

10

**FIN DE SIÈCLE, FIN DU GLOBE:
O WEIRD DECADENTE DE H. P. LOVECRAFT¹**

Mariana Santos Freitas Martins

Mariana Santos Freitas Martins

Mestranda em Letras (Literatura, História e Crítica) pela Universidade Federal do Paraná.

Bacharel em Letras – Inglês (ênfase em Estudos Literários) pela Universidade Federal do Paraná, 2022.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2516201405653871>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0001-2737-1173>.

E-mail: mmartins.nox@gmail.com.

Resumo: O presente estudo tem por objetivo propor a contextualização da *weird fiction* de Howard Phillips Lovecraft à luz da ficção decadente finissecular. À vista disso, busca-se examinar como o horror cósmico, subjacente à ficção do autor, dialoga com o debate sobre a estética da modernidade e do *fin de siècle* na crítica literária. Contemplam-se aqui, portanto, dois eixos temáticos. O primeiro compreende um breve panorama de abordagens ao esteticismo, à decadência e ao *fin de siècle*, destacando os principais pressupostos em que se sustentam esses conceitos. Já o segundo eixo busca situar a teoria estética de Lovecraft sobre *weird fiction* — conforme delineada na produção ensaística e epistolar do próprio autor, assim como na fortuna crítica relevante. Como objetivo

1 Título em língua estrangeira: “Fin de siècle, fin du globe: the decadent weird of H. P. Lovecraft”

findo, propõe-se a análise dos procedimentos gerais e recursos narrativos da *weird fiction* de H. P. Lovecraft no âmbito da decadência moderna e do conflito entre o real, o desconhecido e o inefável.

Palavras-chave: H. P. Lovecraft. Weird Fiction. Insólito ficcional. Horror Cósmico. Decadência.

Abstract: This study aims to contextualize Howard Phillips Lovecraft's weird fiction in the light of decadent finisecular fiction. The purpose here thus lies in examining how the cosmic horror underlying the author's fiction establishes a dialogue with the debate on the aesthetics of modernity and the *fin de siècle* in literary criticism. Two thematic axes are therefore considered. The first comprises a brief overview of approaches to aestheticism, decadence, and the *fin de siècle*, highlighting the main assumptions underpinning these concepts. The second axis seeks to situate Lovecraft's aesthetic theory on weird fiction — as outlined in the author's essayistic and epistolary production, as well as in the relevant literature. As a primary objective, this study proposes an analysis of the general procedures and narrative resources of H.P. Lovecraft's weird fiction within the context of modern decadence and the conflict between the real, the unknown, and the ineffable.

Keywords: H. P. Lovecraft. Weird Fiction. the Uncanny. Cosmic Horror. Decadence.

*“‘Fin de siècle,’ murmured Lord Henry.
‘Fin du globe,’ answered his hostess.
‘I wish it were fin du globe,’ said Dorian, with a sigh. ‘Life is a great disappointment’”.*

WILDE

INTRODUÇÃO: ESTETICISMO, DECADÊNCIA E O *FIN DE SIÈCLE*

O termo *fin de siècle*, geralmente associado ao desfecho do século XIX e início do século XX — período que se estende aproximadamente de 1880 até o final da década de 1920 —, abrange tanto o que é característico de muitos fenômenos modernos quanto o clima subjacente que neles encontra expressão (NORDAU, 1895). O imaginário desse período, permeado pelo esteticismo, pela decadência e por insinuações de um fim iminente, tende a articular as ansiedades relacionadas às descobertas científicas e transições tecnológicas, protagonizadas durante o período que hoje conhecemos por Segunda Revolução Industrial, que desafiaram radicalmente o que se sabia (ou pensava saber) sobre a natureza, a humanidade e o próprio universo (MOUSOUTZANIS, 2014):

The prevalent feeling is that of imminent perdition and extinction. *Fin-de-siècle* is at once a confession and a complaint. The old Northern faith contained the fearsome doctrine of the Dusk of The Gods. In our days there have arisen [...] vague qualms of a Dusk of Nations, in which all suns and all stars are gradually waning, and mankind with all its institutions and creations is perishing in midst of a dying world. (NORDAU, 1895, p. 2)

Segundo Aris Mousoutzanis (2014), o termo parece ter surgido pela primeira vez na França, como título de uma peça, de 1888, escrita por H. Micard e Francis de Juvenot, logo sucedida, em 1889, pelo romance homônimo de Humber de Gallier; já na Grã-Bretanha, o termo aparenta ter sido introduzido, em 1891, por Oscar Wilde em *The Picture of Dorian Gray*, ganhando ainda mais popularidade alguns anos depois com a publicação na Hungria de *Degeneration*,

entre 1892 e 1893, por Max Nordau — apesar, ou talvez em função, de sua recepção (no mínimo) polêmica.

No infame tratado, Nordau (1895) tece uma longa diatribe contra as novas tendências estéticas da arte finissecular, em particular ao misticismo, ao impressionismo e ao simbolismo, abrangendo, apenas para citar alguns, os escritos de Tolstói, Ibsen, Ruskin, Zola, Nietzsche e Baudelaire, a música de Wagner e a arte de Burne-Jones e D. G. Rossetti (TAYLOR, 2007). Em seu auto intitulado diagnóstico, o autor condena as inovações estéticas do período como sensibilidades patológicas da vida urbana moderna, caracterizando o *fin de siècle*, com ostensivo despreço, como um movimento emancipatório irracional e imoral. Para o autor,

[...] to all, it means the end of an established order, which for thousands of years has satisfied logic, fettered depravity, and in every art matured something of beauty. One epoch of history is unmistakably in its decline, and another is announcing its approach. There is a sound of rending in every tradition, and it is as though the morrow would not link itself with to-day. Things as they are totter and plunge, and they are suffered to reel and fall, because man is weary, and there is no faith that is worth an effort to uphold them. (NORDAU, 1895, p. 5-6)

Indissociáveis do *fin de siècle*, não estão excluídos do compêndio de Nordau os movimentos Esteticista e Decadente. A título de ilustração, em sua avaliação do desenvolvimento deste último na Inglaterra, o autor caracteriza a poesia de Algernon Swinburne (1837 – 1909), um de seus principais expoentes, como aquela que pegou emprestada de Charles Baudelaire (1821 – 1867), em suas

palavras, uma depravação desnaturada, o diabolismo, o sadismo e uma predileção pelo sofrimento, pela doença e pelo crime. Já a Oscar Wilde (1854 – 1900), quem o autor reconhece como o precursor mais influente do esteticismo britânico, Nordau atribui o que batiza de “ego-mania do decadentismo”: amor pelo artificial, aversão à natureza, desprezo megalomaniaco pelo homem e atribuição descomedida de importância à arte.

Nos cabe ressaltar, antes de qualquer outra coisa, que apesar de ter tido notável importância para disseminação do conceito de *fin de siècle*, o texto de Nordau é considerado hoje mais como um capítulo peculiar de nossa história cultural, ainda que até certo ponto informativo, do que como o documento científico que o autor idealizava (MOUSOUTZANIS, 2014)². Penso eu, devo enfatizar, que “capítulo histórico” talvez seja um qualificador mais apropriado.

Mas mais do que isso, dada a prevalência do texto nas discussões sobre o assunto, *Degeneration* parece-me também um ponto de partida conveniente para discutirmos o movimento que mais interessa ao presente estudo: a *weird fiction* decadente de H. P. Lovecraft.

Comecemos pelo cânone. Para Ellis Hanson (2013), assim como o Romantismo teve seu expoente gótico para satisfazer seus estados de espírito mais sombrios, também teve o Esteticismo seu aspecto decadente, teorizado por Baudelaire e pertinente ao

2 “By now, the term has become ‘an attitude of mind, not a chronological moment’ (Townshend 1995: 202) and it has been associated with a general fear of the apocalypse at a century’s end not only in popular fictions but also in a strand of academic criticism of the 1990s that was invested in identifying a ‘postmodern fin de siècle’” (MOUSOUTZANIS, 2014, p. 20).

movimento que se desdobrava em Paris no início da década de 1880. De acordo com o autor, a decadência transporta o lema esteticista da “arte pela arte” a um extremo lógico, criando “flores do mal”³ e explorando a beleza em toda a sua sensualidade, melancolia e corrupção. Como movimento estético, atesta Hanson (2013), a decadência baseia-se em teorias sociais questionáveis e conservadoras, comuns à França da época e ainda muito presentes entre nós, sobre as causas internas do declínio da civilização e de sua degeneração moral, espiritual, racial, psicológica e linguística.

Hanson (2013) cita então o prefácio escrito por Théophile Gautier, em 1868, para uma coletânea de poemas de Baudelaire, que, especialmente tendo a *weird fiction* decadente de Lovecraft no horizonte, parece-me a mais apropriada das definições. Nesse prefácio, Gautier desenvolve o postulado baudelaireano sobre o estilo decadente (segundo o qual, se a literatura tem uma juventude, deve esta ter também uma senescência de beleza peculiar)⁴:

It is an ingenious, complex learned style, full of shades and refinements of meaning, ever extending the bounds of language, borrowing from every technical vocabulary, taking colours from every palette and notes from every keyboard; a style that endeavours to express the most inexpressible thoughts, the vaguest and most fleeting contours of form, that listens, with a view to rendering them, to the subtle confidences of neurosity, to

3 Referência ao título de um volume de poemas de Baudelaire, *Les fleurs du mal*.

4 “In his published notes on Edgar Allan Poe, Baudelaire argued, by way of an organic metaphor of ‘decadence’, that if literature has a youth, so must it have a senescence with its own peculiar beauty: ‘In the changing splendours of this dying sun, some poetic minds will find new joys; they will discover dazzling colonnades, cascades of molten metal, a paradise of fire, a melancholy splendour, nostalgic raptures, all the magic of dreams, all the memories of opium’” (HANSON, 2013, p. 153).

the confessions of aging lust turning into depravity, and to the odd hallucinations of fixed ideas passing into mania. (GAUTIER, 1868 apud HANSON, 2013)

À vista disso, Hanson (2013) infere que a literatura decadente normalmente evoca um arrebatamento ao ponto da exaustão, do tédio ou do horror, provocado pelo que qualifica como um estilo por vezes elegante e arriscado em termos de sintaxe; estrutura narrativa torpe; humor lânguido; tom irônico e por vezes autoparódico; tropos extravagantes; fascínio lapidário por palavras exóticas, simplesmente por serem exóticas; e erudito em conhecimentos arcanos não desapropriados de seus enigmas — sua distinção, portanto, residiria na tensão irônica entre a elegância e riqueza da dicção poética e o tema perturbador e transgressivo (ou o estado subjetivo de seu orador).

Isso posto, cabe esclarecer que é minha intenção demonstrar, no decorrer deste estudo, e a partir, principalmente, da fortuna crítica, que é precisamente no panorama acima exposto que se insere a *weird fiction* lovecraftiana — dadas as limitações de uma análise propriamente literária, em termos de extensão, impostas pelo escopo deste trabalho.

Voltando nossa atenção para as artes do insólito propriamente ditas, e em âmbito similar, podemos destacar o segundo volume do estudo *The Literature of Terror* (1996b), de David Punter. Nele, o autor avalia que se há algo em comum entre os quatro textos que dominam a tradição do Gótico decadente de 1890 — *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson, *The Picture of Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde, *Island of Dr Moreau*

(1896), de H. G. Wells, e *Dracula* (1897), de Bram Stoker —, este algo seria a preocupação que compartilham, de uma forma ou de outra, com o problema da degeneração e, portanto, da essência do ser humano. Em suas palavras,

They each pose, from very different angles, the same question, which can readily be seen as a question appropriate to an age of imperial decline: how much, they ask, can one lose — individually, socially, nationally — and still remain a ‘man’? One could put the question much more brutally: to what extent can one be ‘infected’ and still remain British? (PUNTER, 1996b, p. 1)

Punter coloca, então, outras questões que vê como fulcrais para o entendimento da decadência característica do período: até que ponto as descobertas científicas e psicológicas ajudariam a moldar o indivíduo? Seriam necessariamente desejáveis as formas possíveis de projeção da vida humana promovidas por tais descobertas? — em suma, existiria algum destino que não prejudicial para esse conhecimento? Para o gótico decadente de 1890, segundo ele, a resposta seria unânime: *não*. E até aqui estamos de acordo.

A partir desse mesmo prisma, Emily Alder (2020) sustenta que a *weird fiction* ocupa um lugar especial na forma como entendemos as relações entre literatura e ciência no *fin de siècle*. Para a autora, o *weird* mergulha nos mesmos pântanos ontológicos e epistemológicos da filosofia e da ciência do período em questão. Segundo ela, ideias recorrentes (como dimensões incognoscíveis, indizibilidades e teratologia, por exemplo), hoje fortemente associadas ao conto *weird*, desenvolveram-se notoriamente no encontro entre a ciência e a cultura do *fin de siècle*. Nesse sentido, Alder afirma que — tal

como no gótico decadente de Punter — a ciência não é apenas uma lente interessante através da qual interrogar esse tipo de literatura, mas que também é parte integrante do surgimento do *weird* como um novo modo literário na segunda metade do século XIX.

Voltando ao estudo de Punter, no entanto, creio ser extremamente necessário evidenciar o adendo de que apesar de promover avanços louváveis em sua exploração do *revival* do gótico literário, o crítico comete uma série de equívocos — *espantosos*, sinto-me impelida a frisar — sobre Lovecraft no segundo capítulo da obra, onde versa sobre os autores que qualifica como pertencentes ao *Later American Gothic* (abrangendo também a ficção de Ambrose Bierce e de Robert W. Chambers). Em que pese a pretensão de explorar com maior minúcia, ao longo do presente estudo, os pontos problemáticos do capítulo em questão, penso pertinente adiantar que o maior lapso do crítico — e possivelmente a causa de sua sucessão de “deslizes” — parece ser o de tentar varrer a ficção de Lovecraft para debaixo do tapete do gótico. E isso porque não é possível abordar as narrativas de Lovecraft a partir de uma categoria única e claramente delimitada.

Punter, aliás, não é o único a relegar à insignificância a existência do gênero em que de fato situa-se Lovecraft: a *weird fiction*. Alder, por exemplo, destaca a tendência geral da crítica literária em tomar o *weird* como uma categoria fugitiva. Como, em suas palavras, “um borrão abjeto na quina de outros gêneros”. Nos termos da autora,

[...] the general picture in literary criticism [...] remains mainly that of a privileging of other terminology over the blur in the corner. Aaron Worth, for example, [...] though alluding to

Machen's 'weird art', chooses to call his 1890s tales 'horror fiction'. Michael Cook's *Detective Fiction and the Ghost Story* [...] essentially follows Briggs's terminology of 'ghost story' and 'supernatural', while Mark De Cicco proposes a 'queer supernatural' to describe Jekyll and Hyde, The Great God Pan, and Blackwood's John Silence stories. It is not, it seems, a lack of interest in the texts or their culture that marginalises the weird as a category but something about the word itself. Perhaps it didn't help that Lovecraft (for good reasons) titled an influential survey essay 'Supernatural Horror in Literature' rather than, say, 'Weird Literature'. (ALDER, 2020, p. 7)

Ao que uma exploração pormenorizada do gótico e de suas derivações e adjacências desvirtuaria o propósito deste trabalho — apesar de certamente oportuna —, deixo, por ora, tais questões de natureza ontológica à parte. Penso mais apropriada aqui a condução da discussão a partir da própria *weird fiction*, com base no princípio de que esta não apenas ressignifica diferentes elementos do gótico tradicional, mas que também articula e se apropria de elementos de outros gêneros, não se restringindo a escolas literárias ou períodos históricos específicos. É interessante frisar, aliás, que o próprio Tzvetan Todorov, teórico balizador das literaturas que lidam com o sobrenatural (GAMA-KHALIL, 2013), faz a observação de que um gênero deve ser entendido como uma estrutura abstrata, teórica e provisória, que sofre um processo de transformação a cada nova produção, de modo que toda e qualquer instância será necessariamente diferente (GLEDHILL, 1985 apud HEYE, 2003)⁵.

5 "Christine Gledhill argues that genres 'are not discrete systems, consisting of a fixed number of listable items' (64). It is nearly impossible to make a clear-cut distinction between genres, for they tend to overlap and can also be hybrid thus becoming sub-genres" (HEYE, 2003, p. 17).

Nesse sentido, diga-se de passagem, Punter não está de todo errado ao vilipendiar o gótico de Lovecraft como “anêmico”⁶. Ora, isso é mais do que óbvio. Pois não é gótica a ficção de H. P. Lovecraft — é *weird*. Em sua *weird fiction*, nomeadamente, podemos, sim, verificar traços do gótico, mas a palavra-chave aqui é *traços*: há também os do horror e do terror, do realismo, do maravilhoso, do fantástico e da fantasia, da ficção científica e da especulativa. Nos termos de James Machin:

It may be helpful to consider the Weird as a line (or tentacle!) weaving through and across various circles in a Venn diagram of genre. Nestling within the wider, intersecting circles of Realism and the Fantastic are Science Fiction (or Scientific Romance), the Gothic, and Horror, and smaller still, perhaps the Ghost Story, and myriad other, seemingly inexhaustible subdivisions. (MACHIN, 2018, p. 17)

Nesse mesmo tom, em *The Weird Tale* (1990), S. T. Joshi — a maior autoridade contemporânea não apenas dos estudos lovecraftianos, mas também da *weird fiction* — afirma que o *weird* que surge ao final do século XIX e início do século XX se apresenta mais como a consequência da visão de mundo de seus respectivos autores, em oposição a um gênero consolidado. Segundo ele, a visão de mundo de Lovecraft, distinta das até então vigentes, o levou a escrever esse tipo de narrativa, expandindo a ficção sobrenatural para além dos tropos mundanos e transformando — assim como outros grandes precursores do gênero (notoriamente, Arthur Machen, Lord Dunsany, Algernon Blackwood, M. R. James e Ambrose Bierce) — a literatura de horror de maneira tão profunda

6 “From Hawthorne and Poe, Bierce and Chambers, the bloodstream of American Gothic flows a little anaemically into the work of H. P. Lovecraft” (PUNTER, 1996b, p. 38).

quanto Poe meio século antes. O crítico ressalta, nesse sentido, que não se deve pensar na *weird fiction* como um gênero que engloba um conjunto bem delimitado de subgêneros; seu argumento central é o de que os escritores do *weird* fazem uso de variados subgêneros (e de permutações destes) de maneira não exclusiva e de acordo com suas predisposições filosóficas.

I am convinced that we can understand these writers' work [...] only by examining their metaphysical, ethical, and aesthetic theories and then by seeing how their fiction reflects or expresses these theories. In every case we shall see that each writer's entire output is a philosophical unity, changing as the author's conception of the world changes. [...] All this may be platitudinous—surely every writer's work is a philosophical unity in some fashion or other—but I believe there is more to it than that. The weird tale offers unique opportunities for philosophical speculation—it could be said that the weird tale is an inherently philosophical mode in that it frequently compels us to address directly such fundamental issues as the nature of the universe and our place in it. (JOSHI, 1990, l.323)

Tomando o acima exposto como alicerce, cumpre o propósito deste trabalho refletir sobre o vínculo da *weird fiction* de H. P. Lovecraft com a ficção decadente finissecular. Marcada por inegável densidade retórica e deliberada exploração da (im)possibilidade de representação da realidade, sustento que as narrativas lovecraftianas investem na subversão da definição do real ligada às convenções realistas (e do insólito ficcional) dos séculos XIX e XX, dialogando com os condicionantes filosóficos, políticos e culturais da tradição literária e tematizando o papel da arte na era

das grandes descobertas científicas. Objetiva-se aqui, portanto, esboçar uma discussão que contemple, além de uma resposta ao texto de Punter (1996b), os aspectos temáticos e formais da obra lovecraftiana, demonstrando de que maneira sua ficção se situa no contexto histórico-literário do *fin de siècle* decadente.

De tal forma, para melhor situar a ficção de H. P. Lovecraft — o primeiro a explorar uma definição para a *weird fiction*, que estruturou não apenas seu próprio trabalho, mas se configura como uma construção teórica relevante para o estudo e desenvolvimento do gênero como um todo (JOSHI, 2012) —, penso ser importante considerar também a produção ensaística, epistolar e ficcional do próprio autor, além, é claro, da fortuna crítica pertinente, visando a compreensão das características e especificidades de sua prosa e de modo a estabelecer conexões com aquilo que de fato se manifesta em suas narrativas.

A ESTÉTICA DO CAOS: *WEIRD FICTION* E A MODERNIDADE FINISSEULAR

Retomando, já de início, o capítulo de Punter (1996b), a primeira questão que se coloca diz respeito ao teor psicológico da ficção de Lovecraft. Punter alega que enquanto a ficção de Poe, expoente do gótico norte-americano, remeteria o medo interior do indivíduo, a de Lovecraft seria totalmente desprovida de interesse psicológico. Segundo ele, o terror lovecraftiano remete inteiramente ao medo do exterior ininteligível, do indivíduo oprimido pela invasão alienígena⁷, unido às ansiedades de escritores pós-darwinianos

7 “Where Poe refers fear back to the ‘life within’, Lovecraft is utterly devoid of psychological interest; his terrors are entirely those of the unintelligible outside, of the individual cramped by alien encroachment” (PUNTER, 1996b, p. 38).

sobre o passado das espécies. Como se não bastasse, Punter atribui a Lovecraft uma citação que já há décadas sabemos que não é de autoria do autor⁸ — mas sim uma confabulação de um de seus correspondentes, Harold Farnese, perpetuada por August Derleth — para respaldar sua afirmação:

As Lovecraft himself wrote, All my stories, unconnected as they may be, are based on the fundamental lore or legend that this world was inhabited at one time by another race who, in practising black magic, lost their foothold and were expelled, yet live on outside, ever ready to take possession of this earth again. (PUNTER, 1996b, p. 39, grifo nosso)

Ora, basta ler os contos de Lovecraft para descobrir que essa citação está a quilômetros de distância da verdade. Há, sim, casos em que a perspectiva do autor é imprescindível para a compreensão da obra em todas as suas possíveis dimensões. E o de Lovecraft é um desses. No entanto, apesar de válida como ferramenta para elucidar questões do discurso artístico em questão, para que a análise possa beneficiar-se da produção escrita não ficcional do autor — teórica, ensaística, crítica, memorialística, epistolar etc —, deve-se lembrar da importância e prioridade do texto *como texto* para uma análise literária: o argumento, seja ele qual for, deve sustentar-se ali. E não é esse o caso do capítulo de Punter.

Pois vejamos.

Assim como no fantástico de Tzvetan Todorov (2010) (e do da crítica no geral, convenhamos), o conceito de realidade é central para o entendimento da ficção lovecraftiana. De maneira geral,

⁸ Ver SCHULTZ, David E. The Origin of Lovecraft's 'Black Magic' Quote. *Crypt of Cthulhu*. Rhode Island: Cryptic Publications, v. 48, p. 9-13, 1987.

podemos dizer que as histórias do autor lidam com a descoberta de uma realidade para além da realidade. Mais do que isso, remetem à impossibilidade de compreensão e representação do real em sua totalidade, à indiferença e alteridade extraordinária do universo ao nosso redor. Um bom ponto de partida para o entendimento dessa questão é uma carta do próprio Lovecraft, de 1931, em que discute o *weird* (aqui, “fantasia cósmica”) à luz de reflexões sobre o valor da arte na era da ciência:

But there is another phase of cosmic phantasy [...] whose foundations appear to me as better grounded than these of ordinary oneiroscopy; personal limitation regarding the *sense of outsideness*. I refer to the aesthetic crystallisation of that burning & inextinguishable feeling of mixed wonder & oppression which the sensitive imagination experiences upon scaling itself & its restrictions against the vast & provocative abyss of the unknown. This has always been the chief emotion in my psychology. (LOVECRAFT, 1971, p. 294, grifos do autor)

Em suma, Lovecraft defendia que nenhum avanço concebível da ciência moderna poderia destruir o senso de exterioridade de que fala na carta. O autor argumenta que as composições baseadas nesse princípio deveriam estar de acordo com as descobertas científicas mais recentes — entendia a literatura *weird* como uma extensão hipotética da realidade, que deveria retratar suplementos aos fatos conhecidos do universo, e não contradições, de modo a permanecer viável⁹.

9 “What, to my mind forms the essence of sound weird literature today is not so much the *contradiction* of reality as the *hypothetical extension* of reality. Of course this may involve some *minor* contradictions, but such may be justified for the sake of the end in view. The vast realm of the unplumbed and the unknown which presses down upon us from all sides certainly offers a provocation to the fancy which cannot permanently be resisted” (LOVECRAFT, 1976, p. 51, grifos do autor).

Não é de se surpreender, portanto, que um consenso geral na crítica sobre a produção de H. P. seja o de que sua ficção, em grande medida, se configura como um retrato, ainda que distorcido, da realidade que marcou o momento histórico em que estava inserido, como a síntese imagética da profunda recusa do autor para com a nova ordem espacial, econômica, cultural e social que se estabelecia. Foi baseando-se em sua concepção niilista, materialista e existencialista do mundo que Lovecraft concebeu a unidade estético-temática que permeia sua ficção: o horror cósmico — que deriva não de temas sobrenaturais tradicionais, mas do conceito de um cosmos indiferente e incognoscível, representado por um conjunto de imagens (intrínsecas à mitologia que hoje conhecemos por Cthulhu Mythos) que refletem sua visão do universo. Citando o parágrafo de abertura de um de seus contos mais conhecidos, “The Call of Cthulhu” (1926)¹⁰:

The most merciful thing in the world, I think, is the inability of the human mind to correlate all its contents. We live on a placid island of ignorance in the midst of black seas of infinity, and it was not meant that we should voyage far. The sciences, each straining in its own direction, have hitherto harmed us little; but some day the piecing together of dissociated knowledge will open up such terrifying vistas of reality, and of our frightful position therein, that we shall either go mad from the revelation or flee from the light into the peace and safety of a new dark age. (LOVECRAFT, 2008, p. 355)

Temos alienígenas na ficção de Lovecraft? Sim, temos. Mas é imprescindível que os reconheçamos como tropos, como recursos

10 Doravante, e apenas no que tange à produção de Lovecraft, as datas entre parênteses referem-se ao ano de escrita, não ao de publicação.

para concretização do projeto estético do *weird* lovecraftiano. Não são, como Punter tenta insinuar, o centro da ficção do autor. O Cthulhu Mythos, cabe acrescentar, é uma das contribuições mais notórias de H. P. Lovecraft para a literatura moderna de horror. O termo, concebido por August Derleth, refere-se a um conjunto de histórias interligadas por elementos comuns a um mesmo universo, atravessadas pela presença de um mito cosmogônico artificial (uma antimitologia)¹¹ que as sustentam como ciclo. Os elementos pseudomitológicos do Cthulhu Mythos, por sua vez, configuram-se como dispositivos literários projetados para transmitir a verdadeira essência das narrativas de Lovecraft — a insignificância da humanidade em um cosmos infinito, a fragilidade de nosso controle e conhecimento sobre a própria terra, os efeitos psicológicos do medo, o isolamento psíquico produzido pelo conhecimento da verdadeira natureza do universo, além da ascensão e inevitável declínio de uma multitude de civilizações (JOSHI, 2015).

What distinguishes Lovecraft's work from that of his predecessors (and, in many regards, his successors) is his skill at incorporating core elements of his distinctive 'cosmic' philosophy — rooted in atheistic materialism — into fiction that is inexhaustibly rich, complex, and vital. It is easy to be misled both by Lovecraft's somewhat florid prose style and by his exhibition of an array of outlandishly named creatures — Cthulhu, Yog-Sothoth, Nyarlathotep, Shub-Niggurath, Azathoth — with equally outlandish properties, chiefly rosy tentacles: these flamboyant externals mask a

11. O próprio Lovecraft se referiu à sua criação como uma “mitologia artificial” (*Selected Letters* 3.66), mas [...] David E. Schultz pode ter mais razão quando se refere ao *Mythos* como uma “antimitologia” — pois, na realidade, o *Mythos* subverte os objetivos e propósitos através dos quais religiões ou mitologias propriamente ditas funcionam (JOSHI, 2007, p. 98, tradução nossa).

profound understanding of the psychology of fear and, most significantly, a profound seriousness of purpose in making horror fiction a legitimate contribution to literature. (JOSHI, 2012, l. 9269).

Aproveitando o ensejo, podemos tratar de outra questão que identifico como um problema significativo em *The Literature of Terror* (1996b): a equívoca caracterização do panteão de Lovecraft como um “conjunto estável de imagens do mal”. Nos termos de Punter,

[...] precisely as the form atrophies and crystallises, there is a series of attempts to construct a belief system or embracing myth which will sustain narrative length — Bierce’s *Carcosa*, Chambers’s *King in Yellow*, Lovecraft’s *Cthulhu*, *all try to recreate a situation in which a stable set of images of evil can inform a body of fiction*. On the whole, they fail: *in cultural terms, their power is nothing compared with that of Frankenstein and Dracula*. There are several possible reasons for this, to which we will return, but one at least is that these culturally central myths of terror still embody particular historical fears in such a way that they do not need to be superseded, that there is little space for the ‘Cthulhu mythos’ and others to occupy. (PUNTER, 1996b, p. 45, grifos nossos)

Gostaria de ser capaz de ilustrar um suspiro sem perder o decoro acadêmico, pois encontro-me incapaz de fugir da suspeita de que David Punter talvez não tenha parado para de fato tentar *entender* o trabalho de Lovecraft antes de escrever o infortunado capítulo. Creio não ter leituras suficientes para disputar, com propriedade, as alegações sobre a ficção de Bierce e Chambers. Sobre a de Lovecraft, no entanto, não vejo como Punter poderia estar mais enganado.

Comecemos pelo problema das “imagens do mal”. Contando com um panteão de criaturas como símbolos de sua cosmovisão, o *Cthulhu Mythos* de Lovecraft se refere a uma realidade onde entidades existem fora de um entendimento terreno, moral ou ético. De horror puro e desconhecido, seus monstros são indiferentes à vida humana e qualquer traço de crueldade é estritamente a interpretação do homem que busca uma explicação para o inexplicável — princípio este já sedimentado há tempos na crítica. Para Robert Price (1991), cabe acrescentar, não há paralelo algum entre qualquer religião e a distinta visão niilista de Lovecraft — para ele, a vastidão cega do cosmos revela a concepção humana de “bem” e “mal” como uma projeção frágil e infantil. Ou seja, as “imagens do mal” pertencem apenas à interpretação de Punter, pois não se manifestam no *weird* lovecraftiano.

Quanto ao impacto cultural de Cthulhu ser incomparável, na avaliação de Punter, ao de Dracula e Frankenstein, resigno-me a fazer das palavras de Emily Alder as minhas:

Weird monsters are attempts to represent the truly unknown. Operating under laws we can never properly know, understand, or challenge, the most terrible of weird horrors lie beyond our ability to destroy, although they may be temporarily contained, evaded, or held off; it is possible to kill Dracula and defeat Sauron, but in his house at R'lyeh dead Cthulhu waits dreaming. Irreducible terrors, radical embodiments, reconstructed abhistories, and reshaped spaces and materials are all characteristics of weird. (ALDER, 2020, p. 15-16)

Ainda no contexto do último excerto destacado do texto de Punter, devemos tratar também do “conjunto estável de

imagens” que supostamente sustentam o corpo da ficção lovecraftiana. Pois além de não justificar a afirmação, o autor descreve precisamente o extremo oposto do que de fato encontramos nas narrativas de Lovecraft:

There is displacement at the verbal level, the continual inability to rely on the force of the individual word and the corresponding need to buttress it up with a vocabulary of subjective adjectives [...]. The important thing is that the crude power of the fiction comes directly from Lovecraft's need to go on beating endlessly on the same wall, while its occasional tenderness and nostalgia derive from the haunting *knowledge that there is another world on the other side of the wall, not a world of terror but a world in which unnamed fears can be named and thus brought under control.* (PUNTER, 1996b, p. 43-44, grifos nossos)

Retomarei o tema, um pouco mais adiante, com maior minúcia. Por agora, prezado leitor, apenas questiono: *em que raios será que se pauta tal afirmação?* Uma vez que o deslocamento verbal a que se refere Punter vai muito além do mero circunlóquio estilístico que ali descreve. Isso porque, a nível linguístico e representacional, temos no *weird* lovecraftiano uma realidade onde sempre há incongruências entre nossas descrições de objetos e objetos em si; é justamente por esse motivo que encontramos repetidamente o gesto clássico de Lovecraft em que o fenômeno é descrito a partir de certas propriedades, embora também seja capaz de resistir a elas, como se tais detalhes não pudessem nos dar nada mais do que uma aproximação desesperadamente vaga (HARMAN, 2012). Em “Hypnos” (1922), a título de ilustração, podemos observar esse procedimento — comum à quase totalidade da obra do autor:

among the agonies of these after days is that chief of torments—inarticulateness. What I learned and saw in those hours of impious exploration can never be told—for want of symbols or suggestions in any language. I say this because from first to last our discoveries partook only of the nature of *sensations*; sensations correlated with no impression which the nervous system of normal humanity is capable of receiving. They were sensations, yet within them lay unbelievable elements of time and space—things which at bottom possess no distinct and definite existence. Human utterance can best convey the general character of our experiences by calling them *plungings* or *soarings*; for in every period of revelation some part of our minds broke boldly away from all that is real and present, rushing aërially along shocking, unlighted, and fear-haunted abysses. (LOVECRAFT, 2008, p. 207, grifos do autor)

Graham Harman (2012) aborda essa interação entre estilo e conteúdo na obra de Lovecraft como crucial para a compreensão de sua ficção. Um de seus argumentos centrais é o de que (assim como na tradição aristotélica), embora a maior parte do realismo filosófico seja de caráter representacional, nenhuma realidade pode ser imediatamente traduzida em representações de qualquer tipo. A realidade em si é estranha — *weird* — porque é incomensurável, porque resiste a toda e qualquer tentativa de representação e entendimento.

Como os personagens de um conto lovecraftiano, Harman (2012) sustenta que vivemos em um mundo cheio de lacunas, produzidas ao sermos privados do acesso aos objetos reais que se escondem sob nossa percepção humana. Segundo ele, embora

muito do estilo de H.P. envolva alusões a realidades indescritíveis que se afastam de todo acesso linguístico, perceptivo e cognitivo, é proposital que as descrições também gerem perplexidade no plano acessível dos dados sensoriais empíricos, sobrecarregando a linguagem com um excesso de superfícies e aspectos da coisa através da lacuna entre o incompreensível e as descrições vagamente relevantes, e quase sempre imprecisas, que o narrador é capaz de elaborar.

Nesse mesmo âmbito, podemos nos referir a Erich Auerbach. Em *Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental* (2021), o autor discorre sobre as circunstâncias de surgimento do realismo moderno, trágico e historicamente fundamentado (através dos romances *O Vermelho e o Negro* de Stendhal e *Madame Bovary* de Gustave Flaubert) a partir da Revolução Francesa, o primeiro dos grandes movimentos dos tempos modernos do qual participaram conscientemente as grandes massas. Para Auerbach, como consequência dos muitos desdobramentos do movimento moderno, todos passaram a ser atingidos de maneira muito mais rápida, consciente e uniforme pelos mesmos pensamentos e acontecimentos, configurando um processo de concentração temporal tanto dos eventos históricos em si como do conhecimento deles pela humanidade como um todo. Segundo ele,

uma tal evolução estremece ou enfraquece todas as ordens e classificações da vida vigentes até então; o tempo das modificações exige um esforço constante e extremamente difícil em prol de uma adaptação interna, assim como provoca violentas crises de adaptação. Doravante, quem quer que

pretenda dar conta de sua vida real e de seu lugar na sociedade, é obrigado a fazê-lo sobre uma base prática muito mais ampla e dentro de um contexto muito maior do que no passado, e ainda estar sempre ciente de que o solo social em que pisa não se mantém em repouso um só instante, pois se modifica sem parar em razão de incontáveis abalos. (AUERBACH, 2021, p. 490-491)

Tal como a literatura de Stendhal (1783–1842), a ficção de Lovecraft — mesmo que a algumas décadas de distância, no *fin de siècle* seguinte — brota como fruto de seu mal-estar no mundo moderno, assim como da consciência de não pertencer ao mesmo e da dificuldade de se incorporar a ele; como resposta ao alargamento dos horizontes do homem moderno e “seu enriquecimento em termos de experiências, conhecimentos, pensamentos e possibilidades de vida” (AUERBACH, 2021, p. 491). Esse processo tem início no século XVI e avança no decurso do século XIX em ritmo sempre crescente, “com uma aceleração tão violenta que a cada instante não só produz tentativas de interpretação sintético-objetivas como as derruba” (AUERBACH, 2021, p. 491).

O *weird* lovecraftiano, nesse sentido, vincula-se à experiência da modernidade na medida em que retrata o conflito interno do sujeito moderno, imerso em um “turbilhão permanente de desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia” (BERMAN, 1986, p. 15), onde se depara com novas concepções de realidade que tensionam sua percepção de mundo e alteram a forma como vê a si mesmo e o espaço que o cerca. À luz dos conflitos que marcam a experiência moderna, a fragmentação da concepção e da representação do real pode ser interpretada

como resultado, nos termos de Marshall Berman (1986, p. 15), do choque de estar inserido nesse ambiente que “ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. [...] no qual, como diz Marx, *tudo o que é sólido desmancha no ar*”.

E é por isso, também, que a ficção de Lovecraft ainda ressoa: devido ao caráter atemporal de seu horror cósmico; do retrato, mimético em essência, que oferece da sobrecarga perante cada vez mais informações, mais conhecimento e mais aspectos da realidade que nunca teremos a capacidade de assimilar em sua totalidade — mesmo que seu realismo se estabeleça de maneira assistemática e, em parte, fictícia e mitológica (a-científica, nos termos de Auerbach, em que a ligação entre os acontecimentos e as circunstâncias do tempo depreendem-se de si mesmas, assim como no realismo bíblico judaico-cristão).

Entretanto, é importante destacar que Lovecraft, ao mesmo tempo que desejava explorar a alteridade extraordinária do universo, se colocava veementemente contra quase tudo que pudesse vir a ameaçar a ilusória estabilidade social à qual tanto se aferrava (como a industrialização, a urbanização, o comercialismo, a cultura de massas, as ondas de imigração etc.), manifestando uma insistência autodefensiva perante as transformações pelas quais o mundo passava e, notoriamente, perante a alteridade do outro, aspecto evidente em traços extremamente racistas e xenofóbicos presentes na retórica de sua ficção.

Cabe sublinhar aqui, aliás, um vínculo marcante com outras produções góticas, de fantasia e de ficção científica anglófonas do final do século XIX e início do século XX, em que o medo da

incursão do outro e a concepção de mundos distintos configuram-se como temas subjacentes, e entre as quais se destacam *Dracula* (1897), de Bram Stoker, e a coletânea de contos *The Gods of Pegana* (1905), de Lord Dunsany (RIBEIRO, 2021). No contexto mais amplo da tradição gótica oitocentista, podemos traçar paralelos também com outros grandes titãs do período, dentre os quais cabe mencionar *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, bem como os títulos, previamente mencionados, levantados por Punter (1996b) — *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson, *The Picture of Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde, e *The Island of Doctor Moreau* (1896), de H. G. Wells. Apesar de através de ângulos marcadamente distintos, todas essas narrativas, de modo particularmente *weird*, promovem reflexões sobre a ordem vigente a partir de uma perspectiva que se deixa atravessar pelo insólito.

Mas voltando ao contexto específico de Lovecraft, o próprio ano do nascimento do autor, 1890, é considerado um grande divisor de águas na história moderna, um período de mudanças vertiginosas que testemunharam, nas seis décadas seguintes, duas guerras mundiais, a derrubada de regimes hereditários na Rússia e na China, o surgimento da democracia de massas e profundas transformações e rupturas na história cultural e intelectual (JOSHI, 2014).

Nos Estados Unidos do início do século XX, contexto em que Lovecraft escreveu, o processo de expansão tecnológica e industrial iniciado após a depressão dos anos 1870 foi responsável por um crescimento urbano. 'Entre 1870 e 1900, o período chamado de Nova Imigração, cerca de 12 milhões de imigrantes chegaram [...]'. [...] Com a expansão das estradas de ferro e a criação de indústrias, os espaços físicos foram alterados. Com o crescimento do comércio,

a mecanização do campo e a ampliação do consumo de bens e serviços, muitos valores foram modificados pelos interesses do capital industrial. As tensões que surgiram à época estavam, muitas vezes, relacionadas a um sentimento de rejeição ao novo paradigma que se instaurava, ao cotidiano acelerado, aos novos valores e aos imigrantes. (RIBEIRO, 2021, l. 1760)

China Miéville (2009) sugere, aliás, que a *weird fiction* do início do século XX representa um paralelo ao alto modernismo: um “modernismo pulp” que, nas sombras da vanguarda, responde às mesmas tensões culturais e replica a autocrítica da modernidade em crise (VENEZIA, 2010). Penso que talvez possamos complementar essa noção, esboçada por Miéville em um curto parágrafo, pincelando o conceito de antimodernismo preconizado por Antoine Compagnon (2011): o epíteto antimoderno não apenas qualifica a resistência ao modernismo, ao mundo moderno, ao progresso, ao positivismo e ao bergsonismo; mais do que uma rejeição pura e simples, designa uma nostalgia, uma ambivalência — os verdadeiros antimodernos, “são, também, ao mesmo tempo, modernos, ainda e sempre modernos, ou modernos contra sua vontade” (p. 12).

Nem todos os campeões do *statu quo*, os conservadores e reacionários até o último fio de cabelo, nem todos os atrabiliários e os frustrados com seu tempo, os imobilistas e os ultracistas, os resmungões e os ranzinzas, mas os modernos melindrados pelos Tempos modernos, pelo modernismo ou pela modernidade, ou os modernos que o foram a contragosto, modernos atormentados ou modernos intempestivos. (COMPAGNON, 2011, p. 11)

“À la Baudelaire ou Flaubert”, Compagnon reconhece em Barthes um antimoderno clássico, cuja declaração de 1971 sobre desejar se situar na “retaguarda da vanguarda” me parece apropriadíssima para pensar as sombras da vanguarda de Miéville: “ser da vanguarda é saber o que está morto; ser da retaguarda é ainda amá-lo” (BARTHES, 2002 apud COMPAGNON, 2011).

Sean Elliot Martin (2011) vai ainda mais longe ao afirmar que Lovecraft, quando analisado no contexto mais amplo dos movimentos literários de seu tempo, teria mais em comum com Eliot, Joyce e Kafka do que com autores como Shelley, Stoker ou Orwell, pertencendo a um grupo de escritores cujo trabalho combina os elementos perturbadores, atmosféricos e até mesmo sobrenaturais do grotesco literário à experimentação filosófica e estilística do modernismo e do absurdismo. Estes dois últimos modos artísticos, diz Martin, tenderiam aos conceitos de alienação e subjetividade, sobrepondo-se significativamente em termos de abordagem ao tema das limitações humanas de percepção, compreensão e comunicação.

It is possible to find some examples of grotesque literature that do not feature the high level of stylistic innovation ascribed to modernism, and modernist works that do not include the disturbing imagery and concepts so central to the grotesque. However, Lovecraft, Conrad, Eliot, Pound, Joyce, Kafka, Beckett, Woolf, and others seem to occupy the territory in the middle, the dimension in which modernism and the grotesque blend in a complex weave of dark imagination, cultural diagnosis, scientific theory, and stylistic innovation that lead to unnerving but unavoidable conclusions about the absurdity

of human existence. If this fascinating literary shadowland has an ambassador, it is most certainly H. P. Lovecraft. (MARTIN, 2011, p. 83)

Se partimos do princípio, como sugere Martin, de que o modernismo grotesco — ou modernismo pulp, ou antimodernismo lovecraftiano — tende a apresentar abordagens subjetivas no que tange a nossos processos de significação, temos também que a realidade representada e contida por esse modernismo é inerentemente subjetiva, relativa à percepção individual, o que por consequência qualifica a verdade objetiva como uma noção absurda, implicando ainda no reconhecimento da falibilidade fundamental de todos os construtos humanos. Nos termos do conto “From Beyond” (1920):

‘What do we know,’ he had said, ‘of the world and the universe about us? Our means of receiving impressions are absurdly few, and our notions of surrounding objects infinitely narrow. We see things only as we are constructed to see them, and can gain no idea of their absolute nature. With five feeble senses we pretend to comprehend the boundlessly complex cosmos, yet other beings with a wider, stronger, or different range of senses might not only see very differently the things we see, but might see and study whole worlds of matter, energy, and life which lie close at hand yet can never be detected with the sense we have [...]’.
(LOVECRAFT, 2008, p. 116)

Nesse sentido, e voltando a discussão para os elementos míticos e insólitos da ficção de Lovecraft, penso que possamos inferir que esse tipo de intervenção se dá como forma de modelação poética da realidade. A atmosfera feérica na *weird*

fiction não funciona como mecanismo escapista, de evasão para o sobrenatural, mas sim como uma interiorização de motivos — filosóficos, estéticos, culturais, sociais, científicos e políticos — que permitem a representação da realidade terrena a partir da perspectiva do insólito, tencionando o imaginário à realidade empírica. Busca-se a ficção, indissociável aqui de seu lastro no desconhecido, para processar e se posicionar diante da realidade e, principalmente, diante daquilo que escapa da materialidade do mundo sensível.

Isso posto, creio que possamos trabalhar a ficção de Lovecraft como aquela que se estrutura como uma espécie de antropologia (e cosmografia) especulativa, que não visa apenas entender a realidade, mas também de não a consistir, dando forma a outros mundos e universos descobertos, a uma experiência “de consistência singular, mas sempre fugidia, no encontro com as multiplicidades, um habitat (sempre precário e finito) no cosmos” (NODARI, 2015, p. 78).

Por isso, escrever e ler ficções é alterar-se, mudar a própria posição existencial, re-situar a própria existência diante de uma nova inexistência descoberta. [...] diante da perspectiva catastrófica de fim de mundo, trata-se de tentar adubar o subsolo existencial empobrecido pelo que Luiz Costa Lima (2007) chamou de ‘controle do imaginário’, tentar sair do *deserto do real* para entrar na ‘vera dentridade do real’ (Joyce, 2014, p. 59). Pois a inexistência literária é também uma *in*-existência: o que não existe também está *dentro* da existência, constitui o real; é, nas palavras de Clarice Lispector (1998, p. 39-40), ‘*inreal*’. (NODARI, 2015, p. 82, grifos do autor)

Nas palavras do próprio Lovecraft, em seu ensaio canônico “Supernatural Horror in Literature” (1927):

The true weird tale has something more than secret murder, bloody bones, or a sheeted form clanking chains according to rule. A certain atmosphere of breathless and unexplainable dread of outer, unknown forces must be present; and there must be a hint, expressed with a seriousness and portentousness becoming its subject, of that most terrible conception of the human brain — a malign and particular suspension or defeat of those fixed laws of Nature which are our only safeguard against the assaults of chaos and the *daemons* of unplumbed space. (LOVECRAFT, 2000, p. 22-23, grifo nosso)

Logo no primeiro capítulo desse mesmo ensaio, Lovecraft estabelece uma distinção entre a literatura do medo cósmico e a literatura do medo meramente físico, do hediondo mundano — externamente similares, mas psicologicamente díspares. O texto refere-se à narrativa *weird* como aquela que sugere a mais terrível concepção do pensamento humano, “a maligna e particular interrupção ou derrocada das leis fixas da natureza, nossa única salvaguarda contra as investidas do caos e dos demônios [*daemons*] do espaço insondável”. Esse trecho é de extrema importância para a definição do *weird* de Lovecraft devido ao uso do vocábulo *daemons*, que também aparece em outro parágrafo de abertura interessante, o do conto *Facts Concerning the Late Arthur Jermyn and His Family* (1920):

Life is a hideous thing, and from the background behind what we know of it peer *daemoniacal* hints of truth which make it sometimes a thousandfold

more hideous. Science, already oppressive with its shocking revelations, will perhaps be the ultimate exterminator of our human species — if separate species we be — for its reserve of unguessed horrors could never be borne by mortal brains if loosed upon the world. (LOVECRAFT, 2008, p. 102, grifo nosso)

Claro, deve-se considerar a possibilidade de que, dadas as inclinações de Lovecraft, o uso de *daemons* nas passagens seja meramente a grafia pretensiosa e floreada de *demons*; contudo, é mais provável que o autor estivesse se referindo ao termo *daemon* tal como concebido no pensamento platônico e neoplatônico: não como uma entidade específica, mas algo como uma força sobrenatural associada mais ao conhecimento do que ao maligno (STABLEFORD, 2007). Isso porque no *weird* lovecraftiano o horror surge, essencialmente, do tipo de conhecimento que a mente humana é incapaz de suportar ou sequer conceber; do tipo de conhecimento relativo ao “espaço insondável”, ao caos cósmico.

Por esse motivo, é relevante considerar o conceito de *Yog-Sothothery*¹² que Lovecraft utilizava para se referir à sua mitologia artificial. O termo origina-se de uma das divindades primárias de seu panteão de criaturas alienígenas, o *Outer God* Yog-Sothoth — que inteiramente no domínio do desconhecido existe em uma realidade que transcende a concepção humana, “não nos espaços que conhecemos, e sim entre eles, [vaga sereno, primordial, adimensional e, para nós, invisível]” (LOVECRAFT, 2021, p. 42). Compreender o significado, ou talvez as implicações, de *Yog-*

12 “The only permanently artistic use of Yog-Sothothery, I think, is in symbolic or associative phantasy of the frankly poetic type; in which fixed dream-patterns of the natural organism are given an embodiment & crystallisation” (LOVECRAFT, 1971, p. 293).

Sothothery é de importância para este trabalho na medida em que nos leva à percepção de que em vez de abordar o desconhecido como um meio de explicar o inexplicável, Lovecraft reconhece que nossas melhores explicações ainda são incapazes de compreender a realidade¹³. Seu significado, portanto, residiria no fato de que a representação concebida pelo *weird* retrata a impossibilidade de representação em si.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo revisado o núcleo central da obra de H. P. Lovecraft, bem como alguns dos pressupostos fundamentais no que tange à teoria estética do autor sobre *weird fiction*, mantenho a asserção de que Lovecraft não é um escritor do gótico, mas sim que o gótico se situa na *weird fiction* de Lovecraft.

Reitero, portanto, que é no mínimo espantoso o capítulo de Punter sobre H. P., especialmente considerando o conjunto total da análise empreendida em *The Literature of Terror* (e mesmo ignorando o fato de que o autor tenha partido de uma premissa ontológica equívoca). É lamentável que David Punter — apesar da afirmação, desta vez no primeiro volume da obra (1996a), de que explorar o gótico é também explorar o medo e as várias maneiras pelas quais o terror irrompe nas superfícies da literatura, também estabelecendo certas continuidades distintas em termos de linguagem e símbolo — falhe tão miseravelmente em reconhecer que é justamente no mesmo princípio que trabalha ao longo de todo seu estudo que se sustenta a ficção de Lovecraft:

13 “We know nothing, of course, about anything, and all possible speculations are technically equal in the theoretical arena of uncertain cosmos’s competitive probabilities” (LOVECRAFT, 1971, p. 234).

There is, however, one element [of Gothic writings] which, albeit in a vast variety of forms, crops up in all the relevant fiction, and that is fear. Fear is not merely a theme or an attitude, it also has consequences in terms of form, style and the social relations of the texts. (PUNTER, 1996a, p. 18)

Ora, considerando os procedimentos e recursos narrativos que se impõem para concretização do projeto estético do horror cósmico de Lovecraft, bem como a maneira como forma e conteúdo estabelecem uma unidade que remete a aspectos inerentemente desconhecidos da realidade, dialogando com os condicionantes filosóficos, políticos e culturais da tradição literária e tematizando o papel da arte na era das grandes descobertas científicas, não me parece nada mais do que errônea a avaliação de Punter:

Perhaps little more needs to be said about Lovecraft: his writing is crude, repetitive, compulsively readable, the essence of pulp fiction. Most of the time he reduces Gothic motifs to a kind of mechanism; his place in the tradition is not as an innovator or even modifier, but more as a latter-day reinvoker of past horrors. (PUNTER, 1996b, p. 44)

Tomando as narrativas da *weird fiction* de H. P. Lovecraft como uma vertente tanto do insólito quanto do realista, temos na ficção do autor o reflexo de seu mal-estar no mundo moderno — a mais do que apropriada representação das ansiedades finiseculares. Mantenho também que Punter engana-se severamente ao pensar Lovecraft como “um invocador tardio de horrores passados”, pois sua ficção, além de configurar-se como precursora de todo um gênero (a *weird fiction* sequer é mencionada em *The*

Literature of Terror), ainda ressoa devido justamente a seu caráter atemporal; ao retrato, mimético em essência, que suas narrativas oferecem da sobrecarga perante cada vez mais informações, mais conhecimento e mais aspectos da realidade que nunca teremos a capacidade de assimilar por completo. E isso porque, assim como na ficção de H. P. Lovecraft,

dentro de nós realiza-se incessantemente um processo de elaboração e interpretação, cujo objeto somos nós mesmos: a nossa vida, com passado, presente e futuro; o ambiente que nos rodeia; o mundo em que vivemos; tudo isso tentamos incessantemente interpretar e ordenar, a fim de lhe conferir uma configuração unitária [...]. Essas são as ordenações e as interpretações que os escritores modernos [...] tentam agarrar num instante qualquer; [...] de tal forma que a partir do entrecruzamento, da complementação e da contradição surge algo assim como uma visão sintética do mundo ou, pelo menos, um desafio à vontade de síntese interpretativa do leitor. (AUERBACH, 2021, p. 593)

REFERÊNCIAS

ALDER, Emily. *Weird fiction and science at the fin de siècle*. Cham: Palgrave Macmillan, 2020.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de George Sperber. 7.ed. São Paulo: Perspectiva, 2021.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos F. Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

COMPAGNON, Antoine. *Os antimodernos: de Joseph de Maistre a Roland Barthes*. Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. A literatura fantástica: gênero ou modo? *Terra roxa e outras terras*. Londrina: UEL, v. 26, p. 18-31, 2013.

HANSON, Ellis. Style at the fin de siècle: aestheticist, decadent, symbolist. In: POWELL, Kerry; RABY, Peter (Eds.). *Oscar Wilde in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 150-158, 2013.

HARMAN, Graham. *Weird realism: Lovecraft and philosophy*. Washington: John Hunt Publishing, 2012.

HEYE, Kézia L. F. *Weird Fiction and the Unholy Glee of HP Lovecraft*. 2003. 65f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003.

JOSHI, Sunand T. *The Weird Tale: Arthur Machen, Lord Dunsany, Algernon Blackwood, M. R. James, Ambrose Bierce, H. P. Lovecraft*. Texas: University of Texas Press, 1990.

JOSHI, Sunand T. *Icons of horror and the supernatural: an encyclopaedia of our worst nightmares*. Connecticut; London: Greenwood Publishing Group, 2007.

JOSHI, Sunand T. *Unutterable Horror: A History of Supernatural Fiction*. New York: Hippocampus Press, 2012.

JOSHI, Sunand T. *Lovecraft and a World in Transition: Collected Essays on H. P. Lovecraft*. New York: Hippocampus Press, 2014.

JOSHI, Sunand T. *The Rise, Fall and Rise of the Cthulhu Mythos*. New York: Hippocampus Press, 2015.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *Selected Letters (1929-1931)*. Vol. 3. DERLETH, August; WANDREI, Donald; TURNER, James (Eds.). Wisconsin: Arkham House Publishers, 1971.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *Selected Letters (1932-1934)*. Vol. 4. DERLETH, August; WANDREI, Donald; TURNER, James (Eds.). Wisconsin: Arkham House Publishers, 1976.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *The Annotated Supernatural Horror in Literature*. JOSHI, Sunand T. (Ed.). New York: Hippocampus Press, 2000.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *The Complete Fiction*. New York: Barnes & Noble, 2008.

- LOVECRAFT, Howard Phillips. *Medo clássico*. Vol. 2. Tradução de Ramon Mapa da Silva. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2021.
- MACHIN, James. *Weird Fiction in Britain: 1880-1939*. Cham: Palgrave Macmillan, 2018.
- MARTIN, Sean Elliot. Lovecraft, Absurdity, and the Modernist Grotesque. *Lovecraft Annual*. New York: Hippocampus Press, n. 6, p. 82-112, 2012.
- MIÉVILLE, China. Weird Fiction. In: BOULD, Mark *et al.* (Eds.). *The Routledge companion to science fiction*. London; New York: Routledge, p. 510-515, 2009.
- MOUSOUTZANIS, Aris. *Fin-de-Siècle dictions, 1890s/1990s: Apocalypse, technoscience, empire*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.
- NODARI, Alexandre. A literatura como antropologia especulativa. *Revista da ANPOLL*. Campo Grande: ANPOLL, n. 38, v. 1, p. 75-85, 2015.
- NORDAU, Max. *Degeneration*. 7.ed. New York: D. Appleton and Company, 1895.
- PRICE, Robert M. Lovecraft's "Artificial Mythology". In: JOSHI, S.T. (Ed.). *An Epicure in the Terrible: A Centennial Anthology of Essays in Honor of H. P. Lovecraft*. New York: Hippocampus Press, 1991.
- PUNTER, David. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. Vol. 1. New York: Taylor & Francis, 1996a.
- PUNTER, David. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. Vol. 2. New York: Taylor & Francis, 1996b.
- RIBEIRO, Emílio S. *O Gótico e seus monstros: a literatura e o cinema de horror*. São Paulo: Cartola Editora, 2021.
- ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- STABLEFORD, Brian. The Cosmic Horror. In: JOSHI, Sunand T. (Ed.). *Icons of Horror and the Supernatural: An Encyclopaedia of our Worst Nightmares*. Connecticut; London: Greenwood Publishing Group, 2007.
- TAYLOR, Jenny Bourne. Psychology at the fin de siècle. In: MARSHALL, Gail (Ed.). *The Cambridge companion to the fin de siècle*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 13-30, 2007.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VENEZIA, Tony. Weird Fiction: Dandelion Meets China Miéville. *Dandelion: Postgraduate Arts Journal and Research Network*. London: University of London, n. 1, v. 1, 2010.

WILDE, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. London: Penguin Books, 2000.