsche
Sobre a ética (Parerga e paralipomena), Arthur Schopenhauer
Sobre o riso e a loucura, [Hipócrates]
Sobre os sonhos e outros diálogos, Jorge Luis Borges e Osvaldo Ferrari
Sobre verdade e mentira, Friedrich Nietzsche
Sonetos, William Shakespeare
Sátiras, fábulas, aforismos e profecias, Leonardo da Vinci
Teleny, ou o reverso da medalha, Oscar Wilde
Teogonia, Hesíodo
Trabalhos e dias, Hesíodo
Triunfos, Petrarca
Um anarquista e outros contos, Joseph Conrad
Viagem aos Estados Unidos, Alexis de Tocqueville
Viagem em volta do meu quarto, Xavier de Maistre
Viagem sentimental, Laurence Sterne

Metabiblioteca

A carteira de meu tio, Joaquim Manuel de Macedo
A cidade e as serras, Eça de Queirós
A escrava, Maria Firmina dos Reis
A família Medeiros, Júlia Lopes de Almeida
A pele do lobo e outras peças, Artur Azevedo
Auto da barca do inferno, Gil Vicente
Bom crioulo, Adolfo Caminha
Cartas a favor da escravidão, José de Alencar
Contos e novelas, Júlia Lopes de Almeida
Crime, Luiz Gama
Democracia, Luiz Gama
Direito, Luiz Gama
Elixir do pajé: poemas de humor, sátira e escatologia, Bernardo Guimarães
Eu, Augusto dos Anjos
Farsa de Inês Pereira, Gil Vicente
Helianto, Orides Fontela
História da província Santa Cruz, Gandavo
Iracema, José de Alencar
Liberdade, Luiz Gama
Mensagem, Fernando Pessoa
Meridiano 55, Flávio de Carvalho
O Ateneu, Raul Pompeia
O cortiço, Aluísio Azevedo
O desertor, Silva Alvarenga
Oração aos moços, Rui Barbosa
Pai contra mãe e outros contos, Machado de Assis

Poemas completos de Alberto Caeiro, Fernando Pessoa
Teatro de êxtase, Fernando Pessoa
Transposição, Orides Fontela
Tratado descritivo do Brasil em 1587, Gabriel Soares de Sousa
Tratados da terra e gente do Brasil, Fernão Cardim
Utopia Brasil, Darcy Ribeiro
Índice das coisas mais notáveis, Antônio Vieira



Ayllon

A toca iluminada, Max Blecher
Acontecimentos na irrealidade imediata, Max Blecher
Cabalat shabat: poemas rituais, Fabiana Gampel Grinberg
Em busca de meus irmãos na América, Chaim Novodvorsky
Fragments de um diário encontrado, Mihail Sebastian
Israel e Palestina, Gershon Baskin
Mulheres, Mihail Sebastian
O Rabi de Bacherach, Heinrich Heine
Vilna: cidade dos outros, Laimonas Briedis

QUE HORAS SÃO?

8/1: A rebelião dos manés, Pedro Fiori Arantes, Fernando Frias e Maria Luiza Meneses
A linguagem fascista, Carlos Piovezani & Emilio Gentile
A sociedade de controle, J. Souza; R. Avelino; S. Amadeu (org.)
Ativismo digital hoje, R. Segurado; C. Penteado; S. Amadeu (org.)
Crédito à morte, Anselm Jappe
Descobrimo o Islã no Brasil, Karla Lima
Desinformação e democracia, Rosemary Segurado
Dilma Rousseff e o ódio político, Tales Ab'Sáber
Labirintos do fascismo (v. I), João Bernardo
Labirintos do fascismo (v. II), João Bernardo
Labirintos do fascismo (v. III), João Bernardo
Labirintos do fascismo (v. IV), João Bernardo
Labirintos do fascismo (v. V), João Bernardo
Labirintos do fascismo (v. VI), João Bernardo
Lugar de negro, lugar de branco?, Douglas Rodrigues Barros
Lulismo, carisma pop e cultura anticrítica, Tales Ab'Sáber
Machismo, racismo, capitalismo identitário, Pablo Polese
Michel Temer e o fascismo comum, Tales Ab'Sáber
O quarto poder: uma outra história, Paulo Henrique Amorim
Universidade, cidade e cidadania, Franklin Leopoldo e Silva

Mundo Indígena

A folha divina, Timóteo Verá Tupã Popygua

A mulher que virou tatu, Eliane Camargo
A terra uma só, Timóteo Verá Tupã Popygua
A árvore dos cantos, Pajés Parahiteri
Cantos dos animais primordiais, Ava Nomoandyja Atanásio Teixeira
Crônicas de caça e criação, Uirá Garcia
Círculos de coca e fumaça, Danilo Paiva Ramos
Nas redes guarani, Valéria Macedo & Dominique Tilkin-Gallois
Não havia mais homens, Luciana Storto
O surgimento da noite, Pajés Parahiteri
O surgimento dos pássaros, Pajés Parahiteri
Os Aruaques, Max Schmidt
Os cantos do homem-sombra, Patience Epps e Danilo Paiva Ramos
Os comedores de terra, Pajés Parahiteri
Xamanismos ameríndios, A. Barcelos Neto, L. Pérez Gil & D. Paiva Ramos

Anarc

Sobre anarquismo, sexo e casamento, Emma Goldman
Ação direta, Voltairine de Cleyre
O indivíduo, a sociedade e o Estado, e outros ensaios, Emma Goldman
O princípio anarquista e outros ensaios, Kropotkin
Os soviets traídos pelos bolcheviques, Rocker
Escritos revolucionários, Malatesta
O princípio do Estado e outros ensaios, Bakunin
História da anarquia (v. 1), Max Nettlau
História da anarquia (v. 2), Max Nettlau
Entre camponeses, Malatesta
Revolução e liberdade: cartas de 1845 a 1875, Bakunin
Anarquia pela educação, Élisée Reclus

ραϊδεια

A conjuração de Catilina, Salústio
As bacantes, Eurípides
Édipo Rei, Sófocles
Fedro, Platão
Hino a Afrodite e outros poemas, Safo de Lesbos
Lira grega, Giuliana Ragusa (org.)
Listrata, Aristófanes
Metamorfoses, Ovídio
Odisseia, Homero
Primeiro livro dos Amores, Ovídio
Sobre o riso e a loucura, [Hipócrates]
Teogonia, Hesíodo
Trabalhos e dias, Hesíodo



Adverte-se aos curiosos que se imprimiu este livro em papel
Pólen Soft, composto em tipografia Minion Pro, em 11 pontos, com
diversos *softwares* livres, entre eles, Lua^BTeX e git.
(v. 189766c)

