

Pedro Silas Romão Vieira

**A SÍNCRESE INFANTIL E O TEXTO DE HORROR:
UM ESTUDO MERLEAU-PONTYANO ACERCA DO CONTO “O
CHAMADO DE CTHULHU”, DE H. P. LOVECRAFT**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Marcos José Müller.

Florianópolis
2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Vieira, Pedro Silas Romão

A síncrese infantil e o texto de horror: : Um estudo merleau-pontyano acerca do conto "O Chamado de Cthulhu" de H. P. Lovecraft / Pedro Silas Romão Vieira ; orientador, Marcos José Müller - Florianópolis, SC, 2016.
114 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Literatura Norte Americana. 3. Literatura Gótica. 4. Filosofia Francesa. I. Müller, Marcos José. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

“Síncrise infantil e texto de horror – estudo merleau-
pontyano acerca de H. P. Lovecraft”

Pedro Silas Romão Vieira

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

MESTRE EM LITERATURA

Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua forma final pelo
Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa
Catarina.

Prof. Dr. Marcos José Müller
ORIENTADOR(A)

Prof.^a Dr.^a Maria Lúcia de Barros Camargo
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Marcos José Müller
PRESIDENTE (UFSC)

Prof. Dr. Amauri Carbone Bittencourt
IFC – Rio do Sul

Prof. Dr. Daniel Serravalle de Sá
UFSC

Prof.^a Dr.^a Tânia Regina de Oliveira Ramos
UFSC

Para o Rafa, o amor de minha vida, que sempre guiou meus passos quando eu caminhei pela escuridão.

AGRADECIMENTOS

A princípio, cabe dizer que há muito e muitos para agradecer, e que tentarei ser o mais sucinto possível!

Agradeço primeiramente ao meu orientador, o Prof. Dr. Marcos José Müller. Uma vez que absolutamente nada nessa produção teria sido possível sem o seu auxílio e cuidados paternos. Assim, sou imensamente grato por ele ter percebido a virtude de minhas ideias, e por ter me dado toda liberdade necessária para desenvolvê-las. Ao mesmo tempo, agradeço por suas aulas e obras inspiradoras, em relação às quais reclamo a posição de maior fã. Igualmente, sou grato a Ernânia Maria Oliveira Müller, que sempre me trouxe terna felicidade, carinho e a lembrança do meu sotaque natal.

Agradeço a meu excêntrico pai, Francisco Vieira de Melo; à minha querida mãe, Maria de Fátima Romão de Souza Vieira de Melo; à minha segunda mãe, Maria do Carmo Feitosa Alves. Foram eles que me ensinaram amar, a sorrir e a sonhar. E mesmo me sufocando de amor, estarão eternamente próximos de mim, ainda que eu esteja bem distante.

Agradeço a meu amado marido, Rafael Guilherme Silva Romão Vieira, por todo carinho, compreensão e apoio a minhas empreitadas, por mais ousadas, absurdas, excêntricas e utópicas que elas aparentassem ser. Ele é a esperança de minha vida, meu anjo, minha metade.

Agradeço a minha amiga Sandra Elisa Freire. Este agradecimento é também um perdão por ter esquecido de mencioná-la em momento anterior. Em muitos momentos difíceis, Sandra me lembrava da felicidade, sempre ressaltando que *é preciso crêr que as portas vão se abrir*. É uma “companheira de estilo de vida”, que sempre me oferece a fé e a lucidez que são tão caras para mim.

Agradeço igualmente a Raíla Costa, a professora que mudou o rumo de minha vida, quando me ensinou que há desvios, atalhos e fugazes alegrias nessa sombria estrada que é a vida. A luz de seu olhar transparente se reflete em todas as minhas investigações, e a força de seu espírito é o empuxo que me faz atravessar – a nado – qualquer rio ou braço de mar.

Agradeço a Rebeca, que sempre me inspirou por sua competência e sabedoria. Sempre que tudo parecia sem sentido ela me lembrava de um tempo, um filme, uma música. E todas as coisas voltavam a ficar iluminadas.

Agradeço Anny Caroliny Leite Calixto, meu “Carinho”, minha “Perdita”. A quem nomeio de tantas formas, pois é tal como uma constelação de estrelas: por mais que veja, jamais alcanço o esplendor de

sua luz. Sou eternamente grato por todas as iluminuras que projetaste nos sombrios recantos de minha alma. Sem isso, nem conseguiria escrever.

Agradeço a Alexandra Veras Sobreira, a Kadidja Luciana Tavares Augusto, Débora Cabral Leite e Larissa Maria Linard, todas da “Turma do Funil”, que sempre me apoiaram, provocaram e me ajudaram a crescer. Só tenho a agradecer do fundo do coração por tudo que vocês representam para mim. Aqui houve a omissão proposital de Bernadete de Souza Silva, pois tenho de agradecer de forma especial por ter vindo me visitar junto com a Joana D’arc Esmeraldo! Vieram rapidinho como o pôr-do-sol tropical, mas foi o suficiente para fazer vibrar meu coração de felicidade.

Agradeço profundamente a Francisco André Arraes – mais conhecido como Andrezaum –, a Maria Gracildes de Andrade Arraes – a Tia Gracildes – e a Shada Macêdo, que é um “Anjo de Botticelli”, tem as mãos mais lindas do mundo. Juntos eles me deram o melhor dos lares no momento em que mais precisei. Tamanha é a minha gratidão, respeito e carinho, que é pouco dizer que esta dissertação jamais teria sido redigida sem a ajuda deles.

Tenho de agradecer também aos meus amigos que sempre estiveram presentes: Daniel Morais Arraes, Danilo Morais Arraes, Emanuel Nunes Cavalcante Filho, Francisco Diógenes Ribeiro Sobrinho, Jayme Felix Xavier Junior, Markim Felício Rolim, Philipe Macedo Suassuna, Raimundo Pereira Aguiar Neto, Thiciano Rogers Leite e Welton Bezerra Nunes. Agradeço do fundo do coração pela lealdade, companheirismo, e por tudo que aprendi com eles.

Agradeço a Julia Telésforo Osório, cuja amizade é de imensa importância para mim. Agradeço a Prof. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos que me acolheu sob sua asa desde que ingressei no Programa de Pós-Graduação em Literatura. Graças ao seu cuidado, minha pesquisa pode ser avaliada pelo que dizia em *linguagem de semana*, ainda que ela fosse falada em *linguagem de domingo*. Sou muito grato, ao Prof. Dr. Daniel Serravalle de Sá, cujos questionamentos deram mais profundidade aos meus argumentos. Igualmente, reconheço a importância das argumentações do Prof. Dr. Amauri Carbone Bittencourt e ao Prof. Dr. Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros que me trouxeram importantes reflexões sobre minha pesquisa.

Por fim, agradeço ao meu amado gato Sidhartha, que me fez companhia em todos os momentos da redação dessa dissertação. E agradeço a CAPES pelo financiamento.

When i was a child i caught a fleeting glimpse.
Out of the corner of my eye.
I turned to look but it was gone.
I cannot put my finger on it now.
The child is grown.
The dream is gone.
And i have become comfortably numb.¹

¹ WALTERS e GILMOUR, 1979.

[Traduzido como:]

Quando era uma criança eu tive um vislumbre fugaz.

No canto de meu olhar.

Me virei para olhar mas tinha ido embora.

Não consigo tocá-lo agora.

A criança cresceu.

O sonho acabou.

E eu fiquei confortavelmente entorpecido.

RESUMO

O conto *O Chamado de Cthulhu* – de Howard Phillips Lovecraft – é uma obra marcante em virtude de certos momentos onde o discurso do narrador adquire um caráter intrincado. A partir dessa constatação, foi possível traçar a hipótese que relaciona essa característica com o discurso incipiente das crianças. As teses de Maurice Merleau-Ponty – em que ele se ocupa em refletir acerca da gênese dos discursos infantis – permitem estabelecer um paralelo entre o tipo de discurso utilizado pelo narrador – do referido conto – e o discurso infantil marcado pela síncrese: termo estabelecido por Henri Wallon para descrever o caráter inicial da percepção e do pensamento infantil. Merleau-Ponty, apropria-se desse termo dando a ele um estatuto ontológico, dilucidando o caráter primordial da percepção. Aqui as coisas são percebidas de modo não-sintético e não-analítico, em uma totalidade de caráter ambíguo, inconcluso e provisório; refletindo-se nas formas incipientes de expressão. A partir da comparação merleau-pontyana entre a síncrese e o conceito intencionalidade operativa – *Fungierende Intentionalität* –, conforme Edmund Husserl, é possível entender a primeira como um aspecto das gestualidades de expressão autêntica. Tais constatações permitem traçar uma via de inteligibilidade envolvendo os pressupostos literários instituídos por H. P. Lovecraft em *O Horror Sobrenatural em Literatura*, relacionando aquilo que ele descreve como atmosfera com a proposições de Hans Ulrich Gumbrecht acerca da noção de *Stimmung*. Entendendo nessa última exatamente a possibilidade de traspor ao domínio dos significantes isso que é vivenciado na percepção dos gestos de expressão autêntica. Esses pressupostos, permitem a compreensão dos referidos trechos obscuros na narração do conto *O Chamado de Cthulhu* enquanto discursos sincréticos justificados pela percepção pessimista de seu narrador.

PALAVRAS-CHAVE: Síncrese. Lovecraft. Merleau-Pony. *Stimmung*.

ABSTRACT

The tale *The Call of Cthulhu*, by Howard Phillips Lovecraft, is an outstanding work because of certain moments where the storyteller's speech acquires an intricate touch. Beginning from this observation, it was possible to trace the hypothesis that relates this characteristic with the incipient speech of children. The theses of Maurice Merleau-Ponty, where he reflects about the genesis of childish speeches, allows to establish a parallel between the type of discourse used by the storyteller - of that tale - and the childish speech marked by synchresis: term established by Henri Wallon to describe the initial character of the perception and childish thoughts. Merleau-Ponty, appropriates himself with this term and give it an ontological status, clarifying the primordial character of perception. Here things are known on a non-synthetic and non-analytical way and in an ambiguous character, inconclusive and temporary; reflecting itself in the incipient forms of expression. From Merleau-Ponty's comparison between synchresis and operative intentionality concept – *Fungierende Intentionalität* – in accordance with Edmund Husserl, it is possible to understand the first one as an aspect of authentic expression of gestures. These findings help to draft a way of intelligibility involving literary assumptions instituted by H. P. Lovecraft in *The Supernatural Horror in Literature*, relating what he describes as an atmosphere with the propositions of Hans Ulrich Gumbrecht about the idea of *Stimmung*. In the last one it's possible to understand the possibility of transposing the significant's domain to the things that are experienced in the perception of authentic expression of gestures. These prior conjectures allow the understanding of the obscure passages in the tale story *The Call of Cthulhu* as syncretic speeches justified by the croaker perception of it's storyteller.

Key-words: Synchresis. Lovecraft. Merleau-Pony. *Stimmung*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Imagem do suplemento para R.P.G. Call of Cthulhu, que conheci pela primeira vez em 2000.....	17
---	----

SUMÁRIO

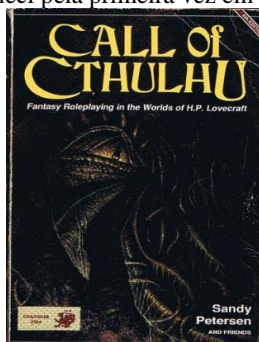
1. INTRODUÇÃO	17
1.1. Considerações Iniciais.	17
1.2. A Apresentação desse Estudo.	18
2. REFLEXÕES ACERCA DO DISCURSO INFANTIL	23
2.1. Síncrese, Intencionalidade Operativa e Percepção Primordial: Reflexões a partir da gestualidade infantil.	23
2.2. A Percepção do Outro na Criança.	26
2.3. Desenho Infantil e Formação da Linguagem.	28
2.4. A Fala Síncrética como <i>Fala Falante</i> e a <i>Fala Falada</i>	36
2.5. A Fala Síncrética nos Discursos Delirantes.	41
2.6. O Lugar da Literatura na Ontologia de Merleau -Ponty.	44
2.7. Hipótese Sobre o Texto de Horror como Discurso Síncrético. .	46
3. O HORROR COMO FALA AUTÊNTICA	49
3.1. Lovecraft e as Expressões Infantis.	49
3.2. Lovecraft e Paul Cézanne: Em busca da Expressi-vidade Autêntica.	51
3.3. A Consideração de Lovecraft acerca das <i>Stimmungen</i>	58
3.4. Lovecraft e o Gênero Fantástico.	61
3.5. Obscuridade e o Encontro com o Não Ser.	63
4. PERSCRUTANDO A SÍNCRESE EM <i>O CHAMADO DE CTHULHU</i> <i>CTHULHU</i>	67
4.1. <i>Stimmung</i> Enquanto Eixo Investigativo.	67
4.2. A Consideração Isolada da Intriga de <i>O Chamado de Cthulhu</i> . 70	
4.3. Thurston Como Um Personagem Síncrético e o Pouco Valor da Vida em Suas Palavras.....	71
4.4. A Síncrese nas Descrições dos Ídolos em <i>O chamado de Cthulhu</i>	76
5. CONCLUSÃO	81
REFERÊNCIAS	85
ANEXO A – CONTO <i>O CHAMADO DE CTHULHU</i> (EM INGLÊS)	89

1. INTRODUÇÃO

1.1. Considerações Iniciais.

A primeira vez que escutei o nome de Howard Phillips Lovecraft – ou H. P. Lovecraft – foi em junho de 2000, quando tinha 15 anos, e era jogador de R.P.G.². Nessa ocasião não dei muita atenção ao material suplementar para o jogo *Call of Cthulhu*³, baseado nos trabalhos de Lovecraft. Foi somente 13 anos mais tarde que me interessei em ler a obra do autor norte-americano, depois de uma conversa informal com meus amigos Francisco André Arraes Cavalcante e Markim Felício Rolim. Segundo esse último, tratava-se de um autor norte-americano bastante famoso por suas obras de horror, e relativamente desconhecido no Brasil. No dia seguinte a essa conversa adquiri a antologia de contos *O Chamado de Cthulhu e Outros Contos*⁴ publicado pela editora Hedra. Iniciei minha leitura pelo conto mencionado no título e logo fiquei fascinado pelo tom pessimista e macabro, ao mesmo tempo em que me inquietei com a desesperança do mortífero mundo em que se passava a narrativa.

Figura 1– Imagem da capa do suplemento para R.P.G. Call of Cthulhu, que conheci pela primeira vez em 2000.



Fonte: RPGGeek⁵

² A sigla R.P.G. se refere a termo *Role-Playing Game* – comumente traduzido como *jogo de interpretação de papéis*, trata-se de um jogo onde cada jogador interpreta um personagem em uma aventura fictícia (LIMBERGER e SILVA, 2014).

³ PETERSEN, 1989.

⁴ LOVECRAFT, 2009.

⁵ Disponível em: <<https://rpggeek.com/image/530881/call-cthulhu-4th-edition>> Acesso em março de 2016.

Contudo, o que mais me chamou a atenção nesse texto foi certo tipo de descrição de sentido obscuro. A princípio, pensei que não havia compreendido tais trechos por falta de atenção. Entretanto, ao reler diversas vezes essas passagens, percebi que não se tratava de um descuido de minha parte, mas que era necessário imaginar aquilo que parecia escapar das palavras. Ao consultar meus amigos acerca do sentido desses trechos fiquei ainda mais intrigado, pois cada um deles percebia o que fora lido de um modo diferente – parecia que estávamos discutindo acerca do sentido de um poema ou de uma pintura. *Entretanto, nossas reações eram mais semelhantes às tentativas de compreender as primeiras falas de uma criança.* Na época, via constantemente meus jovens sobrinhos tentarem me explicar várias coisas que a princípio eu só conseguia entender de modo indireto. Tal constatação me remeteu imediatamente às teses de Maurice Merleau-Ponty⁶, em que este entende haver similaridade entre o discurso infantil e o discurso do poeta ou do escritor. Quase dois anos depois, apresentei minha percepção ao meu orientador de mestrado – professor Marcos José Müller, que não apenas endossou minhas observações, como me auxiliou a circunscrever o referido problema, assim como indicou a pesquisa bibliográfica preliminar acerca desse tema. Assim, tornou-se possível estabelecer uma relação entre os trechos de intrincada compreensão no conto *O Chamado de Cthulhu*⁷ e os discursos infantis. E foi então que resolvi desenvolver esse estudo como minha dissertação de mestrado.

1.2. A Apresentação desse Estudo.

A presente dissertação de mestrado tem como objetivo um estudo do conto de horror *O Chamado de Cthulhu*⁸, de H. P. Lovecraft. O escopo de tal investigação são as descrições de caráter obscuro, sobretudo, aquelas que envolvem os ídolos de *Cthulhu* conforme descritos pelo narrador. Em meu entender, por seu aspecto inacabado, ambíguo e truncado, estas descrições dão margem para significações indiretas; o que resulta na falta de um consenso acerca dos objetos a que elas se referem. Tal caráter remeteu minha reflexão a hipótese de que estas descrições resgatam a característica do discurso infantil que Henry Wallon designa

⁶ LOVECRAFT, 2006.

⁷ Id., 2009

⁸ Id., 2009

como sincretismo⁹. Por sua vez, Maurice Merleau-Ponty¹⁰ apropria-se desse raciocínio de Wallon para descrever o fenômeno da percepção e da expressão infantis, e – ao associar a síncrese a noção de Edmund Husserl de Intencionalidade Operativa (*Fungierende Intentionalität*) – o filósofo francês permite compreender que o sincretismo dos gestos das crianças relaciona-se com a expressão do escritor. Dessa forma, as reflexões de Merleau-Ponty acerca de gênese dos discursos infantis constituem o esteio acerca do qual é possível depreender a hipótese de que os trechos obscuros de *O Chamado de Cthulhu* são variantes dos discursos infantis, antes de serem alienados num sistema de linguagem que limita o valor simbólico dos significantes a um imaginário semântico, que o filósofo francês denomina de *fala falada*. No entanto, a meu ver, os discursos infantis são *falas falantes*, entendendo-se por isso uma articulação aberta, inacabada e ambígua, na forma da qual as crianças deslocam – para o campo dos significantes – a experiência primordial da percepção. Desse modo, a investigação acerca do entendimento de Merleau-Ponty sobre o uso inaugural dos significantes pelas crianças – que refletem a percepção primordial – constituem o primeiro momento de meu raciocínio acerca das referidas descrições. Ao mesmo tempo, exponho a relação dessas formas de expressão incipientes com o tipo discursivo empregado pelos artistas e filósofos em suas obras, entendendo que o denominador comum entre eles é aquilo que Merleau-Ponty¹¹ compreende como linguagem autêntica – tal como a *fala falante*, este tipo discursivo apresenta características semelhantes aquelas empregadas pelo narrador de *O Chamado de Cthulhu*. Ressalto, ainda, a relevância dada por Merleau-Ponty a literatura, uma vez que esta forma de expressão artística expõe de maneira única o fenômeno da expressividade, o que confere uma posição privilegiada a esta forma de expressão nas teses do filósofo francês.

Em seguida – no sentido de dar verossimilhança a hipótese que levantei – analiso as reflexões do próprio H. P. Lovecraft para demonstrar como este aprecia e almeja esse uso inaugural dos significantes, que é a síncrese infantil. A princípio, faço uma exegese de uma carta do referido autor onde este expressa que o ponto alto de um de seus contos de horror favoritos é justamente o caráter não-concreto, inconcluso, ambíguo dos discursos infantis. Ademais, o autor expõe o entendimento de que não há nada de irrelevante na fala das crianças e que seu tipo discursivo representa uma significativa fonte de horror. Para mim, a partir desses

⁹ GALVÃO, 2012.

¹⁰ 2006.

¹¹ 2013.

entendimentos, torna-se possível supor que aquilo que Lovecraft concebe como tão assustador no uso dos significantes pelas crianças é a síncrese, e – ao mesmo tempo – suponho que este parecer sobre o discurso infantil se reflete nas narrativas escritas por ele. Por outro lado, alegar que Lovecraft retoma a síncrese através dos discursos dos narradores de seus textos implica que este autor visa a busca por um uso sincrónico e inédito dos significantes – aquilo que Merleau-Ponty¹² entende como expressividade autêntica. Isto posto, torna-se possível relacionar as intenções literárias de Lovecraft¹³ com aquelas do pintor Paul Cézanne¹⁴ em seus trabalhos tardios, uma vez que ambos empregam os significantes para constituir composições onde as significações ainda não estão estabelecidas enquanto linguagem. Tal fato, me permite supor Lovecraft busca provocar medo do mesmo modo que Cézanne almejava retratar a visão. A meu ver, as considerações de Lovecraft acerca daquilo que provoca medo na leitura de um conto de horror endossam este argumento. Conferindo plausibilidade a hipótese que orientam esse estudo. Como consequências imediatas destas reflexões, aponto a impossibilidade de enquadrar os textos de horror de Lovecraft na classificação de gênero proposta por Tzvetan Todorov¹⁵.

Ainda em aquiescência com as proposições de Lovecraft – acerca da literatura de horror – é possível depreender a centralidade que este último dá noção de atmosfera, muito embora ele não chegue a desenvolver com precisão o sentido deste conceito. No entanto, relaciono tal entendimento com as teses de Hans Ulrich Gumbrecht¹⁶ acerca das atmosferas e ambiências. Tais elucidações podem ser compreendidas a luz das teses de Merleau-Ponty¹⁷ como significações possíveis para aquilo que ele entende como linguagem autêntica, esta última pressupõe a retomada do sincretismo próprio a percepção e a expressão infantis. Se, por um lado, isso valida ainda mais a hipótese que orienta essa produção, de outro, as indicações de Gumbrecht acerca de uma leitura voltada as atmosferas e ambiência – ou *Stimmungen* –, ao invés de ter como foco a intriga de certa obra literária, constituem o paradigma metodológico mais coerente para a análise do conto *O Chamado de Chtulhu*. Nesse sentido, mostro como a consideração isolada da intriga não retoma a *Stimmung* de

¹² 2013.

¹³ 1987.

¹⁴ MÜLLER, 2001.

¹⁵ 2010.

¹⁶ 2014.

¹⁷ 2011; 2012; 2013

pessimismo e opressão do conto. Em seguida, apresento como esta atmosfera é constituída sincreticamente pelo seu protagonista e narrador, e pelas descrições dos ídolos de *Cthulhu*. Demonstrado a forma como a síncrese infantil comparece no referido conto, ao mesmo tempo em que assegura a verossimilhança da hipótese que orienta este estudo.

2. REFLEXÕES ACERCA DO DISCURSO INFANTIL

Neste capítulo serão apresentadas as ponderações preliminares que me permitirão elucidar minha hipótese inicial acerca do tipo de discurso utilizado pelo narrador nos trechos obscuros do conto *O Chamado de Cthulhu*, de H. P. Lovecraft. Devidamente esclarecida, a hipótese em questão possibilitará orientar um estudo no sentido de dar plausibilidade. A princípio, para elucidar essa última é necessário caracterizar certos aspectos do desenvolvimento linguístico das crianças. Dessa forma, as reflexões de Maurice Merleau-Ponty¹⁸ – em que ele se ocupa da psicologia e pedagogia infantil – constituem o principal fundamento de meus argumentos acerca desta caracterização.

2.1. Síncrese, Intencionalidade Operativa e Percepção Primordial: Reflexões a partir da gestualidade infantil.

Em suas considerações acerca da gênese dos discursos na experiência infantil, Merleau-Ponty¹⁹ recorre a diferentes tradições, algumas notadamente metapsicológicas, como a de Melanie Klein, e outras psicopedagógicas, como a estabelecida por Henry Wallon. É deste último autor que Merleau-Ponty toma a noção de síncrese, reconhecendo nela algo intimamente relacionado com a ideia de percepção primordial de nosso campo fenomenal. Noutras palavras, segundo o meu entendimento, Merleau-Ponty sugere que a síncrese é o aspecto característico da forma originária como os sujeitos entram em contato com o mundo. Tal aspecto é marcante nas crianças antes mesmo da aquisição da fala, definindo grande parte da mímica destas, em suas formas incipientes de relacionarem-se com o ambiente que lhes é imediato. Esse atributo manifesta-se em seguimentos amplos das condutas infantis, dos quais a fala é uma das possibilidades; de modo que, inicialmente, discorrerei sobre o caráter sincrético em um sentido geral e, em seguida, no do espectro da linguagem. Mas o que se entende aqui por síncrese, sincrético ou sincretismo? De acordo com Galvão²⁰:

Wallon identifica o *sincretismo* como a principal característica do pensamento infantil. Usual na psicologia, o adjetivo *sincrético* costuma designar

¹⁸ MERLEAU-PONTY, 2006.

¹⁹ Ibid.

²⁰ GALVÃO, 1995.

o caráter confuso e global do pensamento e percepção infantis. Segundo nosso autor, essa globalidade está presente em vários aspectos da atividade mental, que percebe e representa a realidade de forma *indiferenciada*. No pensamento sincrético encontram-se misturados aspectos como o sujeito e o objeto pensado, os objetos entre si, os vários planos do conhecimento, ou seja: noções e processos fundamentais de cuja diferenciação dependem os progressos da inteligência. No sincretismo, tudo pode se ligar a tudo, as representações do real (ideias, imagens) se combinam das formas mais variadas e inusitadas, numa dinâmica que mais se aproxima das associações livres da poesia do que da lógica formal.²¹

A partir desse fragmento é possível depreender que, para Wallon, o sincretismo designa a caracterização da percepção e do pensamento infantil, e estes seriam marcados pela indiferenciação entre os termos constituintes do ambiente percebido ou imaginado pela criança, como se ela mesma estivesse sincreticamente unida aos semelhantes, objetos e circunstâncias com os quais se relaciona, em uma totalidade indistinta. Ao dar um estatuto ontológico a este termo, Merleau-Ponty²² propõe que desde muito cedo os gestos infantis são definidos pelo sincretismo, de modo que é a partir deste aspecto que o filósofo francês pode conceber fenômenos como a aquisição da linguagem, a consciência e o relacionamento da criança com os semelhantes. Tais elaborações têm uma perspectiva positiva dos fenômenos investigados, contrariamente à grande parte dos pontos de vistas tradicionais que geralmente veem os fenômenos em questão de uma forma negativa – principalmente por privilegiar o referencial adulto em detrimento do infantil.

Ademais, Merleau-Ponty relaciona esse aspecto sincrético dos gestos infantis com a noção, proposta por Edmund Husserl, de *intencionalidade operativa*²³ (*Fungierende Intentionalität*). Trata-se aqui de uma propriedade elementar da consciência que – ao contatar um dado atual – desvela novas possibilidades – ou vivências (*erlebnisse*) – que se conformam espontaneamente em um sentido prospectivo e retrospectivo,

²¹ GALVÃO, 1995, p. 81.

²² MERLEAU-PONTY, 2006.

²³ MÜLLER-GRANZOTTO, 2007.

de modo a constituir um horizonte composto por vivências futuras e passadas, respectivamente. Esse horizonte – ou *campo de presença* (*Präsensfeld*) – dá forma as nossas vivências atuais. Posto de outro modo se trata de tematizar a infraestrutura do que caracteriza os nossos atos – na medida em que nos relacionamos com os objetos e sujeitos em nossas vidas – sem que precisemos determiná-los voluntária e explicitamente. Assim, quando tomo a caneta para escrever minhas reflexões em uma folha de papel, não preciso refletir que minha mão direita deve assumir a forma de pinça para segurar a caneta, ou não necessito explicitamente resolver deixar meu pulso apoiado sobre o caderno, assim como não penso na forma de cada letra que escrevo; pois tudo isso se doa a mim espontaneamente, quer por aquilo que vivi no passado, e que se oferece em retrospecto a mim, quer por aquilo que se anuncia a meu corpo enquanto uma possibilidade futura. A noção de *intencionalidade operativa* designa essas possibilidades que são assumidas pelos nossos atos, moldando nossos comportamentos.

Desse conceito, interessa para essa argumentação a orientação prospectiva que permite aos dados atuais modificarem-se para conformações inéditas. É esse aspecto da *intencionalidade operativa* que se relaciona com as gestualidades de caráter sincrético das crianças que, segundo as proposições de Merleau-Ponty²⁴, se caracterizam por seu feitio lacunar, inacabado, inconcluso. Ora, tratam-se das mesmas particularidades dos gestos reeditados que transgridem o valor dos seus componentes dados – instituindo uma nova significação a estes. Assim, tanto os gestos em um sentido prospectivo da *intencionalidade operativa* quanto a mímica sincrética – típica dos atos infantis – apresentam as mesmas características, o que justifica a tese merleau-pontyana que equipara tais conceitos. Portanto, o caráter não analítico, não sintético e inconcluso da gestualidade das crianças ultrapassa o seu sentido *instituído* em favor de um inédito: a fala da criança é fundamentalmente *instituinte*.

Assim, caracterizei como noção de síncrese – de Henry Wallon –, em aquiescência com a teoria de Merleau-Ponty²⁵. Segundo meu entendimento acerca dessa última, o aspecto sincrético dos gestos infantis caracteriza a nossa percepção em seu estado primordial, coincidindo com uma parte daquilo que Edmund Husserl denominava de *intencionalidade operativa*. A saber: seu sentido prospectivo. Isso me permitiu elucidar que mesmo apresentando um aspecto sincrético – feição do que está em vias

²⁴ MERLEAU-PONTY, 2006.

²⁵ Ibid.

de se tornar sintético – essas gestualidades transpõem-se para algo além daquilo que está dado por elas.

2.2. A Percepção do Outro na Criança.

O entendimento da síncrese, como rudimento de uma síntese, permite delinear como a gestualidade infantil constitui-se de conexões ambíguas, inacabadas e provisórias. A relação deste conceito com a noção de *intencionalidade operativa* justifica o aspecto incoativo desses atos. Segundo as proposições de Merleau-Ponty²⁶, a mímica sincrética se deve ao fato do corpo atual infantil visar as várias vicissitudes descerradas pelo seu encontro com o mundo; ao reprisar o que fora objetivamente percebido, a criança implementa inovações a esta recapitulação. O que se depreende dessa conjuntura é que isso que excede o dado atual instaura em relação a este uma dialética: não há harmonia entre o que fora integralmente reeditado e os aspectos inéditos inseridos no gesto. Na verdade, este fato aparenta resultar em inacabamento, ambiguidade e contradição. Dito de outra forma, as gestualidades sincréticas acolhem simultaneamente aspectos das diferentes possibilidades de significação – que emergem no encontro com o dado atual – sem, entretanto, pacificá-los em uma síntese. O caráter desses gestos será marcado justamente pela provisoriedade ou incompletude, uma vez que sua significação é oblíqua; sua interpretação gerará resultados ambíguos e imprecisos. Mas, por que isso acontece dessa forma?

Fundamentando-se no mesmo raciocínio, é possível dizer que a mímica infantil assume a síncrese, sobretudo por sua relação com aquilo que é percebido pela criança e, em seus estágios mais elementares, a percepção estrutura-se de um modo distinto da compreensão do adulto. De acordo com esse pensamento, no período que vai do nascimento aos seis meses de idade a criança primeiramente consegue perceber o seu próprio corpo para, em seguida, começar a perceber o semelhante – a sua própria vivência de corpo funciona como paradigma para vivenciar o corpo dos semelhantes – trata-se de uma diferenciação primordial que permite a percepção das outras pessoas. Por volta dos seis meses, desenvolve-se uma *sociabilidade sincrética* (*Sociabilité Syncrétique*): pelo seu esquema corporal as crianças podem relacionar-se com os outros.

²⁶ Ibid., 2006.

Nesse estágio, apesar de conseguir assumir outrem²⁷, a criança não possui mais que um *eu primitivo*: não se trata de um eu reflexivo, consciente de si tal como é postulado no *cogito* cartesiano – o *eu* aqui é outro “outro”. Assim, a percepção primordial não diferencia o *eu* dos semelhantes, pois o *eu* está identificado ao outro, estando do mesmo modo em relação aos objetos, às circunstâncias, enfim, a tudo com que se relaciona. Este argumento inverte a concepção tradicional segundo a qual a consciência da existência do outro pressupõe o *ego*. Aqui, de modo inverso, é a percepção do outro que fundamentará a consciência do *ego*. Isso acontece por volta dos três anos de idade, quando a relação da criança com os semelhantes constitui um novo modelo, a partir do qual a criança capta a imagem de si mesma para, em seguida, alienar essa imagem para outrem. Ou seja, nesse momento a criança se dá conta de que possui uma imagem, em relação a qual, a princípio, ela é a expectadora e, posteriormente, torna-se espetáculo também para as outras pessoas. Não se trata de uma operação intelectual, mas existencial: o meu corpo percebido por mim e o meu corpo segundo a percepção de outrem são existencialmente distintos; a identificação desses como um mesmo corpo não é um ato do juízo, mas algo que só pode ser vivido a partir da organização constituída pela minha relação com as outras pessoas. Conforme ressalta Merleau-Ponty²⁸:

[...] Não é pela redução de uma síntese intelectual que o problema pode ser resolvido, mas pelo estabelecimento de uma relação da criança com outrem. Tenho um aspecto exterior, sou visível para outrem; existe um ponto de vista de outrem sobre mim. *A relação com outrem tem valor de verdadeira estrutura*; é um sistema de relações dentro de minha experiência.²⁹

Desse modo, a relação das crianças com outrem serve de parâmetro para que estas possam vir a conhecer a si mesmas, de modo que a socialização é um aspecto fundamental para o desenvolvimento segundo esta concepção. Contudo, essa percepção de si não se instala de uma vez por todas: trata-se de um fenômeno que compreende avanços e

²⁷ Nesta dissertação pelo termo *outrem*, refiro-me à acepção comum de *outro semelhante*, de acordo com a forma como esse termo é empregado na obra *Psicologia e Psicopedagogia da Criança*, de Merleau-Ponty (2006).

²⁸ MERLEAU-PONTY, 2006.

²⁹ *Ibid.*, p. 316-317.

retrocessos ao longo do tempo, de modo que o resultado é sempre inacabado, pois o sincretismo é mais rejeitado do que abolido. Ou seja, mesmo as crianças que já percebem a si mesmas como um *eu* diferente do *outro* podem retroagir e voltarem a se relacionar de forma sincrética, de modo que este caráter se manifesta de vários modos na conduta da criança.

Dessa forma, a constatação de que as gestualidades infantis marcadas pelo sincretismo não são passíveis de serem interpretadas de forma inequívoca foi justificada pela reflexão acerca da percepção primordial. Empreendi a caracterização dessa última apresentando os progressos no desenvolvimento da percepção infantil sobre outrem. Assim foi possível constatar que o caráter confuso, inacabado e ambíguo daquelas gestualidades está relacionado com a própria forma como as crianças percebem o mundo – inicialmente de modo indiferenciado, por conta da identificação da criança com o semelhante. Consecutivamente, pela estruturação da relação com outrem, essa *sociabilidade sincrética* é abandonada em detrimento de uma forma de relacionar-se com o mundo onde é possível distinguir o *eu* do *não eu*. Embora tal abandono não seja um passo definitivo, uma vez que o comportamento da criança pode regredir para condutas sincréticas em diferentes momentos da infância.

2.3. Desenho Infantil e Formação da Linguagem.

Uma vez que caracterizei e justifiquei as formas sincréticas de relacionar-se com o mundo, em um sentido geral, passo agora para a argumentação acerca da linguagem sincrética a partir da investigação da aquisição da fala pela criança e pelo estudo do desenho infantil. Esses dois tópicos mostrar-se-ão inter-relacionados, desvelando um aspecto fundamental para essa argumentação: o fenômeno da expressão. A reflexão acerca desse último é crucial, justamente por que a noção de expressão possibilitará a compreensão de um potencial subjacente às gestualidades sincréticas. Nesse sentido, iniciarei essa parte de minha discussão com as reflexões envolvendo a aquisição da linguagem.

De acordo com as teses de Merleau-Ponty³⁰, desde muito cedo a criança reconhece outrem, interagindo com ele de diversas formas: primeiro com gritos e movimentos pouco articulados; em seguida a crescente mielinização lhe permite formas de gestuais cada vez mais sofisticadas. É neste contexto que – a partir dos dois meses – surge o balbucio: emissão sonora rica em variações, cuja origem ocorre em uma

³⁰ Ibid., 2006.

circunstância favorecida tanto pelo ato de sucção do lactante, quanto pela constatação de estimulação pela presença da linguagem dos adultos. Em relação a este último aspecto, o balbúcio não se trata de uma imitação daquilo que a criança ouve dos adultos; em conformidade com a noção de *intencionalidade operativa*, o testemunho da fala pelas crianças é menos um modelo a ser reproduzido, do que o descortinar de uma possibilidade para qual a criança se encaminha graças ao esquema que é a sua relação primordial com outrem. Nesse raciocínio, em conformidade com o autor supramencionado:

Em suma, a criança recebe do meio ambiente a “direção” da linguagem: a imitação não desempenha papel algum nesse estágio, mas cumpre ressaltar a importância da inserção da criança na maneira de falar dos que a cercam (ritmo, registro etc.), pois tudo isso tem como efeito uma atração geral para a linguagem (cf. Delacroix, “A criança imerge na linguagem”).³¹

De acordo com essa mesma perspectiva, é por volta dos doze meses que surgem as primeiras palavras. Contudo, essas palavras representam um fenômeno diferente daquelas proferidas pelos adultos: no *uso ordinário da fala* cada palavra tem uma correspondência precisa com os seus respectivos significados, já as primeiras palavras da criança – de modo contrário – não parecem se restringir e aderir a um único significado. Dito de outro modo, a distinção está no fato de que as primeiras palavras infantis são, fundamentalmente, um fenômeno afetivo que se relaciona com muitos significados, sem se alienar precisamente em nenhum desses – como é comum nas gestualidades sincréticas. Dessa forma, uma única palavra pode designar todo um conjunto de coisas de naturezas diversas. A esse respeito, ao falar sobre o momento do surgimento da primeira palavra em uma criança, Merleau-Ponty³² diz que:

É nesse momento que surge sua primeira palavra, a designar o trem que está passado pela frente da casa: uma palavra particular destinada a uma única coisa, ou melhor, a um único conjunto de coisas (o trem, a emoção provocada por sua passagem etc.).

³¹ MERLEAU-PONTY, 2006, p. 09.

³² Ibid.

Traduz sobretudo um estado afetivo: há uma pluralidade de sentidos: é a palavra-frase.³³

Assim, fica claro o aspecto sincrético nessas primeiras palavras da criança. Além disso, essa mesma argumentação entende que por volta do período que vai dos dezoito meses aos três anos, a criança vai adquirindo de forma cada vez mais perfeita a língua materna até conseguir falar – ainda que não se desfaça completamente do balbucio. Ora, segundo o autor supramencionado, este fato é explicado por dois fenômenos: (1) a aquisição do sistema fonêmico e (2) a imitação. O primeiro se refere ao fato da criança ver nos sons um novo valor, a saber, um potencial discriminativo: percebendo o sentido diacrítico dos fonemas, ela vai restringindo a riqueza dos diferentes sons que emite ao balbuciar, pois a percepção dessa capacidade desvela a possibilidade de um uso significativo dos sons. Dessa forma a criança restringe a grande variação dos sons do balbucio, uma vez que maior parte destes não faz parte do seu sistema fonêmico significante. Não obstante, apesar da aquisição do sistema fonêmico descortinar a capacidade representativa da linguagem, tal fenômeno não explica o potencial que a linguagem tem de solicitar outrem, de comunicar-se com ele. Trata-se de uma dimensão fundamental da linguagem, para a qual a criança está direcionada, pois:

O movimento da criança em direção à fala é um chamamento constante a outrem. A criança reconhece em outrem outro “ela mesma”. A linguagem é o meio de realizar uma reciprocidade com ele. Trata-se de uma operação por assim dizer vital, e não de um ato intelectual apenas. A função representativa é um momento do ato total pelo qual entramos em comunicação com outrem.³⁴

É esse âmbito da linguagem que é desvelado pelo segundo fenômeno aludido: a imitação. Nesta fase da aquisição da fala pela criança, a imitação possui um papel estruturante. Contudo, essa imitação é antes um simulacro: a criança não imita os gestos – ou a fala – de outrem, ela imita os objetos e objetivos, para os quais essa ação de outrem se dirige. Assim, ela não procurará reconstituir a ação do semelhante em todos os seus detalhes e aspectos, ela – na realidade – buscará alcançar o mesmo objetivo que o adulto, mas pelas suas próprias possibilidades.

³³ MERLEAU-PONTY, 2006, p. 10-11.

³⁴ Ibid., p. 23.

Assim, no tocante à imitação da fala, não se trata de uma reprodução da fala de outrem, mas de uma recriação dos sons escutados com seus próprios meios. Portanto, tais atos da criança nessa fase são antes criações que imitações. Se eles parecem falhos, ambíguos ou incompletos é porque essa fase da aquisição da linguagem coincide com a fase da *sociabilidade sincrética*, de modo que a fala da criança – que ainda percebe o mundo de modo indiferenciado – irá se referir a diferentes significações simultaneamente, sem harmonizá-las: é a fala sincrética. Ao fim dessa fase ocorrerá a constituição do *eu* por sua diferenciação do outro. Trata-se de uma nova estrutura que repercutirá na rejeição das relações sincréticas com o mundo, em favor de modos sintéticos; havendo sempre a possibilidade de retroceder ao sincretismo, uma vez que este processo não é um avanço linear.

Ora, interessa a essa argumentação as falas sincréticas, aquelas falas de caráter ambíguo, proferidas pela criança em seus modos de interação com o mundo, baseadas em suas percepções ainda indistintas deste. Apesar de não distinguir o seu *eu*, a criança já distingue a presença de outrem; ela contata a existência de outrem exatamente por aquilo que ela imita: o resultado de seus atos. Estes últimos revelam certo *estilo* da conduta de outrem – sua expressão; ou seja, os atos de outrem são percebidos por mim porque eles *transpõem-se para mais além daquilo que está dado*, pois estes instituem determinada conformação nos objetos do mundo, e são estes que são percebidos por mim – e, conseqüentemente, são eles que são imitados pela criança. Assim, ao reproduzir apenas o resultado da conduta de outrem com suas próprias capacidades, a criança acaba por incorporar espontaneamente o estilo do adulto. Merleau-Ponty³⁵ recorre à noção, proposta por Edmund Husserl, de *Transgressão Intencional* para explicar esse efeito; segundo ele:

[...] a operação de conceber a existência de outrem é mais que uma percepção de seu estilo. É preciso que ela seja como um acoplamento (“*Paarung*”): um corpo encontrando em outro corpo sua contrapartida que realiza suas próprias intenções e sugere intenções novas ao próprio eu. A percepção de outrem é a assunção de um organismo por outro. Husserl dá vários nomes a essa operação vital que nos dá a experiência de outrem transcendendo nosso próprio eu: chama-a de “transgressão intencional”, ou “transposição aperceptiva”,

³⁵ MERLEAU-PONTY, 2006.

insistindo sempre no fato de que não se trata de uma operação lógica (“*kein Schluss, kein Denktakt*”), mas vital. O comportamento de outrem se presta a tal ponto às minhas próprias intenções e desenha uma conduta que tem tanto sentido para mim que ele é como que assumido por mim.³⁶

À vista disso, minha compreensão das teses de Merleau-Ponty³⁷ é que isso mesmo que Husserl designa como *Transgressão Intencional* é o já aludido aspecto da *intencionalidade operativa* em sentido prospectivo – e identificado como *síncrese*. Dessa forma, ao reeditar a fala dos adultos, a criança acaba por assumir algo mais que o resultado dos atos daqueles. A criança incorpora as possibilidades abertas por esses atos falantes – dentre as quais a própria fala e o sistema fonêmico são ocorrências. Assim, as características das falas sincréticas – seu caráter não analítico e não sintético – são tributárias desse poder que as faz transgredir o seu sentido instituído em favor de uma significação inédita. *É esse poder de transposição que leva o interlocutor da fala sincrética a constituir um novo significado, para além daquilo que efetivamente é dado por aquela – tal poder é a expressão.*

Destarte, caracterizei o desenvolvimento da fala infantil, desde as formas incipientes de reconhecer outrem – passando pelo balbucio, as primeiras palavras e a aquisição do sistema fonêmico – até o fenômeno da imitação. E foi esse último fenômeno que distingi – da reprodução em detalhe da conduta de outrem, descrevendo-o como uma tentativa – por parte da criança – de chegar ao mesmo objetivo de sua própria forma, de modo que este fenômeno passou a ser visto como eminentemente criador. Trata-se da fala sincrética. Em relação a esse fenômeno, ressaltai como esse uso da linguagem adquire novas significações graças à *síncrese*, compreendendo a fala sincrética como uma modalidade de fala que institui novas significações além daquelas que já estão dadas. Trata-se de observações que podem igualmente ser feitas em relação ao desenho infantil: assim como o fenômeno da imitação da fala torna o sincretismo evidente, ele também é expresso pelas ilustrações feitas pelas crianças.

Merleau-Ponty³⁸ entende que é um fato comum – em nosso cotidiano – a percepção do desenho infantil como um fenômeno marcadamente negativo, como se este tivesse pouco sentido ou

³⁶ MERLEAU-PONTY, 2006, p. 33.

³⁷ MERLEAU-PONTY, 2006.

³⁸ MERLEAU-PONTY, 2006.

expressasse apenas as inaptidões motoras e intelectuais das crianças. Esse tipo de interpretação toma como paradigma o desenho feito pelo adulto, que se conforma à perspectiva planimétrica, onde os objetos são representados em um único plano – da tela, da folha de papel, etc.; para adequar-se nessa única perspectiva os objetos geralmente são dispostos segundo modos geométricos, estes lhes prescrevem como eles devem se inserir – uns nos outros, e no contexto retratado – em proporções definidas e harmoniosas matematicamente, sendo este tipo de desenho que compreendemos quotidianamente como *realista* ou *objetivo*. Ordinariamente essas formas de expressão são tomadas enquanto correlativas da realidade, tal como ela efetivamente é; ora, é em relação a este tipo de suposição que Merleau-Ponty³⁹ se opõe:

O que chamamos de arte e literatura *significantes* têm significado apenas em uma área da cultura, e deve assim ser associado a um poder mais geral de significar. A literatura e a arte “objetivas”, que acreditam recorrer apenas às significações já presentes em todo homem e nas coisas, são, forma e fundo, inventadas, e só há objetividade porque inicialmente um poder de expressão sobreobjetivo abriu, por séculos, um campo comum na linguagem; só há significação porque um gesto sobresignificante foi ensinado, fez-se compreender ele próprio, no risco e na parcialidade de toda criação.⁴⁰

Depreende-se dessa passagem que a arte que é assumida como verdadeira ou objetiva – nessa argumentação, o desenho geométrico – só é entendida dessa forma em um contexto sociocultural específico. Em nosso cotidiano é comum rotular um desenho com as especificações supramencionadas como fidedigno em relação à realidade em absoluto. Não obstante, as significações dessas formas de expressão foram instituídas em nosso contexto específico, não se tratando de algo que sempre existiu como tal – de modo que essa forma de expressão fosse mais exata ou digna que as outras. Tais princípios aparentam ser objetivos porque os significados que lhes são próprios foram estabelecidos ao longo do tempo a partir de um ato de expressão passado – que, desde então, vem sendo institucionalmente reeditado. É esse tipo de princípio que

³⁹ Id., 2012.

⁴⁰ Ibid., p. 240.

comumente é tomado como paradigma para compreender o desenho infantil, de modo que é comum que a explicação do caráter desse último seja associada a uma suposta precariedade de algum processo psicológico. Em relação ao tipo de interpretação acerca do desenho infantil:

[...] em todo caso, a perspectiva planimétrica não poderia ser dada como uma expressão do mundo que percebemos nem, portanto, reivindicar um privilégio de conformidade ao objeto, e essa observação nos obriga a reconsiderar o desenho da criança. Pois agora não temos mais o direito nem a necessidade de defini-lo somente em relação ao momento final em que ele alcança a perspectiva planimétrica. Realismo fortuito, realismo falho, realismo intelectual, realismo visual enfim, diz Luquet, quando quer descrever seus progressos. Mas vimos que a perspectiva planimétrica não é realista, é uma construção e, para compreender as fases que a precedem, não nos basta mais falar de *desatenção*, de *incapacidade sintética*, como se o desenho perspectivo já estivesse ali, sob os olhos da criança, e todo o problema fosse explicar porque ela não se inspira nele.⁴¹

Ademais, a partir dessa mesma perspectiva crítica, é possível compreender que a criança, ao desenhar, não está buscando a verdade, valores canônicos ou normativos. De modo análogo à análise da repetição da fala dos adultos – que proponha que a criança estava menos interessada na reedição precisa de cada gesto, do que na reprodução por seus próprios meios do resultado desses atos – o desenho infantil busca reconstituir a experiência global onde está inserido o objeto com o qual ela se relaciona. Trata-se mais uma vez da síncrese: a criança arrebatada em um só desenho os muitos aspectos daquilo com que ela se relaciona, sem recorrer a critérios instituídos – caso do cubo que é desenhado como um conjunto de quadrados disjuntos; incluindo na ilustração elementos das circunstâncias que antecederam e precederam sua experiência – por exemplo, ao criarem todos os instantes de uma história com um único desenho; ou desenhando aquilo que ainda está oculto no objeto sobre este último – caso da criança que desenha o defunto em um caixão transparente. Todas essas ocorrências indicam que a criança não se ocupa

⁴¹ MERLEAU-PONTY, 2012. p. 241.

de reproduzir a realidade de uma perspectiva geométrica precisa, como uma fotografia. A interpretação é que, na realidade, ela busca reconstituir a globalidade do espetáculo que viveu, ainda que para isso institua certa dialética entre os elementos de sua obra – tornando-a ambígua, confusa, não sintética – enfim, sincrética. A diferença entre a finalidade do desenho da criança – e também do artista – em relação à do adulto, de acordo com o autor em questão,

É que a finalidade aqui não é mais construir um sinal de identificação “objetivo” do espetáculo, e comunicar-se com quem olhará o desenho dando-lhe a armação de relações numéricas que são verdadeiras para toda percepção do objeto. A finalidade é marcar no papel um traço de nosso contato com esse objeto e esse espetáculo, na medida em que fazem vibrar nosso olhar, virtualmente nosso tato, nossos ouvidos, nosso sentimento do acaso ou do destino ou da liberdade. Trata-se de dar um testemunho, e não mais de fornecer informações.⁴²

Esta perspectiva lança luz tanto sobre o caráter sincrético do desenho da criança, quanto sobre aquele de sua fala. A expressão disjunta, globalizante e ambígua, que é tributária da percepção sincrética da criança, é menos comprometida com uma função de repasse de informações precisas acerca das coisas, do que com o testemunho de uma vivência que transpõe as palavras, cores e formas dadas em favor de um sentido que – objetivamente – não está dado, não obstante ele estar por toda parte, pois cada segmento dessas expressões sincréticas o reivindicam. Deve-se ter em mente que não se trata de uma perspectiva lógica formal, mas de um ponto de vista existencial. Logo, a expressão infantil está intimamente relacionada com a perspectiva artística moderna e contrariamente às perspectivas científicas e daquela do homem adulto.

Seja na análise do desenvolvimento da fala pela criança, seja na reflexão acerca de seus desenhos, mostrei que o aspecto sincrético se mostra preponderante nas expressões infantis. Tal aspecto já se fazia presente nas percepções primordiais indiferenciadas e nas relações incipientes com outrem – na sociabilidade sincrética. Expliquei como os seus efeitos nas formas de expressão infantil, graças ao seu caráter intencional, tornam suas manifestações ricas de sentidos. Dessa forma,

⁴² MERLEAU-PONTY, 2012, p. 243.

caracterizei os atos infantis de modo coerente com o que lhes é positivo, ao invés de concebê-los como fenômenos fundamentalmente negativos – resultantes de funções psíquicas ainda rudimentares. Assim, proponho que a síncrese não deva ser vista como um expediente indecoroso das gestualidades. Ao contrário, o caráter sincrético é o índice da amplitude do potencial significativo da linguagem; a fala sincrética da criança informa menos e – justamente por isso – expressa mais.

2.4. A Fala Sincrética como *Fala Falante* e a *Fala Falada*.

Uma vez estabelecidas as devidas considerações em relação à síncrese, que é expressa nas gestualidades infantis, foi possível chegar à constatação de que esse aspecto caracteriza um tipo de discurso cuja expressão apresenta-se de um modo distinto em relação à fala quotidiana dos adultos, e igualmente em relação ao discurso científico. Tal percepção pressupõe que haja tipos discursivos diferentes em relação às suas respectivas formas de expressão, de modo que nesta sessão explicarei como os tipos discursivos podem diferir no tocante à referida possibilidade. Para tanto, esta argumentação será igualmente fundamentada em teses de Maurice Merleau-Ponty⁴³, muito embora as proposições a seguir firmem-se não mais nos trabalhos sobre a psicologia e psicopedagogia criança desse filósofo, mas em suas reflexões ontológicas acerca da linguagem.

Primeiramente, as reflexões linguísticas de Merleau-Ponty⁴⁴ referem-se a uma dimensão do corpo. Assim esse autor empreende uma descrição dos aspectos da corporeidade com a intenção explícita de superar a dicotomia clássica que distingue sujeito e objeto. Uma dessas perspectivas é a que compreende a expressividade e a fala. O autor compreende que a linguagem é um meio de estabelecer uma reciprocidade tanto consigo mesmo quanto com os semelhantes, de modo que tanto o pensamento quanto a fala, são concebidos enquanto fenômenos linguísticos. Assim, a linguagem é um elo entre o que é da ordem do mental e os sujeitos, os objetos, enfim, o mundo. No âmbito dessa reflexão o autor propõe que:

Poderíamos dizer, retomando uma distinção célebre, que as *linguagens*, quer dizer, os sistemas constituídos de vocabulário e de sintaxe, os “meios

⁴³ MERLEAU-PONTY, 2011; 2013.

⁴⁴ Ibid., 2011.

de expressão” que existem empiricamente, são o depósito e a sedimentação de atos de *fala* nos quais o sentido não-formulado não apenas encontra o meio de traduzir-se no exterior, mas ainda adquire a existência para si mesmo, e é verdadeiramente criado como sentido. Ou ainda poderíamos distinguir entre uma *fala falante* e uma *fala falada*. A primeira é aquela em que a intenção significativa se encontra em estado nascente. Aqui, a existência polariza-se em um “sentido” que não pode ser definido por nenhum objeto natural. É para além do ser que ela procura alcançar-se e é por isso que ela cria a fala como apoio empírico de seu próprio não ser. A fala é o excesso de nossa existência por sobre o ser natural. Mas o ato de expressão constitui um mundo linguístico e um mundo cultural, ele faz voltar a cair no ser aquilo que tendia para além. Daí a fala falada que desfruta as significações disponíveis como uma fortuna obtida. A partir dessas aquisições, tornam-se impossíveis outros atos de expressão autêntica – aqueles do escritor, do artista ou do filósofo.⁴⁵

A partir desse fragmento é possível depreender que o autor retoma as concepções de Ferdinand de Saussure que se referem, por um lado, a um expediente diacrônico da linguagem, onde todos os significados já estão instituídos, e, por outro lado, a um aspecto sincrônico, onde a linguagem significa mais que os próprios significantes; trata-se respectivamente da alusão feita à língua e à fala. Contudo, ele propõe tais categorias pela designação de *fala falada* e *fala falante* para descrever a dimensão instituída e instituinte do ato de falar, nesta ordem. A noção de *fala falada* designa a modalidade de atos da fala onde há uma correspondência precisa e harmonizada entre aquilo que é da ordem dos significantes e aquilo que é da ordem dos significados, trata-se de uma relação estável e historicamente estabelecida. Nesse raciocínio, a *fala falada* é uma fala que almeja a neutralidade, significando reciprocamente apenas os seus próprios significantes. Seu exemplar mais característico são os algoritmos científicos. A primazia da *fala falada* está no fato de que, ao retomá-la – ou repeti-la – não há necessidade de reconstituir o ato expressivo que lhe deu origem; seu ardil está no fato de que ela não aparenta ter uma contraparte empírica: a *fala falada* reforça a ilusão de

⁴⁵ MERLEAU-PONTY, 2011, p. 266–267.

um pensamento puro, pois ela dissimula sua origem na concretude da experiência.

Em contrapartida, nesse mesmo raciocínio, há aqueles atos da fala que instituem novas significações: trata-se da *fala falante*. Para esta, tão importante quanto informar, é exprimir; noutras palavras, essa modalidade de fala não dissimula o ato de expressão gestual que lhe gerou. Na verdade, para a *fala falante* é impossível reconstituir seu sentido sem retomar integralmente o ato expressivo que lhe deu origem. Ao contrário da *fala falada* – onde a expressão desaparecia em favor do significado – a *fala falante* caracteriza-se por essa simultaneidade entre o gesto significante e o significado; aqui, esses últimos estabelecem entre si uma dialética. Dessa forma, o sentido da fala falada é cingido por ambiguidade, inacabamento e provisoriidade, ele é sempre oblíquo, ou indireto, de modo que esta é o âmbito instituinte da linguagem.

Em seus trabalhos posteriores⁴⁶, Merleau-Ponty não reconhece mais a linguagem enquanto dimensão restrita ao corpo próprio, mas como um envolvimento primordial do ser, a partir do qual este se relaciona com o mundo. Dessa forma, todos os atos dos sujeitos podem ser compreendidos do mesmo modo que o caso particular dos gestos verbais, tendo como correlatos da fala falada e fala falante, a linguagem ordinária e a linguagem autêntica. Assim, Merleau-Ponty pode designar todo e qualquer comportamento a partir dessas considerações. Em relação a isso, interessa para essa argumentação a consideração acerca da *fala falante* – ou dos gestos verbais fundados na linguagem autêntica. Eles têm, enquanto exemplares, os comportamentos artísticos: o gesto de escrita do romancista ou poeta, a performance corporal do ator ou bailarino, os atos do pintor... Todos esses, são atos de expressão autêntica, de modo que nenhum deles pode ser reprisado sem que cada detalhe de sua contraparte empírica seja igualmente assumido. Conforme ressalta Marcos José Müller, ao contrapor os gestos de expressão autêntica dos artistas com aqueles constituídos sobre a linguagem ordinária:

Nos comportamentos artísticos, em contrapartida, as significações propriamente artísticas não se distinguem das significações existenciais e, por conseguinte, das operações simbólicas que as revelaram originalmente. Ainda que eu possa resumir noutra fala as significações conceituais apresentadas em *Du cotê az chez Swann*, eu não

⁴⁶ MERLEAU-PONTY, 2012; 2013.

posso habitar o “sentido romanesco” da obra de Marcel Proust, senão relendo suas frases, perfazendo a forma linguística por cujo meio esse sentido revelou-se para mim. Ainda que eu possa cifrar numa partitura um arranjo melódico, a “musicalidade” por ele expressa não existe para mim sem que eu entoe os sons de que ela é feita. Ainda que eu ouça de alguém uma descrição minuciosa do ‘*Casa com as paredes rachadas*’ (1892) de Paul Cézanne, não posso compreender a “atmosfera” expressa por este quadro, se não na presença da única e irretorquível imagem da obra.⁴⁷

De acordo com o fragmento acima, o extravio dessa *atmosfera*, desse *sentido romanesco*, enfim, dessa *musicalidade*, nada mais é que o extravio do sentido dos gestos de expressão autênticos: inseparáveis dos gestos de expressão que lhes deram origem. Tais termos do fragmento acima aludem ao clima atmosférico, a certo estado de espírito e à música para designar a perda daquilo que é expresso pela linguagem autêntica. Essa variada natureza com que a expressão é descrita indica a impossibilidade de circunscrevê-la precisa ou definitivamente. Conforme já fora mencionado, o sentido de um ato autêntico de expressão não pode ser identificado em definitivo por nenhum objeto natural. Assim, se eu tentar assumir integralmente algum gesto dessa natureza, sempre haverá neles certa imprecisão e provisoriedade pois o próprio ato não é – a princípio – percebido por mim como algo harmonizado, mas como possuidor de certa tensão entre o seu significado e sua expressão. Dessa forma, torna-se clara a semelhança entre os gestos de expressão autêntica do artista e aqueles atos sincréticos que se caracterizam igualmente por sua significação oblíqua. Portanto, a síncrese é um aspecto da linguagem autêntica, fenômeno comum na linguagem dos artistas, filósofos e das crianças. A *fala falante* e a fala sincrética representam o mesmo fenômeno da linguagem, onde a expressão é tão importante quanto aquilo que é expresso. Não obstante, de acordo com esse raciocínio, cabe a ressalva que a criança não é um artista, porém a linguagem autêntica assemelha os seus gestos, de modo que o fenômeno onde a síncrese está implicada enquanto linguagem autêntica é diferente para a criança em relação ao artista: a síncrese é algo a ser superado pela criança; já para o artista a fala autêntica é um tipo discursivo a ser conquistado – ou reconquistado –, conforme ressalta Merleau-Ponty:

⁴⁷ MÜLLER, 2001, p. 219.

[...] é evidente que o estilo do escritor não é o mesmo que a linguagem egocêntrica infantil. Esta deve ser superada, a criança precisa passar por um estágio de expressão objetiva, ainda que mais tarde a linguagem poética venha a assemelhar-se à linguagem infantil: trata-se, como ocorre com o desenho infantil, de distinguir um plano infrarracional de um plano suprarracional: no desenho como na expressão verbal a criança não é um artista.⁴⁸

Desse modo, a partir da constatação de que a fala sincrética das crianças ganha expressividade de um modo diferente da linguagem adulta, recorri às noções linguísticas de Merleau-Ponty, primeiramente apresentando-as enquanto uma dimensão do corpo⁴⁹ e, em seguida, acompanhado a sua generalização para todos os atos do ser⁵⁰. Assim, expus a forma como a linguagem ordinária e a linguagem autêntica adquirem expressão: a primeira reedita os significados de atos de expressão passados; a segunda institui um novo ato de expressão, adquirindo um valor que transpõe aquele dos seus significantes, muito embora seja impossível reeditá-lo sem reproduzir os gestos que o originaram. A partir desse fato expliquei que os atos autênticos possuem as mesmas características que os gestos sincréticos, adquirindo expressão da mesma forma. Isso me permitiu identificar a síncrese como uma característica dos atos de expressão autênticos, sendo esses últimos comuns tanto às crianças, quanto aos artistas; apesar de isso não implicar que a criança seja um artista.

⁴⁸ MERLEAU-PONTY, 2006, p. 44. Acerca desse fragmento, vale ressaltar que os termos *infrarracional* e *suprarracional* são indicativos da direção para onde se encaminham as falas da criança e do artista, respectivamente, não implicando que as crianças estão aquém da razão, mas aquém da conformação hegemônica que tomamos como a racionalidade adulta. De acordo com Merleau-Ponty (2006) esta última difere da racionalidade infantil, sobretudo por sua estruturação, e não por uma aquisição concreta de uma faculdade ainda ausente.

⁴⁹ Id., 2011.

⁵⁰ MERLEAU-PONTY, 2012, 2013.

2.5. A Fala Sincrética nos Discursos Delirantes.

Inicialmente apresentei a síncrese como um traço característico das expressões gestuais das crianças. Ao desenvolver minha argumentação, expliquei que este aspecto é constitutivo daquele uso da linguagem que Merleau-Ponty⁵¹ designa como *fala falante* ou autêntica. Nesta última acepção, a síncrese passa a ser entendida como característica fundamental de todos os atos de expressão autêntica seja ela das crianças ou dos artistas. Entretanto, esta peculiaridade pode ser constatada em outro domínio, a saber, o dos discursos delirantes. Para explicar esse fato é necessário retomar alguns dos raciocínios anteriormente expostos.

De acordo com as considerações feitas por Merleau-Ponty⁵², geralmente estabelecemos nossas interações sociais tanto por atos de expressão autêntica quanto por aqueles atos fundados no âmbito ordinário da linguagem. Estes últimos não apresentam nenhum empecilho para que possamos compreender seus sentidos: suas significações são histórica e culturalmente estabelecidas enquanto língua; a relação entre os significantes e os significados é direta, não havendo margem para interpretações distintas. Por exemplo, se alguém me pede para segurar uma caneta sei exatamente que tipo de objeto devo manter em minhas mãos caso queira atender a essa solicitação.

Por outro lado, nossas interações sociais também são compostas por atos de expressão autênticos. De forma oposta à situação anterior, há aqui certo empecilho, pois existe uma dialética entre os significantes e os atos de expressão que lhes originaram. Desse modo, o sentido desses gestos não é óbvio, só podendo ser compreendido de modo indireto e, ainda assim, haverá margem para interpretações distintas. Trata-se de gestos não harmonizados, cuja compreensão deve levar em consideração tanto o *expresso* quanto a *expressão*. É o caso, por exemplo, do professor de filosofia que diz para seu aluno que seus argumentos filosóficos não têm valor. Por sua vez, o aluno pode perceber isso como uma provocação para estimular a fundamentação de seus argumentos. De outro lado o aluno também pode conceber a atitude do professor como um ato de crueldade, e resignar-se a nunca mais argumentar filosoficamente. Ou ainda pode interpretar a fala do professor sob outra perspectiva, entendendo a sua ponderação como fascista e totalitária. Portanto, o sentido desse tipo de ato é sempre atribuído de modo indireto, pois nos

⁵¹ Id., 2011; 2012; 2013

⁵² Id., 2011; 2012; 2013

atos de expressão autêntica o que é *expresso* não está harmonizado com a sua *expressão*, e sua compreensão depende da consideração de ambos.

De acordo com esse raciocínio, existe a possibilidade do expectador de um gesto de expressão autêntica simplesmente não ser capaz de reagir adequadamente a uma demanda gerada por esse tipo de ato, atendo-se somente ao que fora concretamente elaborado por tal gesto – ou seja, aos seus significantes. Por exemplo, por não ter compreendido um comentário irônico, ou uma formulação sarcástica, posso rir forçadamente. Ou quando inquirido por uma questão ambígua, depois de um dia cansativo de trabalho, posso repetir automaticamente um discurso pronto. Esses casos ilustram certos modos de interagir socialmente em relação aos gestos de expressões autênticas, onde foi considerado somente o concretamente *expresso*, desconsiderando-se a sua *expressão* – e, conseqüentemente, desconsiderando o valor simbólico de tais gestos. Geralmente fazemos uso dessa forma discursiva, com o objetivo de suprir a expectativa simbólica gerada pelos nossos interlocutores, em circunstâncias onde não é possível corresponder ao valor simbólico adequado.

Essas reflexões estão em aquiescência com as considerações metapsicológicas feitas por Müller-Granzotto e Müller-Granzotto⁵³ acerca daquilo que eles designam como *Ajustamentos de Busca*. Com esse termo os referidos autores designam um tipo discursivo cuja característica é justamente a *fixação* nos significantes dos discursos percebidos. Segundo essa hipótese, tal forma de interação social é implementada em circunstâncias onde o sujeito não consegue lidar com a ambigüidade dos gestos alheios, uma vez que ele é vulnerável a esse aspecto. Assim, a *fixação* é um traço marcante nas interações sociais desse tipo de sujeito.

A hipótese da *fixação* pode ser explicada a partir das teses de Jacques Lacan⁵⁴. Segundo ele, a experiência dos sujeitos pode ser descrita a partir do modo como eles se relacionam com três registros: o *imaginário*, o *simbólico* e o *real*. Esse último registo jamais pode ser descrito ou compreendido. Assim, normalmente os sujeitos lidam com o *real* criando metáforas acerca dele pelo registro da experiência denominado de *simbólico*. Ademais, o *simbólico* pode ser instituído enquanto linguagem, vindo a constituir um terceiro registro denominado de *imaginário*. De acordo com esse raciocínio, os referidos sujeitos necessitam se *fixar* nos significantes, uma vez que não conseguem simbolizar o *real*, pois este se apresenta a eles de um modo muito

⁵³ MÜLLER-GRANZOTTO, 2012a.

⁵⁴ LACAN, 2009.

precário, ou de um modo anárquico. Nesse último caso, os sujeitos *fixam-se* nos significantes imaginários e os articulam aleatoriamente, fazendo suplência ao simbolismo feito a partir do registro *real*. Portanto, de acordo com esta hipótese, embora não lidem sustentavelmente com percepção da ambiguidade nos gestos de expressão autêntica dos semelhantes, os sujeitos em questão fixam-se no *expresso* sem levar em consideração sua *expressão*. Em suas expressões, eles articulam aleatoriamente os significantes, constituindo um ato de caráter sincrético. É este tipo de discurso que é descrito como delírio: a concatenação aleatória e autoral dos significantes.

De acordo com o raciocínio de Merleau-Ponty⁵⁵ o sincretismo, como uma característica marcante na percepção e na expressão das crianças, é abandonado aos poucos, em favor de um modo sintético, ou analítico, de relacionar-se com o mundo. Ora, nesse mesmo raciocínio esclareceu-se que esse progresso é, sobretudo, uma ocorrência afetiva, e não uma aquisição racional ou concreta, sendo sempre possível retornar aos modos sincréticos de percepção e expressão em determinadas circunstâncias. De acordo com a hipótese de Müller-Granzotto e Müller-Granzotto⁵⁶ esses retornos às formas sincréticas de relacionar-se com o mundo explicam as circunstâncias em que, mesmo os sujeitos adultos – porém, vulneráveis ao simbolismo dos discursos dos semelhantes – necessitam fixar-se nos significantes desses gestos, de modo que suas expressões são designadas como delírios.

A partir da análise de certas situações em que o simbolismo demandado nas interações sociais é suprido por atos que só consideram o *expresso* – em detrimento da *expressão* –, expliquei como o sincretismo pode ser retomado mesmo pelos adultos. Trata-se de uma possibilidade efetivada em comportamentos triviais – onde nos esquivamos da demanda simbólica dos gestos de nossos semelhantes –, ou naqueles atos de expressão que designamos como delírios – onde os sujeitos apresentam uma vulnerabilidade à ambiguidade dos discursos dos semelhantes, o que nos leva a fixarmo-nos nos significantes desses discursos⁵⁷. Dessa maneira, além de caracterizar os discursos infantis e os gestos artísticos, a síncrese também se manifesta nos discursos delirantes.

⁵⁵ MERLEAU-PONTY, 2006.

⁵⁶ MÜLLER-GRANZOTTO; MÜLLER GRANZOTTO, 2012b.

⁵⁷ Idem.

2.6. O Lugar da Literatura na Ontologia de Merleau-Ponty.

A partir desses argumentos, esclareci como o sincretismo se manifesta nas expressões dos sujeitos, pela análise dos gestos das crianças, nos atos de expressão autêntica, ou nos discursos fixos nos significantes dos gestos dos interlocutores. O que há de comum entre esses atos é o já aludido conceito de expressão, através do qual é possível explicar como esses gestos visam *menos* constituir um objeto possuidor de uma determinada significação, e *mais* despertar nos observadores de suas criações o desejo de atribuir significações a elas. Argumentei que a significação dos referidos atos se encontra em estado nascente, entendendo por isso o fato de que elas ainda não estão consolidadas, explicadas, óbvias.... Por isso os gestos da criança – e, de certo modo, produções artísticas e os discursos delirantes – nos convidam permanentemente a atribuir seus significados, a esclarecer a sua misteriosa tessitura. Além de elucidar todos esses entendimentos, os argumentos de Merleau-Ponty são tributários da reflexão sobre as artes.

De fato, elas possuem uma posição central nas teses do filósofo francês e, de acordo com Marcos José Müller:

Por manterem sempre vivas as operações originárias em que suas significações foram criadas, as formas de expressão artística põem em relevo a expressividade daquelas operações [...]. As formas de expressão artística tornam evidente a maneira segundo a qual os comportamentos simbólicos exprimem suas significações, facilitando, por conseguinte, o trabalho de compreensão do que seja a expressão simbólica e, em decorrência, as significações intersubjetivas ou culturais. É exatamente essa capacidade da arte para mostrar sua própria expressividade o que interessa a Merleau-Ponty.⁵⁸

Destarte, as expressões artísticas – e, por extensão, os gestos sincréticos infantis –, por tornarem sempre presentes os efeitos concretos dos gestos que as instituíram, evidenciam o fenômeno da expressão – uma vez que são habitadas por significações em estado nascente. As artes expõem com clareza como os gestos simbólicos instituem seus sentidos. Ou seja, assim como na natureza, a arte – por ser ela mesma a testemunha

⁵⁸ MÜLLER, 2011, p. 221.

dos gestos que a constituíram – nos convida a desbravar sua substância a fim de articular os seus sentidos, se tornando um exemplar privilegiado que exhibe como atribuímos sentidos às coisas, tanto no âmbito intersubjetivo quanto no cultural. De acordo com Müller⁵⁹, tais argumentos explicitam a importância das artes para o itinerário filosófico de Merleau-Ponty, uma vez que seus objetivos extrapolam a investigação acerca de como os sujeitos se comunicam, para explicar como ocorre e se caracteriza a vida cultural.

Nesse raciocínio, a literatura apresenta um papel de destaque ainda maior para as teses merleau-pontyanas. *Por um lado* a literatura difere de outras formas de expressão artística autêntica – como a pintura, por exemplo –, pois o escritor não necessita constituir as significações que empregará em suas obras desde o início; ele herda os sedimentos diacrônicos da linguagem e, a partir deles, constitui significações inéditas. Dessa forma, os gestos de expressão artística do escritor não se reduzem à sua expressão sincrônica. A um só tempo estes retomam o empreendimento cultural como um todo, fazendo brotar nele a inovação. *Por outro lado*, uma realização dessa natureza também é diferente de um uso ordinário da linguagem, onde aquilo que é herdado da língua é retomado de forma recriadora. Entretanto, aqueles que utilizam essa fala em segunda potência não se dão conta de estarem criando – ou recriando – coisa alguma. Ao contrário desses últimos, mesmo sendo tributários daquilo que já está estabelecido na língua, embora jamais se restrinjam apenas à sua reprodução, o escritor nunca perde de vista o sentido criativo de sua expressão. Os atos de expressão deste último distinguem-se tanto dos atos de expressão ordinários quanto dos demais atos de expressão autêntica, pois a expressão literária nasce da cultura, transgredindo essa última, para novamente se inserir nela. Assim, seu potencial de expressão é ainda maior que aquele dos gestos de expressão autêntica. Desse modo,

[...] os literatos e os poetas não renunciam aos pensamentos e significações existenciais engendrados nas palavras, preferindo, ao invés disso, rearticulá-los de forma inédita, como novos pensamentos, novas experiências existenciais manifestando-se para além do limite empírico das falas.⁶⁰

⁵⁹ Id, 2011.

⁶⁰ Müller, 2011, p. 252.

Isto posto, esclareci como as artes constituem um expediente privilegiado para as reflexões de Merleau-Ponty, uma vez que estas deixam claro como se estabelecem as significações não apenas na comunicação entre os sujeitos mas, ao mesmo tempo, num âmbito cultural. Essa reflexão me permitiu ressaltar a posição privilegiada da literatura dentre as demais formas artísticas, de acordo com os referidos argumentos. Isso demonstra a pertinência das teses merleau-pontyanas para a análise literária que está sendo implementada por mim, no presente estudo.

2.7. Hipótese Sobre o Texto de Horror como Discurso Sincrético.

Até esse momento foi empreendida a caracterização do discurso sincrético das crianças a partir das compreensões de Merleau-Ponty⁶¹ do desenvolvimento das formas de expressão incipientes da criança. Tal análise permitiu expor a síncrese como a forma originária pela qual se estruturam nossas percepções e expressões, podendo estar presente em outros âmbitos da existência dos sujeitos – como nos comportamentos artísticos e delirantes. Visto por esse ângulo, o principal aspecto das expressões sincréticas é justamente o seu caráter não analítico e não sintético, tratando-se de expressões onde aquilo que é expresso é tão importante quanto os atos de expressão. Esse fato faz com que o discurso sincrético aparente não estar completo, ou, às vezes, esse tipo de gesto aparenta um sentido ambíguo, mal elaborado e de sentido intrincado. Em concordância com as teses supramencionadas de Merleau-Ponty, tais atos apresentam-se dessa forma porque eles advêm de uma estruturação perceptiva distinta do modo analítico como normalmente concebemos a realidade. Modo esse que superamos em nossa infância, embora, como vimos, possamos retornar a ele em certas contingências.

Tais características são as mesmas daquele obscuro tipo de discurso utilizado pelo narrador em certos momentos de *O Chamado de Cthulhu*⁶², de H. P. Lovecraft. Em partes cruciais dessa obra percebo que o discurso do narrador deixa de privilegiar o expresso, impondo ao seu discurso a mesma tensão existente nos discursos sincréticos das crianças: ou seja, o narrador sai de um paradigma onde era importante informar, passando a outro padrão onde tão importante quanto informar é expressar. Em meu raciocínio, essa última forma adquirida pelo discurso é a síncrese, de modo que o discurso do narrador dirige-se, em certos

⁶¹ MERLEAU-PONTY, 2011; 2012; 2013.

⁶² LOVECRAFT, 2014.

momentos, para as formas sincréticas de expressão. Dizer isso não implica dizer que a narração se torna infantil – na acepção pela qual a infância é caracterizada de forma negativa – mas que ela passa a estruturar-se tal qual a fala infantil – entendendo essa estruturação como um fenômeno positivo, comum tanto ao discurso infantil e delirante, quanto ao discurso do romancista, do poeta e do filósofo. Nesse ponto é preciso superar os preconceitos que desfavorecem os modos não analíticos e não sintéticos de relacionar-se com o mundo; de modo a reconhecer a virtude das expressões sincréticas.

À luz dessa fundamentação é possível compreender a hipótese que fundamenta esse estudo de modo mais preciso, como os trechos em que o discurso do narrador se torna obscuro na obra ‘O Chamado de Cthulhu – de H. P. Lovecraft’ – que são estruturados como expressões sincréticas. Caso se mostre plausível, essa hipótese permite explicar o caráter obscuro das referidas passagens, pois perceber um discurso sincrético é justamente dar-se conta de um ato de expressão aparentemente incompleto, inacabado e provisório. Ao mesmo tempo, a referida admissão esclareceria como essas passagens de intrincada compreensão são compreendidas de tantos modos diferentes, uma vez que os discursos sincréticos são atos de expressão autênticos, e cujo significado só pode ser obtido de modo indireto.

Nesse capítulo ocupei-me em caracterizar a síncrese presente nos discursos infantis, entendendo que essa característica é comum aos gestos das crianças, dos artistas e daqueles discursos *fixos* nos significantes. Assim, pude descrever como este aspecto define certo tipo de percepção e expressão, sendo estas supostamente marcadas por obscuridade e incompreensão. Expliquei que, na realidade, se trata de um tipo de discurso onde o que é expresso é tão importante quanto o seu gesto expressivo. Assim foi possível delinear a hipótese de que os trechos obscuros na já aludida obra de H. P. Lovecraft são constituídos enquanto discursos sincréticos. Logo, empreendo um estudo no sentido de dar credibilidade a esta hipótese.

3. O HORROR COMO FALA AUTÊNTICA

3.1. Lovecraft e as Expressões Infantis.

A hipótese que relaciona as descrições do narrador com aquilo que foi caracterizado anteriormente como discurso sincrético permite vislumbrar uma via de inteligibilidade para lhe dar verossimilhança. Trata-se de mostrar o quanto as reflexões do próprio H. P. Lovecraft endossam essa conjectura. Inicialmente os argumentos mais esclarecedores a esse respeito advêm da exegese de suas alegações, em uma carta endereçada a J. Vernon Shea em 30 de outubro de 1931. Nela o autor esclarece aquilo que ele considera o aspecto mais proeminente de um de seus contos favoritos: *The White People* de Arthur Marchen⁶³. Em relação a este conto o autor diz:

[...] As for Marche's *White People* – I still maintain that is *incomparably the finest* of all his weird tales; [...] *The lack of anything concrete is the great asset* of the story. A weird tale is not an account of *things & happenings*, but a skilful transcript of a certain sort of *human mood*. Tangible aspects & events can never be more than incidental properties. The real thing in the *dark current of half-formulated feelings* that sweeps relentlessly along. The *childish rambling* in this tale is potently effective as a foil to the hellish background. Nothing is more ghoulishly hideous than the delineation of monstrous elder evil in the guileless language of childhood. Nothing in the child's discourse is really irrelevant. It taps fount after fount of dim, dark folklore as it babbles along, marshalling a terrible array of evidence to lead up to the last ineffably subtle denouement.⁶⁴

⁶³ LOVECRAFT, 2001.

⁶⁴ Id., 1998, p. 429–430. [Traduzido como]: “[...] Quanto a *White People* de Marchen - Eu continuo situando-o como o incomparavelmente melhor dentre os contos sobrenaturais [...] *A ausência de qualquer coisa concreta é o grande ponto* da história. Um conto sobrenatural não é um amontoado de *coisas e acontecimentos*, mas uma *transcrição hábil de um tipo de estado de espírito humano*. Os aspectos e eventos tangíveis nunca podem ser mais do que propriedades não essenciais. Genuinamente, a *sombria fluência dos sentimentos mal expressos* são de uma longa influência implacável. Os *lamentos infantis* nesse

Desse modo, Lovecraft⁶⁵ entende que a falta de concretude dos elementos mencionados no conto representa seu aspecto mais notável. Ressaltando que um *weird tale*⁶⁶ não é uma concatenação de coisas e acontecimentos, mas uma transcrição hábil de estados de espírito. O autor deixa claro que aquilo que mais lhe interessa – em um conto dessa natureza – é exatamente o que não está definido com precisão, ao invés das coisas e dos acontecimentos. Segundo ele, o que há de concreto não é essencial. O que se pode depreender acerca dessas proposições é que Lovecraft está se referindo ao discurso sincrético, uma vez que nesse tipo de discurso a *expressão* é tão importante quanto aquilo que é *expresso*. Interessa menos ao discurso sincrético definir com precisão as coisas e as situações que expressar a globalidade de determinada vivência. Assim, o tal discurso tem o potencial de evocar estados de espírito através do fenômeno da expressão, embora sua concretude seja afetada, uma vez que seus significantes não estão estabilizados com gestos de expressão que lhe originaram. A partir da interpretação do fragmento supracitado, Lovecraft demonstra seu interesse pelas formas de expressões sincréticas das crianças, tanto que ele diz que os lamentos infantis são o que suscitam o pano de fundo infernal de *The White People*, esclarecendo ainda que não há nada mais assustador que a linguagem de uma criança ao descrever um ser monstruoso – conforme ele mesmo diz: não há nada de irrelevante na fala das crianças.

Esse entendimento das alegações de Lovecraft em uma de suas cartas expõe o interesse dele pela forma de expressão sincrética do discurso infantil, uma vez que as características da linguagem infantil são aquilo que o autor considera o ponto alto de um de seus contos sobrenatural favorito, tratando-se justamente das mesmas características do discurso sincrético infantil. Desse modo, a concordância entre as características ressaltadas por Lovecraft na referida correspondência e aquelas das proposições de Merleau-Ponty⁶⁷ conferem plausibilidade à

conto são potencialmente efetivos constituindo um combustível para o pano de fundo infernal. Nada é mais fantasmagoricamente oculto do que a descrição do mais monstruoso e antigo demônio do pesadelo pela ingênua linguagem da infantil. Nada no discurso infantil é realmente irrelevante. Como se um fraco sussurro do folclore sombrio mobilizasse um terrível conjunto de evidências que levam até o último desfecho inefavelmente sutil”.

⁶⁵ LOVECRAFT, 2011.

⁶⁶ Traduzi o termo *Weird* como *sobrenatural*, embora a tradução mais usual seja *estranho*. Fiz isso para manter a acepção que do título do ensaio *Horror Sobrenatural em Literatura* (LOVECRAFT, 1987).

⁶⁷ MERLEAU-PONTY, 2006.

hipótese que orienta essa pesquisa, pois desse modo é possível inferir a possibilidade de que a valorização desses aspectos pelo autor se reflete na estruturação do discurso utilizado pelo narrador de suas obras.

3.2. Lovecraft e Paul Cézanne: Em busca da Expressividade Autêntica.

A análise anterior conferiu plausibilidade à hipótese que estou defendendo. Por outro lado, a reflexão acerca das proposições literárias de Lovecraft⁶⁸ em *O Horror Sobrenatural em Literatura* permite relacionar as intenções artísticas desse último com as do pintor Paul Cézanne, conforme a compreensão de Merleau-Ponty⁶⁹. Este paralelo reforçará ainda mais a hipótese em questão, além de dilucidar as considerações do próprio Lovecraft em relação ao gênero literário estabelecido por ele.

Segundo S. T. Joshi⁷⁰, Lovecraft iniciou a redação de *O Horror Sobrenatural em Literatura* em dezembro de 1925, a pedido de W. Paul Cook, mas essa obra só seria publicada em agosto de 1927, na revista *Recluse*. Trata-se de um ensaio em que Lovecraft empenha-se em refletir sobre obras de terror e fantasia, constituindo não apenas um estudo sobre o seu desenvolvimento histórico, mas igualmente definindo a concepção de gênero própria a Lovecraft. No tocante a esse último aspecto, o autor entende haver certo preconceito em relação às obras desse gênero, embora este último esteja – de acordo com Lovecraft – profundamente estabelecido na espécie humana. Segundo o autor:

A emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga de medo é o medo do desconhecido. Poucos psicólogos contestarão esses fatos, e a sua verdade admitida deve firmar para sempre a autenticidade e dignidade das narrações fantásticas de horror como forma literária. Contra ela são desferidos os dardos de uma sofisticação materialista que se apega a emoções frequentemente sentidas e a eventos externos, e de um idealismo ingenuamente inspirado que reprova o motivo estético e reclama

⁶⁸ LOVECRAFT, 1987.

⁶⁹ MERLEAU-PONTY, 2013.

⁷⁰ JOSHI, 2014.

uma literatura didática que “eleve” o leitor a um grau apropriado de otimismo alvar.⁷¹

Em minha compreensão, o autor norte americano entende que o fundamento do gênero literário em questão é o medo, mais precisamente o medo daquilo que desconhecemos e, em oposição a essa forma literária há certo ponto-de-vista que visa a literatura como provocadora de sentimentos comumente experimentados e, de outro lado, há outra perspectiva que prescreve que as obras literárias devam elevar didaticamente o leitor⁷² ao otimismo. Independentemente dos fundamentos teóricos dessas perspectivas, interessa a essa argumentação o fato do gênero defendido por Lovecraft diferir-se dessas tanto por não ter como fim ensinar quaisquer valores, quanto por não buscar despertar no leitor sentimentos triviais. De acordo com esse entendimento, a oposição a essas duas perspectivas é indício a partir do qual é possível entrever certos objetivos do autor em suas obras. Assim, na realidade, os textos de Lovecraft visam sentimentos pouco conhecidos, e experimentados; e eles não têm por finalidade explicar, tampouco instruir, sentidos otimistas ao leitor. Tais características aproximam a literatura de Lovecraft da pintura tardia de Paul Cézanne, uma vez que as intenções que fundamentaram seus trabalhos eram semelhantes. Desse modo, a exemplo da literatura de Lovecraft:

Os quadros de Cézanne, sobretudo os pintados depois de 1870, visam outro fim. Eles não querem retratar ideias literárias ou sensações já balizadas por certa concepção de natureza. Tampouco se prestam a educar os sentidos daqueles que ignoram a arte e a ciência. Os quadros de Cézanne querem antes retomar a visão primitiva pelo homem junto à natureza, querem retratar as coisas fixas que aparecem ao nosso olhar, sem separá-las de sua maneira fugaz de aparecer. Querem primeiro pintar a matéria ao tomar forma, a ordem nascendo por uma organização espontânea. Desejam, enfim,

⁷¹ LOVECRAFT, 1987, p. 01.

⁷² O tipo de leitor que geralmente me refiro nesta produção é o sujeito real implicado na experiência de leitura; ou seja, trata-se do *leitor empírico*. Este último conceito se contrapõe à noção de *leitor implícito*, que é o elemento do texto ao qual o narrador se refere (MORAIS; BRAGA; COELHO, 2011). Desse modo, exceto onde eu deixar claro que se trata do *leitor implícito*, estou me referindo ao *leitor empírico*.

apresentar a expressividade do mundo primordial em que vivemos.⁷³

Assim, tanto a expressão pictórica de Cézanne, quanto a expressão literária de Lovecraft visam suscitar estados de espíritos incomuns, e ambas não têm o didatismo enquanto fundamento, uma vez que sua intenção não é instruir. Em relação a Cézanne, o fragmento supramencionado expõe as aspirações do pintor; uma vez que ele busca estabelecer sua pintura enquanto um fenômeno cuja significação está em estado nascente, tal como ocorre ao nosso olhar em contato com a natureza, expondo, assim, a própria expressividade. Essas últimas considerações estão de acordo com o ensaio de Merleau-Ponty⁷⁴ *A Dúvida de Cézanne*, onde o filósofo empenha-se em refletir sobre a expressão pictórica deste artista. A dúvida referida no título se deve ao fato de Cézanne ter questionado se as inovações advindas de suas intenções artísticas não seriam – na realidade – resultantes de uma patologia. A esse respeito, o filósofo entende não ser possível argumentar acerca do sentido de determinada obra de arte tendo como base a vida de seu criador:

É possível que, não obstante suas fraquezas nervosas, Cézanne tenha concebido uma forma de arte válida para todos. Entregue a si mesmo, ele pôde olhar a natureza como somente um homem sabe fazê-lo. O sentido de sua obra não pode ser determinado por sua vida.⁷⁵

Em vista disso, independentemente de qualquer aspecto da constituição psicológica do autor, o sentido de uma obra de arte advém, sobretudo, de sua expressividade, e é em relação a este aspecto que Merleau-Ponty chama a atenção para as pinturas de Cézanne, uma vez que seus trabalhos expõem a expressividade ao tornar presente para o observador como as coisas passam a significar: os objetos que estão representados neles antes solicitam um significado ao observador, ao invés de ser constituído por significações já conhecidas enquanto fatos da língua. Logo, o expectador observa tais pinturas do mesmo modo que observa a natureza: é preciso explorá-las com o olhar para dar sentido aos seus termos constituintes, uma vez que estes não se anunciam de um modo instituído. É por isso que Merleau-Ponty entende que os quadros de

⁷³ MÜLLER, 2001, p. 224.

⁷⁴ MERLEAU-PONTY, 2013.

⁷⁵ Ibid., 2013, p. 128.

Cézanne retratam a natureza em seu aspecto primordial, pois, assim como nessa última, as suas pinturas constituem um mundo de relações ainda por conhecer. Noutras palavras, a expressão pictórica de Cézanne tem em vista a expressividade autêntica, e é exatamente por isso que ele não se interessa em provocar sensações já conhecidas, ou de estabelecer em suas pinturas algum sentido didático e explicativo.

Uma vez que estabeleci a síncrese como uma característica da expressividade autêntica, relacionando-a com a expressividade de certos trechos da obra *O Chamado de Cthulhu*⁷⁶, posso inferir que os propósitos da expressão literária deste último são correlatos daqueles das aspirações pictóricas de Cézanne, pois eles objetivam alcançar a autenticidade de suas expressões. Ambos descartam o didatismo – independentemente do que isso venha a representar em cada caso – e a intenção de provocar sentimentos já conhecidos, em favor de um modo de expressão onde aquilo que é vivido, a partir de suas obras, ainda está por significar. A literatura de Lovecraft tem por base provocar medo, da mesma maneira que as naturezas mortas, as paisagens e as cenas quotidianas retratadas por Cézanne têm por base o ato de ver: nesses dois casos a expressão visa a autenticidade dos fenômenos. Trata-se de ter em vista a primordialidade daquilo que é expresso, buscando certa estruturação do que é criado – como texto ou pintura – de um modo onde sua constituição deve ser desbravada pelo observador em busca de sentido, uma vez que estes últimos não são herdados da linguagem comum, mas estabelecidos pelo ato de expressão que originaram tais obras. Talvez esse seja o motivo que leve Lovecraft⁷⁷ a definir que:

A atração do espectral e do macabro é de modo geral limitada porque exige do leitor certa dose de imaginação e uma capacidade de desligamento da vida do dia-a-dia. Relativamente poucos são suficientemente livres das cadeias da rotina do cotidiano para reagir às batidas do lado de fora da porta, e as descrições de emoções e incidentes ordinários, ou de vulgares desfigurações sentimentais desses incidentes e emoções terão sempre precedência no gosto da maioria; com razão, talvez, já que o curso desses temas ordinários forma a parte maior da experiência humana. Mas os sensitivos estarão sempre

⁷⁶ LOVECRAFT, 2014.

⁷⁷ Ibid., 1987.

conosco, e às vezes um curioso lampejo de magia invade um recanto obscuro da cabeça mais empedernida, de modo que nenhuma dose de racionalização, de reforma ou análise freudiana é capaz de anular completamente o arrepio do sussurro no canto da lareira ou da floresta solitária.⁷⁸

Destarte, Lovecraft entende que sua literatura requer, ao mesmo tempo, a imaginação do leitor e certo desligamento do cotidiano. E, de acordo com meu entendimento, o referido *lampejo de magia* que provoca arrepios no leitor é a própria expressividade do texto – posta segundo a linguagem do autor. Nesta acepção, a necessidade de imaginar refere-se à possibilidade que o leitor tem de investigar o sentido para aquilo que está descrito, tal como era necessário sondar – pelo olhar – as pinturas de Cézanne para entrever a significação dos objetos retratados. Ou seja, imaginar é a possibilidade que o leitor tem de ir além daquilo que é efetivamente dado pelo texto, para encontrar lá o sentido deste último. Trata-se de um ato que deve ser empreendido pelo próprio leitor, e que só é viável graças à possibilidade estabelecida pelos gestos de expressão autêntica.

Por outro lado, Lovecraft refere-se a certo desligamento do cotidiano. De acordo com esse mesmo raciocínio, entendo que ele esteja se referindo ao nosso modo corriqueiro de perceber: Lovecraft está indicando que devemos buscar perceber suas obras de um modo não analítico, uma vez que esta é a forma habitual da percepção adulta. Assim sendo, a proposta do autor é de que devemos entregar-nos aos modos sincréticos de percepção, para só assim reconhecer as virtudes de seus trabalhos. Igualmente, para reconhecer o valor da pintura de Cézanne – de acordo com a análise de Merleau-Ponty⁷⁹ – era necessário contemplar suas criações sem exigir dela certos recursos academicamente instituídos: como a complementaridade entre claros e escuros; a precisão dos contornos; a perspectiva geométrica ou uma delimitação óbvia entre o desenho e pintura. Em meu entender, é exatamente por prescindir daquilo que já está estabelecido enquanto paradigma que se torna possível – para Lovecraft e Cézanne – dar lugar às significações inéditas nascidas na percepção do leitor e do observador, respectivamente. Assim como é atestado por Merleau-Ponty, em relação à pintura de Cézanne, é

⁷⁸ LOVECRAFT, 1987, p. 01–02.

⁷⁹ MERLEAU-PONTY, 2013.

necessário reconhecer a expressão autêntica – ou sincrética – também na literatura de Lovecraft.

Isso explica a alegação de que as leituras dos textos de Lovecraft não provocam medo. De fato tal tipo de alegação é legítimo, contanto que seja considerado que aquilo que cotidianamente é tido enquanto medo não é o que é visado por Lovecraft. Designamos cotidianamente por *medo* determinado tipo de sensação para a qual já há uma palavra alienada enquanto um sedimento da linguagem, a que podemos recorrer sempre que sentimos aquilo que aprendemos a reconhecer como este sentimento. Em meu raciocínio, o que Lovecraft entende enquanto *medo* é de outra ordem: por fundar-se em um modo de expressão autêntico, o estado de espírito que o autor visa designar ainda não está consolidado enquanto uma aquisição da língua; tratando-se de um sentir sempre inédito, ao qual não estamos habituados a designar de modo algum.

Assim, o autor designa essa sensação enquanto *medo*, pelo fato dela estar sempre envolvida com uma ameaça à existência dos personagens de suas obras. Devemos considerar que o parâmetro para conceber a experiência de outrem – neste caso, os personagens – ainda não está consolidado nas formas sincréticas de percepção, para as quais devemos retroagir se quisermos encontrar os atributos dos textos de Lovecraft. Logo, aquilo que ameaça os personagens, nas obras desse autor, acaba por nos ameaçar conjuntamente de alguma forma, do mesmo modo que a criança sente sua existência ameaçada quando certo personagem de uma história morre, uma vez que ela se encontra sincréticamente identificada com outrem. Trata-se aqui daquilo que fora aludido como *transgressão intencional*, que, neste caso – segundo Merleau-Ponty:

[...] consiste em viver por um momento em outrem, e não apenas em viver pessoalmente a mesma coisa que outrem. Assim, a criança, vendo a babá apanhar chora e procura refúgio junto dela; é de si mesmo que ela sente dó.⁸⁰

De acordo com esta perspectiva, isto explica como as ocorrências que envolvem os personagens nos contos de Lovecraft parecem nos afetar de *algum modo*, embora não seja possível descrever com clareza a natureza daquilo que estamos sentindo. Conforme fora mencionado, os atos de expressão autêntica – marcados pela síntese – são constituídos

⁸⁰ MERLEAU-PONTY, 2006, p. 30.

tanto pelo que é *expresso* quanto pelo *ato de expressão*, e é a dialética entre essas partes que afeta nossa existência corpórea. Assim, pelo fato de certos trechos das obras de Lovecraft serem fundamentados por um modo de expressão sincrética, ao lermos essas passagens somos tocados pela retórica do autor, percebendo-a como certo estranhamento. Tal constatação nos responde à alegação que iniciou esse raciocínio, segundo o qual aquilo que sentimos na leitura das obras do autor em questão não é o medo propriamente dito. De acordo com a argumentação anterior, trata-se antes de certo tipo de afeto que concebemos como um estranhamento ameaçador, sentido primeiramente pelo nosso envolvimento corporal com a obra – um efeito da *transgressão intencional*. Realmente não se trata do sentimento que aprendemos a chamar de medo, mas um sentir inédito que nos ameaça sem que, a princípio, conheçamos sua causalidade. Isso é confirmado pela alegação do próprio Lovecraft, ao argumentar sobre a origem do medo na espécie humana:

[...] há uma efetiva fixação fisiológica dos primitivos instintos no nosso tecido nervoso que, de um modo obscuro, os faria operantes mesmo que a mente consciente viesse a ser purgada de todas as fontes de perplexidade.⁸¹

Apesar de usar uma terminologia fisiológica – o que não contradiz de modo algum a presente argumentação – acredito que o autor está se referindo aos efeitos da *intencionalidade operativa* sobre nossos corpos, e mais precisamente ao fenômeno da *transgressão intencional*. Essas noções lançam luz sobre os fundamentos visados pelo autor para afetar o leitor com seus textos. Ainda que conscientemente saibamos que estamos lendo uma obra ficcional, acabamos sendo tocados por ela independentemente de nossas convicções. Esse fato também é confirmado pelo autor quando ele propõe que:

[...] grande parte do que há de melhor em horror é inconsciente, aparecendo em fragmentos memoráveis dispersos em material cujo efeito conjunto pode ser de um naipe bem diferente.⁸²

⁸¹ LOVECRAFT, 1987, p. 03.

⁸² LOVECRAFT, 1987, p. 05.

Portanto, não devemos esperar definir com clareza a natureza daquilo que sentimos ao ler as obras desse autor, tampouco devemos esperar que apenas pela leitura de suas obras possamos compreender como ela nos sensibiliza, uma vez que tal fenômeno acontece em virtude daquilo que fora designado por *transgressão intencional*, sendo necessário uma reflexão sobre os conceitos envolvidos com essa noção para desvelá-lo em sua completude. A meu ver, essa indefinição se reflete inclusive na designação genérica utilizada por Lovecraft em relação aos seus trabalhos. Em *O Horror Sobrenatural em Literatura*⁸³ o autor fala em *literatura de pavor*, *literatura de pavor cósmico*, *literatura de horror*, *horror sobrenatural*; além disso, em suas cartas⁸⁴ é marcante a presença da designação *Weird Fiction*⁸⁵.

Portanto, as proposições de Lovecraft me permitiram entrever supor os efeitos que ele pretendia provocar com suas obras. Desse modo, foi possível relacionar tais pretensões com aquelas das pinturas tardias de Paul Cézanne, entendendo que o denominador comum entre estas é a busca pela expressividade autêntica. Apresentei como as próprias considerações de Lovecraft endossam essa suposição, dilucidando simultaneamente a natureza do sentimento que o autor visa suscitar, e diferenciando este sentir daquilo que comumente designamos por medo. Por fim, demonstrei que este sentimento é antes um efeito da instituinte da intencionalidade sobre nossa existência corpórea, do que um significado já instituído como linguagem.

3.3. A Consideração de Lovecraft acerca das *Stimmungen*.

As argumentações anteriores fundamentaram a suposição de que Lovecraft tem em vista afetar o leitor a partir de sua retórica. Ao mesmo tempo, tais proposições expuseram a noção de expressividade autêntica como o modo pelo qual ele busca estabelecer seus referidos objetivos. No entanto, segundo o ensaio acerca da literatura de horror e fantasia desenvolvido por Lovecraft⁸⁶, o autor designa as características entendidas por ele como essenciais para que determinada obra pertença a esse domínio específico:

⁸³ Ibid., 1987.

⁸⁴ Id., 1998.

⁸⁵ Anteriormente, já indiquei que traduzi o termo *Weird* como *sobrenatural*, embora a tradução mais usual seja *estranho*.

⁸⁶ LOVECRAFT, 1987.

O verdadeiro conto de horror tem algo mais que sacrifícios secretos, ossos ensanguentados ou formas amortalhadas fazendo tinir correntes em concordância com as regras. Há que estar presente certa atmosfera de terror sufocante e inexplicável ante forças externas ignotas; e tem de haver uma alusão, expressa com a solenidade e seriedade adequada ao tema, à mais terrível concepção da inteligência humana – uma suspensão ou derrogação particular das imutáveis leis da Natureza, que são a nossa única defesa contra as agressões, e do caos e dos demônios do espaço insondado.⁸⁷

Em meu raciocínio, essa passagem descreve aquelas características das obras do próprio Lovecraft, uma vez que estes aspectos comparecem massivamente em seus trabalhos. Tais aspectos podem ser elencados da seguinte forma: (1) a presença de certa atmosfera opressiva e obscura; (2) os fatos devem ser descritos pelo narrador de um modo sério e verossímil; (3) é necessária a presença de entidades ou ocorrências que não possam ser explicadas por certa concepção de natureza. De acordo com meu entendimento, apesar da clareza do segundo e do terceiro aspectos, considero que o autor não desenvolve suficientemente o que ele designa por *atmosfera*. Isso se torna ainda mais problemático, pois logo em seguida o autor explica que não devemos esperar que todas as obras de horror se enquadrem simultaneamente nesses três parâmetros, embora constituição da atmosfera seja o elemento essencial para um texto desse gênero. Conforme ele mesmo diz:

Naturalmente não podemos esperar que todos os contos de horror se conformem de modo absoluto a um modelo teórico. As mentes criadoras diferem entre si, e as melhores tessituras têm seus pontos fracos. [...] O mais importante de tudo é a atmosfera, pois o critério final de autenticidade não é o recorte de uma trama e sim a criação de determinada sensação.⁸⁸

⁸⁷ Id., 1987, p. 04–05.

⁸⁸ LOVECRAFT, 1987, p. 05.

Desse modo, por um lado, a noção de atmosfera é um elemento fundamental para uma obra do gênero em questão e, por outro lado, a elucidação dessa noção é – de acordo com fragmento supramencionado – entendida enquanto a produção de sensações. Conforme fora mencionado, o autor não se ocupa em desenvolver esse conceito, restringindo-se a essa explicação superficial desse fenômeno. Assim, permanecemos sem conhecer minimamente como uma obra literária pode afetar o estado de espírito de seus leitores.

Em meu entender, tal problemática envolvendo a teoria literária de Lovecraft pode ser compreendida à luz das teses de Hans Ulrich Gumbrecht⁸⁹, autor que problematiza justamente a forma como nos relacionamos com as obras literárias, designando esse tipo de relação por ontologia da literatura, segundo a qual os aspectos propriamente físicos de determinado texto envolvem nossos corpos como a música e o clima atmosférico e, tal como esses últimos, terminam por afetar nosso estado de espírito. Dessa maneira, vivenciamos os efeitos psicológicos decorrentes do encontro físico entre os textos e nossos corpos, experimentados enquanto um *continuum* de estados de espírito, tons ou atmosferas. O autor utiliza a palavra alemã *Stimmung* – de difícil tradução – para designar essas vivências.

De acordo com esse raciocínio, o que Gumbrecht entende que os aspectos materiais de um texto são aqueles que já foram designados anteriormente como *significantes*, e por meio da *expressão* que estes últimos adquirem, o leitor buscará a significação além daquilo que fora dado por eles – constituindo as ambiências, atmosferas ou *Stimmungen*. Estas últimas são *significações possíveis* dos atos de expressão autêntica. Desse modo a percepção das *Stimmungen* advém daquele aspecto que tanto interessava a Merleau-Ponty nas obras de arte⁹⁰: o fato delas se tornarem sempre presentes às operações que originam suas significações; ou seja: sua expressividade. Destarte, vivenciar determinada *Stimmung* é ir além daquilo que é *expresso* pelos significantes, é entregar-se aos efeitos intencionais que afetam nossos corpos graças aos *atos de expressão* que as obras de arte conservam em si. Dessa forma, a relevância dada por Lovecraft às atmosferas e às ambiências corroboram os argumentos levantados até então, relacionando suas intenções artísticas com a busca por um modo de expressividade autêntica, através da incorporação do caráter sincrético em determinados trechos de seus textos. É essa expressividade que afeta o estado de espírito do leitor; e é

⁸⁹ GUMBRECHT, 2014.

⁹⁰ MÜLLER, 2011.

esse mesmo fato que leva Lovecraft a dar tanta centralidade à consideração das atmosferas – ou *Stimmung* – em sua teoria literária.

Portanto, em aquiescência com os argumentos que levantei anteriormente, foi possível desenvolver a relevância dada às atmosferas na teoria literária de Lovecraft. Graças à articulação que propus entre a designação da atmosfera em *O Horror Sobrenatural em Literatura*⁹¹ e a conceitualização da noção de atmosfera – ou *Stimmung* – pela argumentação de Gumbrecht⁹², foi possível esclarecer a relação entre essas noções e a noção de expressividade de Merleau-Ponty. Desse modo, a relevância dada às atmosferas por Lovecraft, fortalece a tese de que este se interessava por um modo de expressão autêntica para provocar medo com as descrições de seus narradores. Esse argumento confere verossimilhança à hipótese de que os trechos de obscura compreensão em *O Chamado de Cthulhu* são – na realidade – momentos em que o narrador se expressa de modo autêntico ao assumir a síncrese em seus discursos.

3.4. Lovecraft e o Gênero Fantástico.

De acordo com as proposições anteriores, o critério designado por Lovecraft como essencial para uma obra de horror é a produção de determinados estados de espírito no leitor, através do fenômeno da expressividade autêntica – tal fenômeno é designado como *atmosfera* em *O Horror Sobrenatural em Literatura*⁹³. Essas constatações incidem no entendimento de Heyde⁹⁴, uma vez que este situa a literatura de Lovecraft no gênero maravilhoso, de acordo com a argumentação de Tzvetan Todorov⁹⁵. Segundo esta concepção, o parâmetro que define o gênero maravilhoso é sua conformação em relação ao gênero fantástico. De acordo com o raciocínio de Todorov, o fantástico é o termo genérico utilizado para designar certo tipo de narrativa onde o *leitor implícito* não pode certificar-se de que a intriga da obra é passível de ser explicada pelas leis da natureza, ou se a trama envolve explicitamente aspectos sobrenaturais. Assim, a manutenção integral dessa ambiguidade ao longo da obra, situa-a no gênero *fantástico* – ou *fantástico puro*. Tomando esse gênero como referência é possível reconhecer a existência de quatro outros gêneros: (1) o *estranho puro*: aonde a ambiguidade não chega a ser

⁹¹ LOVECRAFT, 1987.

⁹² GUMBRECHT, 2014.

⁹³ LOVECRAFT, 1987.

⁹⁴ HEYDE, 2003.

⁹⁵ TODOROV, 2012

explicada explicitamente, embora haja indícios na trama que podem explicá-la de acordo com as leis da natureza; (2) o *fantástico-estranho*: a dúvida é desfeita em certo ponto da intriga por uma explicação natural explícita; (3) o *fantástico-maravilhoso*: hesitação é cessada por uma justificação sobrenatural; (4) *maravilhoso puro*: onde não há nenhuma dúvida de que os fatos da trama são sobrenaturais.

Contudo, as proposições desse último autor levam em consideração apenas a intriga da obra e seus efeitos sobre o *leitor implícito*, que é um elemento textual que se estrutura como modulador de sentidos possíveis, ele não é um leitor real evolvido na experiência da leitura. Assim, acredito não ser possível para esse tipo de análise considerar os efeitos intencionais da expressividade sincrética presentes nas obras de Lovecraft – estes últimos constituem aquilo que é vivido como atmosfera. Essa impossibilidade se deve ao fato de a expressividade autêntica não se restringir ao que está dado enquanto intriga; além disso, a percepção desses efeitos não pode prescindir de um corpo físico para ser constatada, de modo que é inconcebível que uma estrutura textual como o *leitor implícito* adequadamente ser tida como parâmetro para designar tais efeitos. Nesse sentido, tais argumentos estão em aquiescência com a crítica tecida por Daniel Serravalle de Sá, em relação à referida perspectiva de Todorov:

A sistematização é esclarecedora, contudo, o método de Todorov tende a pormenorizar o papel da cultura, dos fatores sociais e dos diferentes níveis de discursividade contidos nas representações narrativas. Em última instância, o debate proposto fica limitado a um formalismo que apenas contrapõe o gênero “fantástico” a outro gênero literário: o “realismo”.⁹⁶

De acordo com este argumento, minha compreensão é que aquilo que Lovecraft entende como atmosfera é justamente um nível de discursividade distinto, caracterizado pela expressividade autêntica. Em meu entendimento das teses de Lovecraft⁹⁷, a centralidade desse tipo discursivo reside justamente no fato deste afetar os estados de espírito do leitor. Assim, em conformidade com a crítica acima, esse tipo de discurso não é levado em consideração pelos critérios propostos por Todorov.

⁹⁶ SERRAVALLE DE SÁ, 2011.

⁹⁷ LOVERCRAFT, 1987.

Logo, considero apressada a argumentação de Heyde⁹⁸ que situa as obras de Lovecraft no esquema taxonômico proposto por Todorov.

Dessa forma, ilustrei os critérios do gênero estabelecido por Lovecraft e, a partir destes, ressalté a impossibilidade de identificar tal argumento com aqueles parâmetros propostos por Todorov⁹⁹, uma vez que sua análise desconsidera aquilo que é tido por Lovecraft como o aspecto mais relevante para a inclusão de uma obra no gênero estabelecido por ele: a sua dimensão atmosférica, o que me permitiu criticar a argumentação de Heyde¹⁰⁰, que situa as obras de Lovecraft na proposição de gênero de Todorov.

3.5. Obscuridade e o Encontro com o Não Ser.

Acredito que a hipótese que balizou as argumentações até o presente momento já está consolidada com a devida verossimilhança. Tendo como base tais proposições, está clara a relação entre o que Lovecraft buscava em suas obras e aquilo que fora designado amplamente como expressividade sincrética ou expressividade autêntica. Entretanto, resta saber como esse tipo discursivo do narrador implica em obscuridade e atordoamento. Já foi amplamente dito que a síncrese implica em um tipo de gestualidade onde aquilo que é expresso encontra-se em dialética com os atos de expressão que lhe originaram. Noutras palavras, o significado não está em harmonia com a expressão. A obscuridade dos trechos onde o narrador assume um discurso sincrético é tributária do fato do significado do gesto estar implicado com a expressão de um modo desarmônico, fazendo com que tal significação seja percebida como ambígua e inacabada. Isso desafia a possibilidade de descrever essa significação integralmente, uma vez que é necessário perscrutar além do que é empiricamente dito no seu significado. O desafio consiste em alcançar-se além daquilo que é efetivamente designado para explicar o que ele significa. Essas reflexões aparentam endossar o argumento de Serravalle de Sá¹⁰¹ acerca da solução retórica utilizada por muitos autores para representar momentos em que os personagens não compreendem racionalmente certos fenômenos com os quais estão envolvidos. O autor designa esses momentos como fissuras da razão:

⁹⁸ HEYDE, 2003.

⁹⁹ TODOROV, 2012.

¹⁰⁰ HEYDE, op. cit., 2003.

¹⁰¹ SERRAVALLE DE SÁ, 2011.

A fissura da razão é um momento anárquico de irracionalidade, no qual a mente escapa à linguagem da representação e foge por entre as brechas textuais. Mesmo que a noção de ordem narrativa seja imediatamente restabelecida por meio da explicação autoral, subjugando o instante de deslumbramento e trazendo o leitor de volta à lucidez, o momento de devaneio não se torna menos potente por causa disso, pois a explicação racional dos fatos ocorridos não anula a experiência de desorientação.¹⁰²

Dessa forma, as fissuras da razão são momentos em que aquilo que é herdado diacronicamente pela própria linguagem não é mais suficiente para sustentar a interpretação textual. Já fora situado que o pensamento – e, conseqüentemente, a representação – é constituído por aquela modalidade de expressão onde o significado fora privilegiado em detrimento do ato de expressão que lhe originou; noutras palavras, trata-se de noção de *fala falada* descrita por Merleau-Ponty¹⁰³. De acordo com esse raciocínio, trata-se daquilo que já está estabelecido enquanto língua, e que podemos recorrer a qualquer momento sempre que quisermos representar algo, uma vez que não é necessário reconstituir o ato de expressão que deu origem a esse tipo de fala. Em contrapartida, perante os atos de expressão autêntica não somos capazes de representá-los desse modo, uma vez que os atos de expressão autêntica designam algo que está além do pensamento: esse algo é o não ser. Noutras palavras, não podemos utilizar nenhum conceito ou objeto natural para designar o que fora expresso por um ato de expressividade autêntica, sendo necessário traspor aquilo que está dado empiricamente na forma de palavras para encontrar o sentido desse tipo de expressão. Desse modo, apoiamo-nos no aspecto empírico das palavras embora devamos ir além dele para encontrar o sentido do que fora dito. Não se trata de uma operação lógica, mas de uma operação existencial, e é exatamente por isso que vivenciamos uma crise da representação ao encontrarmos uma *fala falante* ou um gesto de expressividade autêntica, pois o seu sentido está em seu não ser.

¹⁰² Id., p. 144.

¹⁰³ MERLEAU-PONTY, 2011.

Relacionei aquilo que Serravalle de Sá¹⁰⁴ designou como fissura da razão, com o que Merleau-Ponty¹⁰⁵ compreende como a vivência do não ser deflagrada pela percepção de um gesto de expressividade autêntica. Indiquei que esta vivência não é uma operação lógica, ou racional, mas a busca existencial de sentido que está além do que fora designado empiricamente com as palavras. Tal busca é, assim, sentida como uma ruptura na matriz racional, o que justifica o fato desse tipo de leitura parecer obscura ou de compreensão inacabada, pois seu sentido não é alcançado no que já está instituído na língua, tratando-se de um encontro com o não ser das palavras. Assim, em meu entender, os trechos que designei como obscuros no referido texto de Lovecraft são exemplares desse tipo de discurso.

¹⁰⁴ SERRAVALLE DE SÁ, 2011.

¹⁰⁵ MERLEAU-PONTY, 2011.

4. PERSCRUTANDO A SÍNCRESE EM *O CHAMADO DE CTHULHU*

4.1. Stimmung Enquanto Eixo Investigativo.

De acordo com as proposições anteriores, a argumentação de Gumbrecht¹⁰⁶ foi útil ao estabelecer como as obras literárias podem afetar nossos estados de espírito na forma de ambiências, atmosferas e, enfim, *Stimmungen*. Tal compreensão permitiu relacionar a consideração de Lovecraft¹⁰⁷ – acerca da importância da atmosfera em um conto de horror – com as teses de Merleau-Ponty¹⁰⁸, que versam sobre a expressividade e a linguagem autêntica, entendendo que a síncrese infantil é um traço desse tipo de discurso. Assim, o reconhecimento do papel das *Stimmungen* na teoria literária de Lovecraft é indicativo da possibilidade de entender tais aspectos como advindos de gestos de expressão autêntica. Estes são indícios de que é possível reconhecer neles a síncrese – que remete aos discursos infantis. Ademais, as considerações de Gumbrecht acerca da noção de *Stimmung* estabelecem um parâmetro para abordar uma obra literária a partir das suas *Stimmungen*. Dado que Lovecraft¹⁰⁹ considera a atmosfera o elemento fundamental de uma obra de horror, as proposições de Gumbrecht despontam-se como o modo mais coerente de empreender a análise literária proposta por esta dissertação com o intuito de atestar a plausibilidade da hipótese que relaciona as descrições obscuras em *O Chamado de Cthulhu*¹¹⁰ com a síncrese infantil.

Desse modo, é importante caracterizar a proposta de abordagem feita por Gumbrecht¹¹¹, uma vez que essa possibilitará definir os meios para realizar a investigação literária do referido conto. Gumbrecht, se ocupa em refletir sobre como uma obra literária afeta as emoções do leitor a partir de sua dimensão material. O fundamento de tal possibilidade é um fenômeno diferente de um procedimento da interpretação, pois os estados de espírito provocados pelo âmbito físico da obra acontecem ao nosso corpo independentemente de refletirmos acerca de seus significados. Esse efeito é designado pelo autor como *presença*. Assim, por exemplo, é graças à presença que podemos ter nossos estados de espírito afetados

¹⁰⁶ MERLEAU-PONTY, 2014.

¹⁰⁷ LOVERCRAFT, 1987.

¹⁰⁸ MERLEAU-PONTY, 2011; 2012; 2013.

¹⁰⁹ LOVERCRAFT, 1987.

¹¹⁰ Id., 2014.

¹¹¹ GUMBRECHT, 2014.

pela declamação de um poema – ou pela entonação de uma canção – em uma língua estrangeira, ainda que não compreendamos de modo algum esse vernáculo. Uma investigação que se fundamente em uma vivência dessa natureza não é menos legítima que uma que se fundamente única e exclusivamente na interpretação textual, pois, pelo fato da vivência das *Stimmungen* serem inseparáveis da estrutura física do texto, a descrição dessas é igualmente de cunho estético. Segundo Gumbrecht:

Tal como aqui as descrevo, as atmosferas e os ambientes incluem a dimensão física dos fenômenos; inequivocamente, as suas formas de articulação pertencem à esfera da experiência estética. Pertencem, sem dúvida, àquela parte da existência relacionada com a presença, e as suas articulações valem como formas de experiência estética.¹¹²

Assim, uma investigação que vise descrever aquilo que é vivido como atmosfera ou ambiência de determinado texto possui tanto estatuto estético quanto uma investigação que objetive a pura interpretação dessa mesma obra, de modo que o valor literário da descrição das *Stimmungen* é devidamente atestado por essa consideração. De acordo com Gumbrecht¹¹³, ler em busca das *Stimmungen* é entregar-se afetivamente àquilo que é experimentado durante a leitura de determinada obra. Isso não exclui a possibilidade de compreender como este fenômeno se estabelece desde que o fundamento da análise permaneça sendo aquilo que é vivido enquanto *Stimmung*, em conformidade com o referido autor:

Ler em busca de Stimmung não pode significar “decifrar” atmosferas e ambientes, pois estes não têm significação fixa. Da mesma maneira, tal leitura não implicará reconstituir ou analisar a sua gênese histórica ou cultural. O que importa, sim, é descobrir princípios ativos em artefatos e entregar-se a eles de modo afetivo e corporal – render-se a eles e apontar na direção deles. Claro que não há problema em reconstruir a gênese ou a estrutura de atmosfera, mas análises assim são secundárias.¹¹⁴

¹¹² GUMBRECHT, 2014, p. 16.

¹¹³ Id., 2014.

¹¹⁴ GUMBRECHT, 2014, p. 30.

Dessa forma, Gumbrecht esclarece que não há problema em refletir acerca da gênese de certa *Stimmung*, desde que o fundamento dessa reflexão seja a experiência afetiva dessa atmosfera, ou ambiência. Assim, por um lado, a análise literária desta sessão tem por base a vivência das *Stimmungen*, uma vez que estas são aquilo que fora designado enquanto o efeito da expressão autêntica – de acordo com as teses de Merleau-Ponty¹¹⁵. Entretanto, minha análise também compreende a reflexão acerca de como tais ambiências e atmosferas se consolidam durante a experiência da leitura, a partir das evidências da própria obra e das considerações literárias do autor. Esclareço que não há discordância com as proposições de Gumbrecht, pois reconheço que tal análise excede a vivência das *Stimmungen*, e que sua significação não é definitiva, mas indireta. Saliento que, ainda em aquiescência com Merleau-Ponty¹¹⁶, esta é o modo fundamental como atribuímos significações à arte; inclusive, em meu entender, este é o modo como o próprio Gumbrecht¹¹⁷ procede em suas reflexões acerca das *Stimmungen*, uma vez que ele não apenas indica as atmosferas, mas reflete sobre como estas nos afetam.

Ademais, o valor de uma análise dessa natureza está justamente no fato de conferir plausibilidade à hipótese que orienta esse estudo, pois as *Stimmungen* são resultantes da expressividade autêntica. Como a síncrese é uma característica destas, é possível concluir que um gesto de expressividade autêntica é igualmente um ato de expressão sincrético. Desse modo, assim como na linguagem das crianças, as descrições obscuras do narrador de *O Chamado de Cthulhu*, são sincréticas justamente por visarem expressar a totalidade de certos fenômenos. Tratando-se de descrições que não privilegiam o significado em detrimento do ato de expressão que o originou, elas visam reiterar a globalidade de determinada vivência – ainda que, com isso, adquiram um aspecto ambíguo, inacabado ou provisório.

¹¹⁵ MERLEAU-PONTY, 2011; 2012; 2013.

¹¹⁶ Idem.

¹¹⁷ GUMBRECHT, op. cit.

4.2. A Consideração Isolada da Intriga de *O Chamado de Cthulhu*.

A característica que considero mais óbvia em *O Chamado de Cthulhu*¹¹⁸ é o fato de que, destacado do modo original como o conto é narrado, seu enredo desperta pouco fascínio. Tal observação não indica que este seja dispensável, mas que a consideração isolada dos acontecimentos narrados é menos marcante que a apresentação integral da intriga pelo narrador. Isso evidencia o caráter de expressão autêntica da narrativa, uma vez que sua intriga jamais expõe tudo aquilo que é experimentado apenas com a súmula de seus fatos. Assim, além de acompanhar a narrativa, é necessário habitá-la, para investigar as suas significações além daquilo que está posto de modo explícito. A trama é antes um ponto de partida para a significação, do que uma elucidação explícita de seu sentido. Isso que excede os fatos narrados é justamente aquilo que Gumbrecht¹¹⁹ designa enquanto *Stimmung*; logo, as atmosferas e ambiências desafiam o nosso poder de descrevê-las, ao mesmo tempo em que sugerem os sentidos do que fora explicitamente posto. Em *O Chamado de Cthulhu*, essas características surgem de modo exemplar. Os eventos narrados são apenas a análise de alguns documentos pelo falecido Francis Wayland Thurston e três relatos de experiências vividas por este: (1) a visita a um artista; (2) uma descoberta; (3) o resumo de uma viagem.

A análise documental empreendida pelo narrador é feita sobre as anotações e documentos de seu falecido tio – o professor George Gammell Angell. Juntas, tais evidências remontam a uma série de encontros do professor Angell com o artista Henry Anthony Wilcox – o mesmo que Thurston visitará mais adiante – que elaborara uma estranha escultura em um acesso de sonambulismo, passando a apresentar sonhos e delírios acerca da entidade que representou no referido ícone. Este último parece relacionar-se a um culto mencionado em relatos ouvidos pelo professor noutra ocasião. Por sua vez, os relatos de Thurston referem-se ao seu encontro com o Wilcox, a descoberta de uma notícia em um jornal velho na casa de um amigo, esta última informação conduz o narrador a uma viagem, que constitui sua última exposição. Por fim, as informações articuladas pelo narrador endossam as suas suspeitas envolvendo o culto à referida entidade – que dá título ao conto – e os sonhos de Wilcox, a misteriosa morte de seu tio, dentre outros fatos.

Desse modo, fica claro como apenas os fatos narrados não reiteram a atmosfera de gravidade e urgência presentes em sua expressão original

¹¹⁸ LOVECRAFT, 2014.

¹¹⁹ GUMBRECHT, 2014.

na narração de Thurston. Expliquei que este fato se deve à expressividade autêntica do discurso do narrador, de modo que apenas a retomada integral da narração pode reproduzir a *Stimmung* desse texto. Apresentei a síntese dos principais fatos narrados tanto para ilustrar este argumento, quanto para situar a análise posterior acerca das *Stimmungen* vivenciadas pela narrativa.

4.3. Thurston Como Um Personagem Sincrético e o Pouco Valor da Vida em Suas Palavras.

O entendimento de *O Chamado de Cthulhu* como uma narrativa fundada na expressividade autêntica de seu narrador – demonstrado pela impossibilidade de retomar a sua *Stimmung* sem a reiteração integral – é um indício para encontrar a síncrese a partir da vivência de suas atmosferas e ambiências. Por si só, o intrincado arranjo de relatos desse conto não traz consigo o crescente sentimento de desesperança resultante da sua leitura. Minha suposição é que esta trama parece confusa justamente por tratar-se de uma expressão sincrética: os significados dos eventos narrados não parecem óbvios, pois não estão estabilizados com o ato de expressividade do narrador. Este último – de acordo com raciocínio anterior – busca relatar a integridade de sua vivência no momento em que redige sua narração. A princípio a leitura não parece realçar seu narrador: seu nome é citado apenas em uma nota no início do conto; apesar de relatar suas impressões acerca do fato da intriga, as ações de Thurston são retratadas, sobretudo, na terceira parte do conto e no final da segunda; além de seu falecido tio, o personagem fala muito pouco sobre sua vida – por exemplo, somente no fim da segunda parte do conto ele relata que é um antropólogo e que se interessa inicialmente pelo culto pela possibilidade de alcançar reconhecimento profissional.

A partir desses aspectos é possível considerar a caracterização desse personagem como uma expressão sincrética: tal como os gestos infantis incipientes – onde os objetos são retratados de modo disjunto ou sobrepostos possibilitam narrar uma história – o personagem de Thurston é composto por indícios disjuntos ao longo do texto, ou sobrepostos em suas representações dos fatos narrados. Dessa forma, ainda que seja o narrador do conto, Thurston é um personagem caracterizado de forma sincrética. Consequentemente, para que seja possível conhecê-lo e entrever o sentido de certas situações narradas é necessário sintetizar esse personagem sincrético – tal como o adulto faz ao solicitar que a criança explique o seu desenho e ela acaba lhe contando uma história que envolve todas as partes de sua composição.

Assim – adotando-se uma postura semelhante à do adulto que solicita a explicação do desenho da criança –, é necessário abordar os aspectos disjuntos do personagem de Thurston ao longo do conto, para que estes venham a dar sentido a este personagem. Por permanecer a um ato de expressão autêntica – que é a própria narrativa – o indício privilegiado a partir do qual é possível sintetizar esse personagem é investigar como tal gesto sincrético nos toca – ou seja, sua *Stimmung*. Em minha percepção, as descrições de Thurston são marcadas pela ausência de valor à vida pelo narrador. De acordo com esse argumento, Thurston demonstra pouco apreço à existência humana com suas palavras. Em parte isso fica evidente pela forma fria como ele relata acontecimentos trágicos, como a morte de seu tio. Em relação a esse último acontecimento, o narrador o descreve da seguinte forma:

O professor havia tombado enquanto retornava do barco de Newport. Conforme o relato de testemunhas caiu de repente, após receber um encontrão de um negro com ares de marinheiro saído de um dos estranhos pátios sombrios na encosta íngreme que servia de atalho entre a zona portuária e a casa do falecido, na Williams Street. Os médicos não conseguiram detectar nenhuma disfunção aparente, mas, após um debate, concluíram, perplexos, que alguma lesão cardíaca obscura, decorrente da escalada de um morro tão íngreme por um senhor de idade tão avançada, fora responsável pelo fim. Na época eu não vi motivos para discordar do veredicto, mas ultimamente ando propenso a imaginar – e mais que imaginar.¹²⁰

Por se tratar de uma descrição que relata a morte de um parente do narrador, do qual esse último é o único herdeiro, é esperada a presença de algum pesar ou lamento acerca desse fato – algo que indicasse ao mínimo que o falecimento deste homem tem algum significado para Thurston. Não obstante, o relato da morte do professor Angell é frio e despidido de emotividade. A narração chega a remeter à descrição de um caso policial: a morte do professor é mencionada juntamente com as circunstâncias antecedentes, o local do óbito e, em seguida, o narrador retoma a investigação médica acerca do caso. A descrição encerra-se ressaltando o indício da estranheza do ocorrido, embora isso indique mais a hesitação

¹²⁰ LOVECRAFT, 2014, p. 65.

do narrador do que algum pesar em relação à morte do tio. Não obstante, a apatia dessa descrição não parece harmonizar-se com a atitude de Thurston de interpelar Wilcox, uma vez que o primeiro acredita que o artista debochava de seu tio. Thurston chega a dizer que “Decidi sair em busca do excêntrico escultor que, ao que tudo indicava, transtornara a paz de espírito do pobre velho”¹²¹. Neste último trecho, o narrador mostra-se claramente indignado com a possibilidade de Wilcox ter brincado com o seu falecido tio, ao ponto de tomar satisfações acerca do suposto ocorrido. Essas constatações ilustram a mudança de atitude de um mesmo personagem que, a princípio, age de modo indiferente à morte de um parente para, logo em seguida, mostrar-se tomado pela emotividade em virtude da possibilidade de terem ofendido o mesmo. Trata-se de uma variação na *Stimmung*. Aqui a súbita mudança de atitude esclarece que, por um lado, Thurston não é uma pessoa insensível, mas um personagem que está narrando os acontecimentos do conto em um momento onde ele percebe a vida humana como tendo pouco valor. Mais adiante, o personagem relatará eventos que justificam a alteração em sua percepção.

Este fragmento não expõe apenas o fim da crença de Thurston na naturalidade da morte de seu tio, ele expõe igualmente o momento em que o ceticismo do narrador – em relação à sobrenaturalidade do culto – começa a dar sinais de fraqueza. Isso é sutilmente ilustrado no fim do discurso do narrador: ali Thurston deixa de designar o professor como o seu *tio*, e passa a designá-lo apenas como *professor Angell*. É possível compreender este fato como a transposição feita pelo narrador da condição de membro de uma humanidade que tem prioridade no universo, para a sua consideração enquanto um ser estrangeiro, ou órfão, no próprio universo – onde a humanidade não tem privilégio algum. Acredito que é a opressão resultante dessa última circunstância que o narrador passa a sentir nesse momento. Ainda que o narrador volte a designar o professor Angell como *tio*, essa alteração na percepção pode ser constatada em muitos momentos no terceiro ato do conto, refletindo-se no discurso de Thurston. Este último adquire um tom dramático em várias passagens, como ao referir-se acerca de seu estado de espírito como uma “revolução mental sem precedentes”¹²², ou quando – antes de realizar a descrição de um acontecimento no mar – o narrador explica que:

[...] faço aqui um resumo dos pontos centrais que bastará para demonstrar porque o som da água

¹²¹ LOVECRAFT, 2014, p. 66.

¹²² LOVECRAFT, 2014, p. 87.

batendo no costado do navio pareceu-me tão insuportável que precisei tapar os ouvidos com algodão.¹²³

Nesse mesmo raciocínio, ao concluir essa descrição Thurston afirma que “quando penso nas dimensões de tudo o que pode estar acontecendo nas profundezas, quase tenho vontade de suicidar-me no mesmo instante”¹²⁴. Tais momentos exemplificam como Thurston tem sua percepção alterada após comprovar a veracidade dos fatos investigados. Seja pelo fato dele esperar morrer em pouco tempo, seja pelo fato de perceber a insignificância da humanidade perante as entidades do restante do universo, é possível supor que o narrador não enxerga mais valor na existência humana:

Vi tudo o que o universo abriga em termos de horror, e desde então até mesmo os céus da primavera e as flores do verão são venenosos para mim. Mas creio que viverei pouco. Assim como meu tio se foi, como o pobre Johansen se foi, eu também irei, e o culto ainda vive.¹²⁵

A atmosfera de desvalorização da vida é explicada graças à perspectiva pessimista de seu narrador, dada as terríveis circunstâncias em que Thurston foi envolvido. É possível alegar que tal situação não se reflete apenas enquanto a falta de apreço à vida por parte do narrador. Igualmente as atitudes dos personagens descritos por Thurston geralmente não apresentam conotação, provocando a sensação de um mundo com poucos valores positivos. Por exemplo, os marinheiros do *Emma* permanecem explorando um lugar assustador simplesmente por temerem a vergonha uns dos outros, caso declinassem tal exploração; Thurston menciona que o professor Angell geralmente desprezaria uma pessoa com a afetação de Wilcox; em certo momento o narrador explica que a sensibilidade é vista como esquisitice pelos habitantes de Rhode Island. Tratam-se de atitudes que podem ser constatadas cotidianamente, porém, esse tipo de atitude negativa parece ser dominante dentre aquelas do mundo descrito por Thurston. Suas descrições sugerem que o mundo em que ele vive é um lugar dominado por atitudes que denotam vergonha, desprezo, incompreensão, etc. Logo, o mundo percebido pelo narrador é

¹²³ Id., p. 88.

¹²⁴ Id., p. 89.

¹²⁵ Id., p. 93.

sombrio e pessimista, o que justifica a *Stimmung* de tristeza e opressão do conto.

Na percepção de Thurston, a própria morte aparenta ser desejável. Em determinado momento o narrador chega a dizer que “A morte seria uma benção se pudesse apagar as memórias”¹²⁶. Esse dizer é indicativo de que não é exatamente a morte aquilo que é percebido por Thurston como ameaçador, mas o conhecimento da posição desfavorável da raça humana no universo; uma vez que foi este entendimento que afetou a sua percepção, fazendo-o ver o mundo com tanto pessimismo. Entretanto, é possível supor que não é só a representação da morte que parece distorcida: as referências à loucura ao longo do conto parecem situá-la como pior até mesmo que a morte. Inclusive, a temida dominação dos monstros adormecidos no fundo do oceano parece implicar mais à loucura e o descontrole da humanidade do que a morte ou a aniquilação da espécie humana. Isso pode ser constatado pelo relato de um dos membros do culto acerca do momento em que tais criaturas despertariam:

Seria fácil identificar o momento oportuno, pois então a humanidade estaria como os grandes anciões; livre e descontrolada e além do bem e do mal, com todas as leis e tábuas deixadas de lado e todos os homens gritando e matando e rejubilando-se em êxtase, e toda Terra explodiria em um holocausto de arrebatamento e liberdade.¹²⁷

De acordo com essa descrição é possível que a dominação da humanidade por tais criaturas implique menos na aniquilação da espécie humana, e mais numa circunstância anárquica de descontrole e loucura. De acordo com esse raciocínio, a morte não é mais temida por Thurston que a loucura ou o descontrole. Com isso não estou afirmando que a conjuntura trazida pelas criaturas adormecidas seja desejável; o que estou afirmando é que a falência da civilização como conhecemos é mais ameaçadora para o narrador que a própria aniquilação da humanidade. Desse modo, a representação do desregramento e da loucura da humanidade é tão distorcida na percepção do narrador quanto a sua representação do valor da vida. Apesar de essa perspectiva estar agregada ao modo do narrador ver o mundo, ela está em clara consonância com a

¹²⁶ LOVECRAFT, 2014, p. 92.

¹²⁷ Id., p. 79.

postura adotada pelo autor. Segundo S. T. Joshi¹²⁸, Lovecraft assumia uma postura perante a humanidade que ele designava como cosmoicismo:

O cosmoicismo é a um só tempo uma posição metafísica (uma consciência da vastidão do universo no espaço e no tempo), ética (uma consciência da insignificância dos seres humanos diante do universo), e estática (uma expressão literária dessa insignificância, a ser atingida pela minimização da personagem humana e a exposição de abismos titânicos de tempo e espaço).¹²⁹

Assim, suponho que a ideologia que Lovecraft designa enquanto cosmoicismo comparece de modo marcante no discurso do narrador de *O Chamado de Cthulhu*. Desse modo, o cosmoicismo definiria a percepção de Thurston e a forma como este empreende sua narrativa, estabelecendo a *Stimmung* caracterizada pela desconsideração do valor da vida pelo narrador e pela forma pessimista como ele se relaciona com o mundo.

Portanto, o entendimento que situa a dificuldade em esclarecer a intriga de *O Chamado de Cthulhu* possibilitou a suposição de que esta é tributária da percepção sincrética de seu protagonista e narrador. Tal ponderação esclarece a *Stimmung* opressiva presente ao longo da narrativa, uma vez que o ato de expressão de Thurston é tão importante quanto o sentido do que ele está narrando. Dessa forma, é possível esclarecer que o pessimismo da situação do narrador é expresso conjuntamente aos acontecimentos da trama, resultando na sensação de que a vida tem pouco valor. Por fim, tais circunstâncias relacionam-se com a postura que H. P. Lovecraft designa como cosmoicismo.

4.4. A Síncrese nas Descrições dos Ídolos em *O chamado de Cthulhu*.

Conforme mencionado anteriormente nas ponderações acerca do discurso sincrético infantil e da expressividade autêntica, segundo as teses de Merleau-Ponty¹³⁰, a síncrese foi definida como uma característica da linguagem autêntica, mostrando como tais atos de expressão possuem esse caráter em algum sentido, uma vez que eles sempre aparentam certa provisoriade, inacabamento ou ambiguidade, em virtude de não harmonizarem o gesto expressivo com o significado. Além disso, foi

¹²⁸ JOSHI, 2014, p. 213.

¹²⁹ Idem.

¹³⁰ MERLEAU-PONTY, 2011, 2012, 2013.

mencionado como o próprio Lovecraft alegava que a presença de certo tipo de descrições esparsas ao longo do texto geraria o horror de um modo inconsciente. Ora, na sessão anterior demonstrei como a percepção do narrador – embora jamais tematizada de modo explícito – resulta numa atmosfera macabra onde a existência humana não parece ter valor algum, uma vez que esta é estabelecida a partir da síncrese presente no discurso do Thurston. Tais constatações não são definitivas, tratando-se de significações possíveis para o ato de expressão autêntica que é a caracterização desse personagem. Desse modo, outros leitores do conto podem entender esse personagem – assim como seu discurso – de um modo distinto, ou mesmo entender a atmosfera do conto a partir de outro paradigma. Farias¹³¹, por exemplo, compreende alguns dos aspectos vistos por mim como relativos ao contexto sócio histórico em que a obra fora redigida. Assim, a expressividade autêntica abre as possibilidades de significação sem fixá-las, cabendo ao interlocutor empreender seus sentidos além do explicitamente exposto.

Ademais, além da percepção de seu narrador, há outros aspectos em *O Chamado de Cthulhu* que representam atos de expressividade sincrética. Trata-se daqueles trechos que foram definidos na hipótese enquanto *obscuros*. Designei-os desse modo devido à impossibilidade de descrever direta e inequivocamente os seus sentidos. Estes fragmentos resultam em uma atmosfera de atordoamento – em conformidade com aquilo que Serravallo de Sá¹³² descrevera como *fissura da razão*. Nesta sessão de minha análise ocupo-me dos exemplares mais marcantes desses momentos que desafiam o nosso poder de descrição. Dentre os referidos momentos atordoantes de *O Chamado de Cthulhu* os mais representativos são as descrições dos ídolos de *Cthulhu*. A descrição da escultura de Wilcox é exemplar, neste sentido. Segundo o narrador:

Acima dos hieróglifos havia um entalhe sem dúvida figurativo, ainda que a execução impressionista não permitisse uma ideia muito exata a respeito de sua natureza. Parecia algum tipo de monstro, ou símbolo representando um monstro, tal como apenas um intelecto perturbado poderia conceber. Se eu disser que a minha fantasia extravagante conjurava ao mesmo tempo as imagens de um polvo, de um dragão e de uma caricatura humana, não incorro em nenhum tipo de

¹³¹ FARIAS, 2015.

¹³² SERRAVALLE DE SÁ, 2011.

infidelidade ao espírito da coisa. Uma cabeça polpuda, com tentáculos, colmava um corpo grotesco e escamoso com asas rudimentares; mas era a *silhueta* da figura o que a tornava ainda mais horrenda. Atrás da figura aparecia a vaga sugestão de um cenário arquitetônico ciclópico.¹³³

Tal descrição parece muito menos interessada em fornecer o aspecto preciso da criatura retratada, do que em expressar a globalidade da experiência de enxergar essa figura. Trata-se de um modo discursivo sincrético: como o desenho de uma criança, que pode representar um objeto de um modo disjunto, a descrição em questão alude a muitos significantes – execução impressionista; monstro; mistura de polvo, dragão e homem; corpo de aspecto grotesco com asas rudimentares; etc. –, embora tais significantes pareçam mais amontoarem-se uns sobre os outros numa impressão confusa, do que harmonizarem uma única imagem. É possível imaginar – e até mesmo desenhar – essa figura de muitas formas a partir desses significantes, mas não possível escolher uma dentre as muitas possibilidades como a representação definitiva do baixo-relevo apresentado por Wilcox. Outro momento em que a descrição de *Cthulhu* é designada de modo sincrético é na descrição do ídolo no relato do inspetor Legrasse. Segundo o narrador, trata-se de:

[...] um monstro de traços de traços vagamente antropoides, mas com uma cabeça de polvo cujo rosto era um amontoado de tentáculos, um corpo escamoso, prodigiosas garras nas patas dianteiras e traseiras e longas asas estreitas nas costas. A coisa, que transpirava uma terrível malevolência sobrenatural, tinha um aspecto inchado e sentava-se em uma pose vil sobre um bloco ou pedestal retangular coberto por caracteres indecifráveis. A ponta das asas tocava a borda traseira do bloco e o corpo ocupava o centro, enquanto as longas garras curvas das pernas traseiras, que estavam dobradas, agarravam-se à borda frontal e estendiam-se para baixo em direção à base do pedestal. A cabeça do cefalópode projetava-se para frente, de maneira que a ponta dos tentáculos faciais tocava o dorso das enormes garras dianteiras, que cingiam os joelhos da criatura sentada. O aspecto da figura era

¹³³ LOVECRAFT, 2014, p. 66.

de um realismo anormal, tornado ainda mais temível porque nada se sabia a respeito de sua origem.¹³⁴

Nessa descrição há novamente uma sobreposição dos significantes, embora o que chama mais atenção é a ausência de determinados elementos que deem unidade à representação. Essa descrição é semelhante ao caso do desenho infantil onde a criança desenha braços, pernas e cabeça sem uni-los na totalidade lógica de uma figura humana. A primeira frase parece elencar significantes separadamente; a segunda descreve significações que se referem ao sentido geral da figura: malevolência, aspecto inchado, pose vil; a terceira e a quarta parecem relacionar aspectos disjuntos: a posição do corpo, das asas, das pernas, da cabeça, etc. A última frase, assim como a segunda, volta a descrever um sentido total da imagem, embora as descrições anteriores sejam de partes isoladas. É claro que esse arranjo de significações permite imaginar esse ídolo de muitas formas, mas – novamente – não é possível priorizar nenhuma delas como a imagem precisa daquilo que está descrito nesse trecho. Logo, trata-se de uma descrição caracterizada pela síntese: o discurso varia entre uma polaridade onde os significantes se designam elementos fragmentados, e outra onde os significantes se referem a uma consideração global; com ambas as polaridades implicadas na descrição do mesmo objeto.

Acredito que esses trechos são os momentos do conto onde a síntese é mais característica. É possível alegar que os ídolos são descritos desse modo porque o narrador parece atordoar-se ao rememorar estes relatos. Conforme fora mencionado na argumentação acerca da percepção de Thurston, supõe-se que seja desagradável para ele descrever esses ídolos. Nesse raciocínio, é difícil para ele sintetizar a totalidade do que ele está descrevendo, do mesmo modo que cotidianamente é difícil para nós compreendermos a totalidade de uma pintura ou de um filme quando estamos cansados ou preocupados. É por conta disso que considero tão importante a reflexão acerca da percepção de Thurston. Ressalto que, assim como não posso priorizar um dentre os vários perfis dos ídolos de *Cthulhu* – que posso imaginar a partir de suas descrições –, não é possível, igualmente, afirmar que minha percepção seja definitiva. Conforme já fora mencionado, esse tipo de conclusão não é possível quando se trata de um ato de expressão autêntica: seja ele o ato do escritor, do poeta, do pintor ou de uma criança.

¹³⁴ LOVECRAFT, 2014, p. 72–73.

A partir da noção de expressividade sincrética foi possível compreender o sentido daqueles trechos que foram designados pela hipótese que orienta essa argumentação como obscuros. A análise desses trechos apresentou aquilo que fora definido enquanto síncrese, o aspecto característico dos atos de expressividade autêntica. Por fim, graças à análise da percepção do narrador foi possível supor que tais trechos são descritos dessa forma porque até mesmo imaginar a síntese dos objetos descritos é um incômodo para Thurston.

5. CONCLUSÃO

No início do presente estudo, foi ressaltado a comparação que Maurice Merleau-Ponty¹³⁵ empreende entre a noção de síntese empregada por Henri Wallon¹³⁶ e o conceito de *intencionalidade operativa* (*Fungierende Intentionalität*) proposto por Edmund Husserl. Tal comparação é a base que possibilita dilucidar como o discurso infantil aproxima-se da linguagem do escritor, do poeta, do filósofo: enfim, de todo ato expressivo que utiliza os significantes para instituir significações inéditas que – por não estarem alienadas enquanto *língua* – só tem o seu sentido alcançado obliquamente, e nunca de modo absoluto. Entendida dessa forma, as expressões infantis marcadas pelo sincretismo são menos ocupadas em informar, do que empenhada em retomar a globalidade de uma vivência onde os parâmetros analíticos e sintéticos – ao qual, segundo Merleau-Ponty¹³⁷, estamos habituados a empregar em nosso cotidiano – não subordinam os significantes. Tal raciocínio estabelece as formas de expressão infantil como um fenômeno marcadamente positivo representando o modo inaugural do uso dos significantes, e não como uma experiência malograda, desbastada ou precária. Esse modo de utilizar os significantes é semelhante aquele empregado pelo artista, a diferença está no fato de que na criança o sincretismo – e, conseqüentemente, a autenticidade de seus gestos – são um momento do desenvolvimento linguístico a ser superado em favor dos modos sintéticos de expressão. Por outro lado, os artistas e filósofos retomam essa forma discursiva uma vez que, para eles, mais importante que informar é expressar.

A luz dessas reflexões, é possível compreender as teses de H. P. Lovecraft que situam o discurso infantil como uma fonte de horror em seu conto favorito; deixando claro que aquilo que esse autor entende como horror não é uma sensação alienada no imaginário simbólico que Merleau-Ponty¹³⁸ designa como *fala falada*. Com base nas teses de Merleau-Ponty é possível supor que a sensação visada por Lovecraft¹³⁹ em suas obras é diferente de um sentir que nos habituamos a designar enquanto medo; o autor norte americano visa a produção de um sentimento ainda desconhecido e, portanto, ainda não alienado em nosso imaginário semântico. Desse modo, a produção de medo visada por H. P.

¹³⁵ 2006.

¹³⁶ GALVÃO 2012.

¹³⁷ 2011.

¹³⁸ Id.

¹³⁹ 1987.

Lovecraft está intimamente relacionada com aquilo que não é habitual. É essa suposição que me permite estabelecer um paralelo entre as intenções artísticas de Lovecraft e aquelas de Paul Cézanne em sua fase tardia: ambos visam a instituir significações inéditas. Se, por um lado, Cézanne faz isso pelo seu peculiar uso das cores, dos contornos e dos claros e escuros de suas pinturas – declinando muitos valores canônicos dessa atividade; Lovecraft busca um discurso autêntico através de aspectos sincréticos dispersos em seus textos de horror. Se Merleau-Ponty¹⁴⁰ entende que Cézanne buscava restituir em sua pintura a percepção primordial, Lovecraft – de acordo com o que fora argumentado anteriormente – também visava retomar o caráter primário de certo âmbito da experiência: a saber, o contato com o desconhecido. Neste raciocínio, é para expressar a globalidade dessa experiência que Lovecraft emprega o caráter primordial de nossas formas de expressão: a síncrese. Esse fato explica a importância dada por esse autor ao discurso infantil, conforme fora demonstrado na exegese de sua carta à J. Vernon Shea¹⁴¹.

Tal argumentação fundamenta a hipótese de que as descrições de caráter obscuro no conto *O Chamado de Cthulhu*¹⁴² são – na realidade – variantes do discurso infantil incipiente. Isso pode ser explicado a partir das proposições acima, uma vez que elas situam as intenções de Lovecraft¹⁴³ em produzir horror como uma aspiração pela linguagem autêntica. Entendendo que a característica dessa última é a síncrese, aspecto marcante da percepção e expressão infantis. O caráter inacabado, provisório e ambíguo das descrições dos ídolos de *Cthulhu*, ou da caracterização intrincada do personagem narrador do conto, são aspectos que retomam o modo inaugural como as crianças utilizam os significantes para se expressarem. Assim, de acordo com as reflexões desse estudo, a síncrese é o traço marcante desses elementos do referido conto. Sendo graças a esse aspecto que nos colocamos a imaginar uma infinidade de significações distintas acerca daquilo que está sendo narrado.

Por conseguinte, o horror em *O Chamado de Cthulhu* – tal como os sentidos que invocamos perante os modos de expressão das crianças – tem por fundamento a síncrese, pois sua expressão é tão importante quanto seu significado; e é esta dialética entre o expresso e o ato lido que tornam os referidos aspectos desse conto carregados de uma afetividade que é sentida como um estranhamento de difícil descrição,

¹⁴⁰ 2013.

¹⁴¹ LOVECRAFT, 1998

¹⁴² Id. 2012.

¹⁴³ Id. 1987.

tais trechos não delimitam com precisão o que está sendo narrado. Tais ponderações tornam verossimilhante a hipótese que relaciona o discurso de horror de Lovecraft com aquilo que caracteriza as expressões infantis: a saber a síncrese.

REFERÊNCIAS

FARIAS, Ricardo Heffel. **Cthulhu is Here: The Monster as an Allegory of History in Howard Phillips Lovecraft's Cthulhu Mythos**. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2015.

GALVÃO, Izabel. **Henri Wallon: Uma Conceção Dialética do Desenvolvimento Infantil**. 21ª ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, ambiência, Stimmung**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2014.

HEYDE, Kézia L'engle de Figueiredo. **Weird Fiction and the Unholy Glee of H. P. Lovecraft**. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2003.

JOSHI, S. T. **A Vida de H. P. Lovecraft**. 1ª ed. São Paulo: Hedra, 2014.

LACAN, Jacques. **O Seminário, Livro 20: Mais, Ainda**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LIMBERGER, Letícia Staub; SILVA, Jerro Cardoso. Os Role Playing Games (RPGS) Como Uma Ferramenta em Psicoterapia: Um estudo de Caso. **Boletim de Psicologia**, São Paulo, Vol. LXIII, nº 139, p. 193–200, 2014.

LOVECRAFT, H. P. **Horror Sobrenatural na Literatura**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

_____. **O Chamado de Cthulhu e Outros Contos**. 1ª ed. São Paulo: Hedra, 2012.

_____. **Os Melhores Contos de H. P. Lovecraft**. 1ª ed. São Paulo: Hedra, 2014.

_____. **Selected Letters (1929 – 1931)**. Vol. 3. 1ª ed. Sauk City: Arkham House, 1998.

MACHEN, Arthur. **The White People and Other Weird Stories**. 1ª ed. New York: Penguin USA, 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Prosa do Mundo**. 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **Fenomenologia da Percepção**. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. **O Olho e o Espírito**. 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. **Psicologia e Psicopedagogia da Criança**. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MORAIS, A. P.; BRAGA, A. A. M.; COELHO, K. K. S. F. Um Estudo Sobre a Estética da Recepção. *In*: TOLLENDAL, Eduardo José; AZEVEDO, Luciene (orgs.). **Relendo a Teoria**. 1ª ed. Uberlândia: EDUFU, 2011.

MÜLLER, Marcos José. **Merleau-Ponty: Acerca da Expressão**. 1ª ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

MÜLLER-GRANZOTTO, Marcos José, MÜLLER-GRANZOTTO, Rosane Lorena. **Psicose e Sofrimento**. 1ª ed. São Paulo: Summus Editorial, 2012a.

_____. **Clínicas Gestáticas: O sentido ético, político e antropológico da teoria do self**. 1ª ed. São Paulo: Summus Editorial, 2012b.

PETERSEN, Sandy. **Call of Cthulhu**. 4ª ed. Ann Arbor: Chaosium, 1989.

SERRAVALLE DE SÁ, Daniel. Fissuras da Razão: Questões Epistemológicas em Álvares de Azevedo, José de Alencar e Machado de

Assis. *In*: SANTOS, Josalba Fabiana; GOMES, Carlos Magno; CARDOSO, Ana Leal. **Sombras do Mal na Literatura**. 1ª ed. Maceió: Edufal, 2011.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

WALTERS, Roger; GILMOUR, David. Comfortably Numb. *In*: WALTERS, Roger; GILMOUR, David. **Pink Floyd The Wall**. New York: Sony Music, 1979. CD 2, faixa 06.

ANEXO A – CONTO *O CHAMADO DE CTHULHU* (EM INGLÊS)

Disponível em: <<http://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/cc.aspx>>
Acesso em março de 2016.

The Call of Cthulhu **By H. P. Lovecraft**



(Found Among the Papers of the Late
Francis Wayland Thurston, of Boston)

“Of such great powers or beings there may be conceivably a survival . . . a survival of a hugely remote period when . . . consciousness was manifested, perhaps, in shapes and forms long since withdrawn before the tide of advancing humanity . . . forms of which poetry and legend alone have caught a flying memory and called them gods, monsters, mythical beings of all sorts and kinds. . . .”

—Algernon Blackwood.

I.

The Horror in Clay.

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 deadly light into the peace and safety of a new dark age.

Theosophists have guessed at the awesome grandeur of the cosmic cycle wherein our world and human race form transient incidents. They have hinted at strange survivals in terms which would freeze the blood if not masked by a bland optimism. But it is not from them that there came the single glimpse of forbidden aeons which chills me when I think of it and maddens me when I dream of it. That glimpse, like all dread glimpses of truth, flashed out from an accidental piecing together of separated things—in this case an old newspaper item and the notes of a dead

professor. I hope that no one else will accomplish this piecing out; certainly, if I live, I shall never knowingly supply a link in so hideous a chain. I think that the professor, too, intended to keep silent regarding the part he knew, and that he would have destroyed his notes had not sudden death seized him.

My knowledge of the thing began in the winter of 1926–27 with the death of my grand-uncle George Gammell Angell, Professor Emeritus of Semitic Languages in Brown University, Providence, Rhode Island. Professor Angell was widely known as an authority on ancient inscriptions, and had frequently been resorted to by the heads of prominent museums; so that his passing at the age of ninety-two may be recalled by many. Locally, interest was intensified by the obscurity of the cause of death. The professor had been stricken whilst returning from the Newport boat; falling suddenly, as witnesses said, after having been jostled by a nautical-looking negro who had come from one of the queer dark courts on the precipitous hillside which formed a short cut from the waterfront to the deceased's home in Williams Street. Physicians were unable to find any visible disorder, but concluded after perplexed debate that some obscure lesion of the heart, induced by the brisk ascent of so steep a hill by so elderly a man, was responsible for the end. At the time I saw no reason to dissent from this dictum, but latterly I am inclined to wonder—and more than wonder.

As my grand-uncle's heir and executor, for he died a childless widower, I was expected to go over his papers with some thoroughness; and for that purpose moved his entire set of files and boxes to my quarters in Boston. Much of the material which I correlated will be later published by the American Archaeological Society, but there was one box which I found exceedingly puzzling, and which I felt much averse from shewing to other eyes. It had been locked, and I did not find the key till it occurred to me to examine the personal ring which the professor carried always in his pocket. Then indeed I succeeded in opening it, but when I did so seemed only to be confronted by a greater and more closely locked barrier. For what could be the meaning of the queer clay bas-relief and the disjointed jottings, ramblings, and cuttings which I found? Had my uncle, in his latter years, become credulous of the most superficial impostures? I resolved to search out the eccentric sculptor responsible for this apparent disturbance of an old man's peace of mind.

The bas-relief was a rough rectangle less than an inch thick and about five by six inches in area; obviously of modern origin. Its designs, however, were far from modern in atmosphere and suggestion; for although the vagaries of cubism and futurism are many and wild, they do

not often reproduce that cryptic regularity which lurks in prehistoric writing. And writing of some kind the bulk of these designs seemed certainly to be; though my memory, despite much familiarity with the papers and collections of my uncle, failed in any way to identify this particular species, or even to hint at its remotest affiliations.

Above these apparent hieroglyphics was a figure of evidently pictorial intent, though its impressionistic execution forbade a very clear idea of its nature. It seemed to be a sort of monster, or symbol representing a monster, of a form which only a diseased fancy could conceive. If I say that my somewhat extravagant imagination yielded simultaneous pictures of an octopus, a dragon, and a human caricature, I shall not be unfaithful to the spirit of the thing. A pulpy, tentacled head surmounted a grotesque and scaly body with rudimentary wings; but it was the *general outline* of the whole which made it most shockingly frightful. Behind the figure was a vague suggestion of a Cyclopean architectural background.

The writing accompanying this oddity was, aside from a stack of press cuttings, in Professor Angell's most recent hand; and made no pretence to literary style. What seemed to be the main document was headed "CTHULHU CULT" in characters painstakingly printed to avoid the erroneous reading of a word so unheard-of. The manuscript was divided into two sections, the first of which was headed "1925—Dream and Dream Work of H. A. Wilcox, 7 Thomas St., Providence, R.I.", and the second, "Narrative of Inspector John R. Legrasse, 121 Bienville St., New Orleans, La., at 1908 A. A. S. Mtg.—Notes on Same, & Prof. Webb's Acct." The other manuscript papers were all brief notes, some of them accounts of the queer dreams of different persons, some of them citations from theosophical books and magazines (notably W. Scott-Elliot's *Atlantis and the Lost Lemuria*), and the rest comments on long-surviving secret societies and hidden cults, with references to passages in such mythological and anthropological source-books as Frazer's *Golden Bough* and Miss Murray's *Witch-Cult in Western Europe*. The cuttings largely alluded to outré mental illnesses and outbreaks of group folly or mania in the spring of 1925.

The first half of the principal manuscript told a very peculiar tale. It appears that on March 1st, 1925, a thin, dark young man of neurotic and excited aspect had called upon Professor Angell bearing the singular clay bas-relief, which was then exceedingly damp and fresh. His card bore the name of Henry Anthony Wilcox, and my uncle had recognised him as the youngest son of an excellent family slightly known to him, who had latterly been studying sculpture at the Rhode Island School of Design and living alone at the Fleur-de-Lys Building near that institution. Wilcox was

a precocious youth of known genius but great eccentricity, and had from childhood excited attention through the strange stories and odd dreams he was in the habit of relating. He called himself “psychically hypersensitive”, but the staid folk of the ancient commercial city dismissed him as merely “queer”. Never mingling much with his kind, he had dropped gradually from social visibility, and was now known only to a small group of aesthetes from other towns. Even the Providence Art Club, anxious to preserve its conservatism, had found him quite hopeless.

On the occasion of the visit, ran the professor’s manuscript, the sculptor abruptly asked for the benefit of his host’s archaeological knowledge in identifying the hieroglyphics on the bas-relief. He spoke in a dreamy, stilted manner which suggested pose and alienated sympathy; and my uncle shewed some sharpness in replying, for the conspicuous freshness of the tablet implied kinship with anything but archaeology. Young Wilcox’s rejoinder, which impressed my uncle enough to make him recall and record it verbatim, was of a fantastically poetic cast which must have typified his whole conversation, and which I have since found highly characteristic of him. He said, “It is new, indeed, for I made it last night in a dream of strange cities; and dreams are older than brooding Tyre, or the contemplative Sphinx, or garden-girdled Babylon.”

It was then that he began that rambling tale which suddenly played upon a sleeping memory and won the fevered interest of my uncle. There had been a slight earthquake tremor the night before, the most considerable felt in New England for some years; and Wilcox’s imagination had been keenly affected. Upon retiring, he had had an unprecedented dream of great Cyclopean cities of titan blocks and sky-flung monoliths, all dripping with green ooze and sinister with latent horror. Hieroglyphics had covered the walls and pillars, and from some undetermined point below had come a voice that was not a voice; a chaotic sensation which only fancy could transmute into sound, but which he attempted to render by the almost unpronounceable jumble of letters, “*Cthulhu fhtagn*”.

This verbal jumble was the key to the recollection which excited and disturbed Professor Angell. He questioned the sculptor with scientific minuteness; and studied with almost frantic intensity the bas-relief on which the youth had found himself working, chilled and clad only in his night-clothes, when waking had stolen bewilderingly over him. My uncle blamed his old age, Wilcox afterward said, for his slowness in recognising both hieroglyphics and pictorial design. Many of his questions seemed highly out-of-place to his visitor, especially those which tried to connect the latter with strange cults or societies; and Wilcox could not understand

the repeated promises of silence which he was offered in exchange for an admission of membership in some widespread mystical or paganly religious body. When Professor Angell became convinced that the sculptor was indeed ignorant of any cult or system of cryptic lore, he besieged his visitor with demands for future reports of dreams. This bore regular fruit, for after the first interview the manuscript records daily calls of the young man, during which he related startling fragments of nocturnal imagery whose burden was always some terrible Cyclopean vista of dark and dripping stone, with a subterrene voice or intelligence shouting monotonously in enigmatical sense-impacts untranscribable save as gibberish. The two sounds most frequently repeated are those rendered by the letters "*Cthulhu*" and "*R'lyeh*".

On March 23d, the manuscript continued, Wilcox failed to appear; and inquiries at his quarters revealed that he had been stricken with an obscure sort of fever and taken to the home of his family in Waterman Street. He had cried out in the night, arousing several other artists in the building, and had manifested since then only alternations of unconsciousness and delirium. My uncle at once telephoned the family, and from that time forward kept close watch of the case; calling often at the Thayer Street office of Dr. Tobey, whom he learned to be in charge. The youth's febrile mind, apparently, was dwelling on strange things; and the doctor shuddered now and then as he spoke of them. They included not only a repetition of what he had formerly dreamed, but touched wildly on a gigantic thing "miles high" which walked or lumbered about. He at no time fully described this object, but occasional frantic words, as repeated by Dr. Tobey, convinced the professor that it must be identical with the nameless monstrosity he had sought to depict in his dream-sculpture. Reference to this object, the doctor added, was invariably a prelude to the young man's subsidence into lethargy. His temperature, oddly enough, was not greatly above normal; but his whole condition was otherwise such as to suggest true fever rather than mental disorder.

On April 2nd at about 3 p.m. every trace of Wilcox's malady suddenly ceased. He sat upright in bed, astonished to find himself at home and completely ignorant of what had happened in dream or reality since the night of March 22nd. Pronounced well by his physician, he returned to his quarters in three days; but to Professor Angell he was of no further assistance. All traces of strange dreaming had vanished with his recovery, and my uncle kept no record of his night-thoughts after a week of pointless and irrelevant accounts of thoroughly usual visions.

Here the first part of the manuscript ended, but references to certain of the scattered notes gave me much material for thought—so much, in

fact, that only the ingrained scepticism then forming my philosophy can account for my continued distrust of the artist. The notes in question were those descriptive of the dreams of various persons covering the same period as that in which young Wilcox had had his strange visitations. My uncle, it seems, had quickly instituted a prodigiously far-flung body of inquiries amongst nearly all the friends whom he could question without impertinence, asking for nightly reports of their dreams, and the dates of any notable visions for some time past. The reception of his request seems to have been varied; but he must, at the very least, have received more responses than any ordinary man could have handled without a secretary. This original correspondence was not preserved, but his notes formed a thorough and really significant digest. Average people in society and business—New England's traditional "salt of the earth"—gave an almost completely negative result, though scattered cases of uneasy but formless nocturnal impressions appear here and there, always between March 23d and April 2nd—the period of young Wilcox's delirium. Scientific men were little more affected, though four cases of vague description suggest fugitive glimpses of strange landscapes, and in one case there is mentioned a dread of something abnormal.

It was from the artists and poets that the pertinent answers came, and I know that panic would have broken loose had they been able to compare notes. As it was, lacking their original letters, I half suspected the compiler of having asked leading questions, or of having edited the correspondence in corroboration of what he had latently resolved to see. That is why I continued to feel that Wilcox, somehow cognisant of the old data which my uncle had possessed, had been imposing on the veteran scientist. These responses from aesthetes told a disturbing tale. From February 28th to April 2nd a large proportion of them had dreamed very bizarre things, the intensity of the dreams being immeasurably the stronger during the period of the sculptor's delirium. Over a fourth of those who reported anything, reported scenes and half-sounds not unlike those which Wilcox had described; and some of the dreamers confessed acute fear of the gigantic nameless thing visible toward the last. One case, which the note describes with emphasis, was very sad. The subject, a widely known architect with leanings toward theosophy and occultism, went violently insane on the date of young Wilcox's seizure, and expired several months later after incessant screamings to be saved from some escaped denizen of hell. Had my uncle referred to these cases by name instead of merely by number, I should have attempted some corroboration and personal investigation; but as it was, I succeeded in tracing down only a few. All of these, however, bore out the notes in full. I have often

wondered if all the objects of the professor's questioning felt as puzzled as did this fraction. It is well that no explanation shall ever reach them.

The press cuttings, as I have intimated, touched on cases of panic, mania, and eccentricity during the given period. Professor Angell must have employed a cutting bureau, for the number of extracts was tremendous and the sources scattered throughout the globe. Here was a nocturnal suicide in London, where a lone sleeper had leaped from a window after a shocking cry. Here likewise a rambling letter to the editor of a paper in South America, where a fanatic deduces a dire future from visions he has seen. A despatch from California describes a theosophist colony as donning white robes en masse for some "glorious fulfilment" which never arrives, whilst items from India speak guardedly of serious native unrest toward the end of March. Voodoo orgies multiply in Hayti, and African outposts report ominous mutterings. American officers in the Philippines find certain tribes bothersome about this time, and New York policemen are mobbed by hysterical Levantines on the night of March 22–23. The west of Ireland, too, is full of wild rumour and legendry, and a fantastic painter named Ardois-Bonnot hangs a blasphemous "Dream Landscape" in the Paris spring salon of 1926. And so numerous are the recorded troubles in insane asylums, that only a miracle can have stopped the medical fraternity from noting strange parallelisms and drawing mystified conclusions. A weird bunch of cuttings, all told; and I can at this date scarcely envisage the callous rationalism with which I set them aside. But I was then convinced that young Wilcox had known of the older matters mentioned by the professor.

II.

The Tale of Inspector Legrasse.

The older matters which had made the sculptor's dream and bas-relief so significant to my uncle formed the subject of the second half of his long manuscript. Once before, it appears, Professor Angell had seen the hellish outlines of the nameless monstrosity, puzzled over the unknown hieroglyphics, and heard the ominous syllables which can be rendered only as "*Cthulhu*"; and all this in so stirring and horrible a connexion that it is small wonder he pursued young Wilcox with queries and demands for data.

The earlier experience had come in 1908, seventeen years before, when the American Archaeological Society held its annual meeting in St. Louis. Professor Angell, as befitted one of his authority and attainments, had had a prominent part in all the deliberations; and was one of the first

to be approached by the several outsiders who took advantage of the convocation to offer questions for correct answering and problems for expert solution.

The chief of these outsiders, and in a short time the focus of interest for the entire meeting, was a commonplace-looking middle-aged man who had travelled all the way from New Orleans for certain special information unobtainable from any local source. His name was John Raymond Legrasse, and he was by profession an Inspector of Police. With him he bore the subject of his visit, a grotesque, repulsive, and apparently very ancient stone statuette whose origin he was at a loss to determine. It must not be fancied that Inspector Legrasse had the least interest in archaeology. On the contrary, his wish for enlightenment was prompted by purely professional considerations. The statuette, idol, fetish, or whatever it was, had been captured some months before in the wooded swamps south of New Orleans during a raid on a supposed voodoo meeting; and so singular and hideous were the rites connected with it, that the police could not but realise that they had stumbled on a dark cult totally unknown to them, and infinitely more diabolic than even the blackest of the African voodoo circles. Of its origin, apart from the erratic and unbelievable tales extorted from the captured members, absolutely nothing was to be discovered; hence the anxiety of the police for any antiquarian lore which might help them to place the frightful symbol, and through it track down the cult to its fountain-head.

Inspector Legrasse was scarcely prepared for the sensation which his offering created. One sight of the thing had been enough to throw the assembled men of science into a state of tense excitement, and they lost no time in crowding around him to gaze at the diminutive figure whose utter strangeness and air of genuinely abysmal antiquity hinted so potently at unopened and archaic vistas. No recognised school of sculpture had animated this terrible object, yet centuries and even thousands of years seemed recorded in its dim and greenish surface of unplaceable stone.

The figure, which was finally passed slowly from man to man for close and careful study, was between seven and eight inches in height, and of exquisitely artistic workmanship. It represented a monster of vaguely anthropoid outline, but with an octopus-like head whose face was a mass of feelers, a scaly, rubbery-looking body, prodigious claws on hind and fore feet, and long, narrow wings behind. This thing, which seemed instinct with a fearsome and unnatural malignancy, was of a somewhat bloated corpulence, and squatted evilly on a rectangular block or pedestal covered with undecipherable characters. The tips of the wings touched the back edge of the block, the seat occupied the centre, whilst the long,

curved claws of the doubled-up, crouching hind legs gripped the front edge and extended a quarter of the way down toward the bottom of the pedestal. The cephalopod head was bent forward, so that the ends of the facial feelers brushed the backs of huge fore paws which clasped the croucher's elevated knees. The aspect of the whole was abnormally life-like, and the more subtly fearful because its source was so totally unknown. Its vast, awesome, and incalculable age was unmistakable; yet not one link did it shew with any known type of art belonging to civilisation's youth—or indeed to any other time. Totally separate and apart, its very material was a mystery; for the soapy, greenish-black stone with its golden or iridescent flecks and striations resembled nothing familiar to geology or mineralogy. The characters along the base were equally baffling; and no member present, despite a representation of half the world's expert learning in this field, could form the least notion of even their remotest linguistic kinship. They, like the subject and material, belonged to something horribly remote and distinct from mankind as we know it; something frightfully suggestive of old and unhallowed cycles of life in which our world and our conceptions have no part.

And yet, as the members severally shook their heads and confessed defeat at the Inspector's problem, there was one man in that gathering who suspected a touch of bizarre familiarity in the monstrous shape and writing, and who presently told with some diffidence of the odd trifle he knew. This person was the late William Channing Webb, Professor of Anthropology in Princeton University, and an explorer of no slight note. Professor Webb had been engaged, forty-eight years before, in a tour of Greenland and Iceland in search of some Runic inscriptions which he failed to unearth; and whilst high up on the West Greenland coast had encountered a singular tribe or cult of degenerate Esquimaux whose religion, a curious form of devil-worship, chilled him with its deliberate bloodthirstiness and repulsiveness. It was a faith of which other Esquimaux knew little, and which they mentioned only with shudders, saying that it had come down from horribly ancient aeons before ever the world was made. Besides nameless rites and human sacrifices there were certain queer hereditary rituals addressed to a supreme elder devil or *tornasuk*; and of this Professor Webb had taken a careful phonetic copy from an aged *angedkok* or wizard-priest, expressing the sounds in Roman letters as best he knew how. But just now of prime significance was the fetish which this cult had cherished, and around which they danced when the aurora leaped high over the ice cliffs. It was, the professor stated, a very crude bas-relief of stone, comprising a hideous picture and some cryptic writing. And so far as he could tell, it was a rough parallel in all

essential features of the bestial thing now lying before the meeting.

This data, received with suspense and astonishment by the assembled members, proved doubly exciting to Inspector Legrasse; and he began at once to ply his informant with questions. Having noted and copied an oral ritual among the swamp cult-worshippers his men had arrested, he besought the professor to remember as best he might the syllables taken down amongst the diabolist Esquimaux. There then followed an exhaustive comparison of details, and a moment of really awed silence when both detective and scientist agreed on the virtual identity of the phrase common to two hellish rituals so many worlds of distance apart. What, in substance, both the Esquimau wizards and the Louisiana swamp-priests had chanted to their kindred idols was something very like this—the word-divisions being guessed at from traditional breaks in the phrase as chanted aloud:

“Ph’nglui mglw’nafh Cthulhu R’lyeh wgah’nagl fhtagn.”

Legrasse had one point in advance of Professor Webb, for several among his mongrel prisoners had repeated to him what older celebrants had told them the words meant. This text, as given, ran something like this:

“In his house at R’lyeh dead Cthulhu waits dreaming.”

And now, in response to a general and urgent demand, Inspector Legrasse related as fully as possible his experience with the swamp worshippers; telling a story to which I could see my uncle attached profound significance. It savoured of the wildest dreams of myth-maker and theosophist, and disclosed an astonishing degree of cosmic imagination among such half-castes and pariahs as might be least expected to possess it.

On November 1st, 1907, there had come to the New Orleans police a frantic summons from the swamp and lagoon country to the south. The squatters there, mostly primitive but good-natured descendants of Lafitte’s men, were in the grip of stark terror from an unknown thing which had stolen upon them in the night. It was voodoo, apparently, but voodoo of a more terrible sort than they had ever known; and some of their women and children had disappeared since the malevolent tom-tom had begun its incessant beating far within the black haunted woods where no dweller ventured. There were insane shouts and harrowing screams, soul-chilling chants and dancing devil-flames; and, the frightened messenger added, the people could stand it no more.

So a body of twenty police, filling two carriages and an automobile, had set out in the late afternoon with the shivering squatter as a guide. At the end of the passable road they alighted, and for miles splashed on in

silence through the terrible cypress woods where day never came. Ugly roots and malignant hanging nooses of Spanish moss beset them, and now and then a pile of dank stones or fragment of a rotting wall intensified by its hint of morbid habitation a depression which every malformed tree and every fungous islet combined to create. At length the squatter settlement, a miserable huddle of huts, hove in sight; and hysterical dwellers ran out to cluster around the group of bobbing lanterns. The muffled beat of tom-toms was now faintly audible far, far ahead; and a curdling shriek came at infrequent intervals when the wind shifted. A reddish glare, too, seemed to filter through the pale undergrowth beyond endless avenues of forest night. Reluctant even to be left alone again, each one of the cowed squatters refused point-blank to advance another inch toward the scene of unholy worship, so Inspector Legrasse and his nineteen colleagues plunged on unguided into black arcades of horror that none of them had ever trod before.

The region now entered by the police was one of traditionally evil repute, substantially unknown and untraversed by white men. There were legends of a hidden lake unglimped by mortal sight, in which dwelt a huge, formless white polypous thing with luminous eyes; and squatters whispered that bat-winged devils flew up out of caverns in inner earth to worship it at midnight. They said it had been there before D'Iberville, before La Salle, before the Indians, and before even the wholesome beasts and birds of the woods. It was nightmare itself, and to see it was to die. But it made men dream, and so they knew enough to keep away. The present voodoo orgy was, indeed, on the merest fringe of this abhorred area, but that location was bad enough; hence perhaps the very place of the worship had terrified the squatters more than the shocking sounds and incidents.

Only poetry or madness could do justice to the noises heard by Legrasse's men as they ploughed on through the black morass toward the red glare and the muffled tom-toms. There are vocal qualities peculiar to men, and vocal qualities peculiar to beasts; and it is terrible to hear the one when the source should yield the other. Animal fury and orgiastic licence here whipped themselves to daemonic heights by howls and squawking ecstasies that tore and reverberated through those nighted woods like pestilential tempests from the gulfs of hell. Now and then the less organised ululation would cease, and from what seemed a well-drilled chorus of hoarse voices would rise in sing-song chant that hideous phrase or ritual:

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

Then the men, having reached a spot where the trees were thinner, came

suddenly in sight of the spectacle itself. Four of them reeled, one fainted, and two were shaken into a frantic cry which the mad cacophony of the orgy fortunately deadened. Legrasse dashed swamp water on the face of the fainting man, and all stood trembling and nearly hypnotised with horror.

In a natural glade of the swamp stood a grassy island of perhaps an acre's extent, clear of trees and tolerably dry. On this now leaped and twisted a more indescribable horde of human abnormality than any but a Sime or an Angarola could paint. Void of clothing, this hybrid spawn were braying, bellowing, and writhing about a monstrous ring-shaped bonfire; in the centre of which, revealed by occasional rifts in the curtain of flame, stood a great granite monolith some eight feet in height; on top of which, incongruous with its diminutiveness, rested the noxious carven statuette. From a wide circle of ten scaffolds set up at regular intervals with the flame-girt monolith as a centre hung, head downward, the oddly marred bodies of the helpless squatters who had disappeared. It was inside this circle that the ring of worshippers jumped and roared, the general direction of the mass motion being from left to right in endless Bacchanal between the ring of bodies and the ring of fire.

It may have been only imagination and it may have been only echoes which induced one of the men, an excitable Spaniard, to fancy he heard antiphonal responses to the ritual from some far and unilluminated spot deeper within the wood of ancient legendry and horror. This man, Joseph D. Galvez, I later met and questioned; and he proved distractingly imaginative. He indeed went so far as to hint of the faint beating of great wings, and of a glimpse of shining eyes and a mountainous white bulk beyond the remotest trees—but I suppose he had been hearing too much native superstition.

Actually, the horrified pause of the men was of comparatively brief duration. Duty came first; and although there must have been nearly a hundred mongrel celebrants in the throng, the police relied on their firearms and plunged determinedly into the nauseous rout. For five minutes the resultant din and chaos were beyond description. Wild blows were struck, shots were fired, and escapes were made; but in the end Legrasse was able to count some forty-seven sullen prisoners, whom he forced to dress in haste and fall into line between two rows of policemen. Five of the worshippers lay dead, and two severely wounded ones were carried away on improvised stretchers by their fellow-prisoners. The image on the monolith, of course, was carefully removed and carried back by Legrasse.

Examined at headquarters after a trip of intense strain and weariness,

the prisoners all proved to be men of a very low, mixed-blooded, and mentally aberrant type. Most were seamen, and a sprinkling of negroes and mulattoes, largely West Indians or Brava Portuguese from the Cape Verde Islands, gave a colouring of voodooism to the heterogeneous cult. But before many questions were asked, it became manifest that something far deeper and older than negro fetichism was involved. Degraded and ignorant as they were, the creatures held with surprising consistency to the central idea of their loathsome faith.

They worshipped, so they said, the Great Old Ones who lived ages before there were any men, and who came to the young world out of the sky. Those Old Ones were gone now, inside the earth and under the sea; but their dead bodies had told their secrets in dreams to the first men, who formed a cult which had never died. This was that cult, and the prisoners said it had always existed and always would exist, hidden in distant wastes and dark places all over the world until the time when the great priest Cthulhu, from his dark house in the mighty city of R'lyeh under the waters, should rise and bring the earth again beneath his sway. Some day he would call, when the stars were ready, and the secret cult would always be waiting to liberate him.

Meanwhile no more must be told. There was a secret which even torture could not extract. Mankind was not absolutely alone among the conscious things of earth, for shapes came out of the dark to visit the faithful few. But these were not the Great Old Ones. No man had ever seen the Old Ones. The carven idol was great Cthulhu, but none might say whether or not the others were precisely like him. No one could read the old writing now, but things were told by word of mouth. The chanted ritual was not the secret—that was never spoken aloud, only whispered. The chant meant only this: "In his house at R'lyeh dead Cthulhu waits dreaming."

Only two of the prisoners were found sane enough to be hanged, and the rest were committed to various institutions. All denied a part in the ritual murders, and averred that the killing had been done by Black Winged Ones which had come to them from their immemorial meeting-place in the haunted wood. But of those mysterious allies no coherent account could ever be gained. What the police did extract, came mainly from an immensely aged mestizo named Castro, who claimed to have sailed to strange ports and talked with undying leaders of the cult in the mountains of China.

Old Castro remembered bits of hideous legend that paled the speculations of theosophists and made man and the world seem recent and transient indeed. There had been aeons when other Things ruled on the

earth, and They had had great cities. Remains of Them, he said the deathless Chinamen had told him, were still to be found as Cyclopean stones on islands in the Pacific. They all died vast epochs of time before men came, but there were arts which could revive Them when the stars had come round again to the right positions in the cycle of eternity. They had, indeed, come themselves from the stars, and brought Their images with Them.

These Great Old Ones, Castro continued, were not composed altogether of flesh and blood. They had shape—for did not this star-fashioned image prove it?—but that shape was not made of matter. When the stars were right, They could plunge from world to world through the sky; but when the stars were wrong, They could not live. But although They no longer lived, They would never really die. They all lay in stone houses in Their great city of R'yeh, preserved by the spells of mighty Cthulhu for a glorious resurrection when the stars and the earth might once more be ready for Them. But at that time some force from outside must serve to liberate Their bodies. The spells that preserved Them intact likewise prevented Them from making an initial move, and They could only lie awake in the dark and think whilst uncounted millions of years rolled by. They knew all that was occurring in the universe, but Their mode of speech was transmitted thought. Even now They talked in Their tombs. When, after infinities of chaos, the first men came, the Great Old Ones spoke to the sensitive among them by moulding their dreams; for only thus could Their language reach the fleshly minds of mammals.

Then, whispered Castro, those first men formed the cult around small idols which the Great Ones shewed them; idols brought in dim aeras from dark stars. That cult would never die till the stars came right again, and the secret priests would take great Cthulhu from His tomb to revive His subjects and resume His rule of earth. The time would be easy to know, for then mankind would have become as the Great Old Ones; free and wild and beyond good and evil, with laws and morals thrown aside and all men shouting and killing and revelling in joy. Then the liberated Old Ones would teach them new ways to shout and kill and revel and enjoy themselves, and all the earth would flame with a holocaust of ecstasy and freedom. Meanwhile the cult, by appropriate rites, must keep alive the memory of those ancient ways and shadow forth the prophecy of their return.

In the elder time chosen men had talked with the entombed Old Ones in dreams, but then something had happened. The great stone city R'yeh, with its monoliths and sepulchres, had sunk beneath the waves; and the deep waters, full of the one primal mystery through which not even

thought can pass, had cut off the spectral intercourse. But memory never died, and high-priests said that the city would rise again when the stars were right. Then came out of the earth the black spirits of earth, mouldy and shadowy, and full of dim rumours picked up in caverns beneath forgotten sea-bottoms. But of them old Castro dared not speak much. He cut himself off hurriedly, and no amount of persuasion or subtlety could elicit more in this direction. The *size* of the Old Ones, too, he curiously declined to mention. Of the cult, he said that he thought the centre lay amid the pathless deserts of Arabia, where Irem, the City of Pillars, dreams hidden and untouched. It was not allied to the European witch-cult, and was virtually unknown beyond its members. No book had ever really hinted of it, though the deathless Chinamen said that there were double meanings in the *Necronomicon* of the mad Arab Abdul Alhazred which the initiated might read as they chose, especially the much-discussed couplet:

*“That is not dead which can eternal lie,
And with strange aeons even death may die.”*

Legrasse, deeply impressed and not a little bewildered, had inquired in vain concerning the historic affiliations of the cult. Castro, apparently, had told the truth when he said that it was wholly secret. The authorities at Tulane University could shed no light upon either cult or image, and now the detective had come to the highest authorities in the country and met with no more than the Greenland tale of Professor Webb.

The feverish interest aroused at the meeting by Legrasse’s tale, corroborated as it was by the statuette, is echoed in the subsequent correspondence of those who attended; although scant mention occurs in the formal publications of the society. Caution is the first care of those accustomed to face occasional charlatanry and imposture. Legrasse for some time lent the image to Professor Webb, but at the latter’s death it was returned to him and remains in his possession, where I viewed it not long ago. It is truly a terrible thing, and unmistakably akin to the dream-sculpture of young Wilcox.

That my uncle was excited by the tale of the sculptor I did not wonder, for what thoughts must arise upon hearing, after a knowledge of what Legrasse had learned of the cult, of a sensitive young man who had *dreamed* not only the figure and exact hieroglyphics of the swamp-found image and the Greenland devil tablet, but had come *in his dreams* upon at least three of the precise words of the formula uttered alike by Esquimau diabolists and mongrel Louisianans? Professor

Angell's instant start on an investigation of the utmost thoroughness was eminently natural; though privately I suspected young Wilcox of having heard of the cult in some indirect way, and of having invented a series of dreams to heighten and continue the mystery at my uncle's expense. The dream-narratives and cuttings collected by the professor were, of course, strong corroboration; but the rationalism of my mind and the extravagance of the whole subject led me to adopt what I thought the most sensible conclusions. So, after thoroughly studying the manuscript again and correlating the theosophical and anthropological notes with the cult narrative of Legrasse, I made a trip to Providence to see the sculptor and give him the rebuke I thought proper for so boldly imposing upon a learned and aged man.

Wilcox still lived alone in the Fleur-de-Lys Building in Thomas Street, a hideous Victorian imitation of seventeenth-century Breton architecture which flaunts its stuccoed front amidst the lovely colonial houses on the ancient hill, and under the very shadow of the finest Georgian steeple in America. I found him at work in his rooms, and at once conceded from the specimens scattered about that his genius is indeed profound and authentic. He will, I believe, some time be heard from as one of the great decadents; for he has crystallised in clay and will one day mirror in marble those nightmares and phantasies which Arthur Machen evokes in prose, and Clark Ashton Smith makes visible in verse and in painting.

Dark, frail, and somewhat unkempt in aspect, he turned languidly at my knock and asked me my business without rising. When I told him who I was, he displayed some interest; for my uncle had excited his curiosity in probing his strange dreams, yet had never explained the reason for the study. I did not enlarge his knowledge in this regard, but sought with some subtlety to draw him out. In a short time I became convinced of his absolute sincerity, for he spoke of the dreams in a manner none could mistake. They and their subconscious residuum had influenced his art profoundly, and he shewed me a morbid statue whose contours almost made me shake with the potency of its black suggestion. He could not recall having seen the original of this thing except in his own dream bas-relief, but the outlines had formed themselves insensibly under his hands. It was, no doubt, the giant shape he had raved of in delirium. That he really knew nothing of the hidden cult, save from what my uncle's relentless catechism had let fall, he soon made clear; and again I strove to think of some way in which he could possibly have received the weird impressions.

He talked of his dreams in a strangely poetic fashion; making me see

with terrible vividness the damp Cyclopean city of slimy green stone—whose *geometry*, he oddly said, was *all wrong*—and hear with frightened expectancy the ceaseless, half-mental calling from underground: “*Cthulhu fhtagn*”, “*Cthulhu fhtagn*”. These words had formed part of that dread ritual which told of dead Cthulhu’s dream-vigil in his stone vault at R’lyeh, and I felt deeply moved despite my rational beliefs. Wilcox, I was sure, had heard of the cult in some casual way, and had soon forgotten it amidst the mass of his equally weird reading and imagining. Later, by virtue of its sheer impressiveness, it had found subconscious expression in dreams, in the bas-relief, and in the terrible statue I now beheld; so that his imposture upon my uncle had been a very innocent one. The youth was of a type, at once slightly affected and slightly ill-mannered, which I could never like; but I was willing enough now to admit both his genius and his honesty. I took leave of him amicably, and wish him all the success his talent promises.

The matter of the cult still remained to fascinate me, and at times I had visions of personal fame from researches into its origin and connexions. I visited New Orleans, talked with Legrasse and others of that old-time raiding-party, saw the frightful image, and even questioned such of the mongrel prisoners as still survived. Old Castro, unfortunately, had been dead for some years. What I now heard so graphically at first-hand, though it was really no more than a detailed confirmation of what my uncle had written, excited me afresh; for I felt sure that I was on the track of a very real, very secret, and very ancient religion whose discovery would make me an anthropologist of note. My attitude was still one of absolute materialism, *as I wish it still were*, and I discounted with almost inexplicable perversity the coincidence of the dream notes and odd cuttings collected by Professor Angell.

One thing I began to suspect, and which I now fear I *know*, is that my uncle’s death was far from natural. He fell on a narrow hill street leading up from an ancient waterfront swarming with foreign mongrels, after a careless push from a negro sailor. I did not forget the mixed blood and marine pursuits of the cult-members in Louisiana, and would not be surprised to learn of secret methods and poison needles as ruthless and as anciently known as the cryptic rites and beliefs. Legrasse and his men, it is true, have been let alone; but in Norway a certain seaman who saw things is dead. Might not the deeper inquiries of my uncle after encountering the sculptor’s data have come to sinister ears? I think Professor Angell died because he knew too much, or because he was likely to learn too much. Whether I shall go as he did remains to be seen, for I have learned much now.

III.

The Madness from the Sea.

If heaven ever wishes to grant me a boon, it will be a total effacing of the results of a mere chance which fixed my eye on a certain stray piece of shelf-paper. It was nothing on which I would naturally have stumbled in the course of my daily round, for it was an old number of an Australian journal, the *Sydney Bulletin* for April 18, 1925. It had escaped even the cutting bureau which had at the time of its issuance been avidly collecting material for my uncle's research.

I had largely given over my inquiries into what Professor Angell called the "Cthulhu Cult", and was visiting a learned friend in Paterson, New Jersey; the curator of a local museum and a mineralogist of note. Examining one day the reserve specimens roughly set on the storage shelves in a rear room of the museum, my eye was caught by an odd picture in one of the old papers spread beneath the stones. It was the *Sydney Bulletin* I have mentioned, for my friend has wide affiliations in all conceivable foreign parts; and the picture was a half-tone cut of a hideous stone image almost identical with that which Legrasse had found in the swamp.

Eagerly clearing the sheet of its precious contents, I scanned the item in detail; and was disappointed to find it of only moderate length. What it suggested, however, was of portentous significance to my flagging quest; and I carefully tore it out for immediate action. It read as follows:

MYSTERY DERELICT FOUND AT SEA

Vigilant Arrives With Helpless Armed New Zealand Yacht in Tow.

One Survivor and Dead Man Found Aboard. Tale of

Desperate Battle and Deaths at Sea.

Rescued Seaman Refuses

Particulars of Strange Experience.

*Odd Idol Found in His Possession. Inquiry
to Follow.*

The Morrison Co.'s freighter *Vigilant*, bound from Valparaiso, arrived this morning at its wharf in Darling Harbour, having in tow the battled and disabled but heavily armed steam yacht *Alert* of Dunedin, N. Z., which was sighted April 12th in S. Latitude 34° 21', W. Longitude 152° 17' with one living and one dead man aboard.

The *Vigilant* left Valparaiso March 25th, and on April 2nd was driven considerably south of her course by exceptionally heavy storms and monster waves. On April 12th the derelict was sighted; and though apparently deserted, was found upon boarding to contain one survivor in a half-delirious condition and one man who had evidently been dead for more than a week. The living man was clutching a horrible stone idol of unknown origin, about a foot in height, regarding whose nature authorities at Sydney University, the Royal Society, and the Museum in College Street all profess complete bafflement, and which the survivor says he found in the cabin of the yacht, in a small carved shrine of common pattern.

This man, after recovering his senses, told an exceedingly strange story of piracy and slaughter. He is Gustaf Johansen, a Norwegian of some intelligence, and had been second mate of the two-masted schooner *Emma* of Auckland, which sailed for Callao February 20th with a complement of eleven men. The *Emma*, he says, was delayed and thrown widely south of her course by the great storm of March 1st, and on March 22nd, in S. Latitude 49° 51', W. Longitude 128° 34', encountered the *Alert*, manned by a queer and evil-looking crew of Kanakas and half-castes. Being ordered peremptorily to turn back, Capt. Collins refused; whereupon the strange crew began to fire savagely and without warning upon the schooner with a peculiarly heavy battery of brass cannon forming part of the yacht's equipment. The *Emma*'s men shewed fight, says the survivor, and though the schooner began to sink from shots beneath the waterline they managed to heave alongside their enemy and board her, grappling with the savage crew on the yacht's deck, and being forced to kill them all, the number being slightly superior, because of their particularly abhorrent and desperate though rather clumsy mode of fighting.

Three of the *Emma*'s men, including Capt. Collins and First Mate Green, were killed; and the remaining eight under Second Mate Johansen proceeded to navigate the captured yacht, going ahead in their original direction to see if any reason for their ordering back had existed. The next day, it appears, they raised and landed on a small island, although none is known to exist in that part of the ocean; and six of the men somehow died ashore, though Johansen is queerly reticent about this part of his story, and speaks only of their falling into a rock chasm. Later, it seems, he and one companion boarded the yacht and tried to manage her, but

were beaten about by the storm of April 2nd. From that time till his rescue on the 12th the man remembers little, and he does not even recall when William Briden, his companion, died. Briden's death reveals no apparent cause, and was probably due to excitement or exposure. Cable advices from Dunedin report that the *Alert* was well known there as an island trader, and bore an evil reputation along the waterfront. It was owned by a curious group of half-castes whose frequent meetings and night trips to the woods attracted no little curiosity; and it had set sail in great haste just after the storm and earth tremors of March 1st. Our Auckland correspondent gives the *Emma* and her crew an excellent reputation, and Johansen is described as a sober and worthy man. The admiralty will institute an inquiry on the whole matter beginning tomorrow, at which every effort will be made to induce Johansen to speak more freely than he has done hitherto.

This was all, together with the picture of the hellish image; but what a train of ideas it started in my mind! Here were new treasuries of data on the Cthulhu Cult, and evidence that it had strange interests at sea as well as on land. What motive prompted the hybrid crew to order back the *Emma* as they sailed about with their hideous idol? What was the unknown island on which six of the *Emma*'s crew had died, and about which the mate Johansen was so secretive? What had the vice-admiralty's investigation brought out, and what was known of the noxious cult in Dunedin? And most marvellous of all, what deep and more than natural linkage of dates was this which gave a malign and now undeniable significance to the various turns of events so carefully noted by my uncle?

March 1st—our February 28th according to the International Date Line—the earthquake and storm had come. From Dunedin the *Alert* and her noisome crew had darted eagerly forth as if imperiously summoned, and on the other side of the earth poets and artists had begun to dream of a strange, dank Cyclopean city whilst a young sculptor had moulded in his sleep the form of the dreaded Cthulhu. March 23d the crew of the *Emma* landed on an unknown island and left six men dead; and on that date the dreams of sensitive men assumed a heightened vividness and darkened with dread of a giant monster's malign pursuit, whilst an architect had gone mad and a sculptor had lapsed suddenly into delirium! And what of this storm of April 2nd—the date on which all dreams of the dank city ceased, and Wilcox emerged unharmed from the bondage of strange fever? What of all this—and of those hints of old Castro about the sunken, star-born Old Ones and their coming reign; their faithful cult *and*

their mastery of dreams? Was I tottering on the brink of cosmic horrors beyond man's power to bear? If so, they must be horrors of the mind alone, for in some way the second of April had put a stop to whatever monstrous menace had begun its siege of mankind's soul.

That evening, after a day of hurried cabling and arranging, I bade my host adieu and took a train for San Francisco. In less than a month I was in Dunedin; where, however, I found that little was known of the strange cult-members who had lingered in the old sea-taverns. Waterfront scum was far too common for special mention; though there was vague talk about one inland trip these mongrels had made, during which faint drumming and red flame were noted on the distant hills. In Auckland I learned that Johansen had returned *with yellow hair turned white* after a perfunctory and inconclusive questioning at Sydney, and had thereafter sold his cottage in West Street and sailed with his wife to his old home in Oslo. Of his stirring experience he would tell his friends no more than he had told the admiralty officials, and all they could do was to give me his Oslo address.

After that I went to Sydney and talked profitlessly with seamen and members of the vice-admiralty court. I saw the *Alert*, now sold and in commercial use, at Circular Quay in Sydney Cove, but gained nothing from its non-committal bulk. The crouching image with its cuttlefish head, dragon body, scaly wings, and hieroglyphed pedestal, was preserved in the Museum at Hyde Park; and I studied it long and well, finding it a thing of balefully exquisite workmanship, and with the same utter mystery, terrible antiquity, and unearthly strangeness of material which I had noted in Legrasse's smaller specimen. Geologists, the curator told me, had found it a monstrous puzzle; for they vowed that the world held no rock like it. Then I thought with a shudder of what old Castro had told Legrasse about the primal Great Ones: "They had come from the stars, and had brought Their images with Them."

Shaken with such a mental revolution as I had never before known, I now resolved to visit Mate Johansen in Oslo. Sailing for London, I reëmbarked at once for the Norwegian capital; and one autumn day landed at the trim wharves in the shadow of the Egeberg. Johansen's address, I discovered, lay in the Old Town of King Harold Haardrada, which kept alive the name of Oslo during all the centuries that the greater city masqueraded as "Christiana". I made the brief trip by taxicab, and knocked with palpitant heart at the door of a neat and ancient building with plastered front. A sad-faced woman in black answered my summons, and I was stung with disappointment when she told me in halting English that Gustaf Johansen was no more.

He had not survived his return, said his wife, for the doings at sea in 1925 had broken him. He had told her no more than he had told the public, but had left a long manuscript—of “technical matters” as he said—written in English, evidently in order to safeguard her from the peril of casual perusal. During a walk through a narrow lane near the Gothenburg dock, a bundle of papers falling from an attic window had knocked him down. Two Lascar sailors at once helped him to his feet, but before the ambulance could reach him he was dead. Physicians found no adequate cause for the end, and laid it to heart trouble and a weakened constitution.

I now felt gnawing at my vitals that dark terror which will never leave me till I, too, am at rest; “accidentally” or otherwise. Persuading the widow that my connexion with her husband’s “technical matters” was sufficient to entitle me to his manuscript, I bore the document away and began to read it on the London boat. It was a simple, rambling thing—a naive sailor’s effort at a post-facto diary—and strove to recall day by day that last awful voyage. I cannot attempt to transcribe it verbatim in all its cloudiness and redundance, but I will tell its gist enough to shew why the sound of the water against the vessel’s sides became so unendurable to me that I stopped my ears with cotton.

Johansen, thank God, did not know quite all, even though he saw the city and the Thing, but I shall never sleep calmly again when I think of the horrors that lurk ceaselessly behind life in time and in space, and of those unhallowed blasphemies from elder stars which dream beneath the sea, known and favoured by a nightmare cult ready and eager to loose them on the world whenever another earthquake shall heave their monstrous stone city again to the sun and air.

Johansen’s voyage had begun just as he told it to the vice-admiralty. The *Emma*, in ballast, had cleared Auckland on February 20th, and had felt the full force of that earthquake-born tempest which must have heaved up from the sea-bottom the horrors that filled men’s dreams. Once more under control, the ship was making good progress when held up by the *Alert* on March 22nd, and I could feel the mate’s regret as he wrote of her bombardment and sinking. Of the swarthy cult-fiends on the *Alert* he speaks with significant horror. There was some peculiarly abominable quality about them which made their destruction seem almost a duty, and Johansen shews ingenuous wonder at the charge of ruthlessness brought against his party during the proceedings of the court of inquiry. Then, driven ahead by curiosity in their captured yacht under Johansen’s command, the men sight a great stone pillar sticking out of the sea, and in S. Latitude 47° 9’, W. Longitude 126° 43’ come upon a coast-line of mingled mud, ooze, and weedy Cyclopean masonry which can be nothing

less than the tangible substance of earth's supreme terror—the nightmare corpse-city of R'lyeh, that was built in measureless aeons behind history by the vast, loathsome shapes that seeped down from the dark stars. There lay great Cthulhu and his hordes, hidden in green slimy vaults and sending out at last, after cycles incalculable, the thoughts that spread fear to the dreams of the sensitive and called imperiously to the faithful to come on a pilgrimage of liberation and restoration. All this Johansen did not suspect, but God knows he soon saw enough!

I suppose that only a single mountain-top, the hideous monolith-crowned citadel whereon great Cthulhu was buried, actually emerged from the waters. When I think of the *extent* of all that may be brooding down there I almost wish to kill myself forthwith. Johansen and his men were awed by the cosmic majesty of this dripping Babylon of elder daemons, and must have guessed without guidance that it was nothing of this or of any sane planet. Awe at the unbelievable size of the greenish stone blocks, at the dizzying height of the great carven monolith, and at the stupefying identity of the colossal statues and bas-reliefs with the queer image found in the shrine on the *Alert*, is poignantly visible in every line of the mate's frightened description.

Without knowing what futurism is like, Johansen achieved something very close to it when he spoke of the city; for instead of describing any definite structure or building, he dwells only on broad impressions of vast angles and stone surfaces—surfaces too great to belong to any thing right or proper for this earth, and impious with horrible images and hieroglyphs. I mention his talk about *angles* because it suggests something Wilcox had told me of his awful dreams. He had said that the *geometry* of the dream-place he saw was abnormal, non-Euclidean, and loathsomely redolent of spheres and dimensions apart from ours. Now an unlettered seaman felt the same thing whilst gazing at the terrible reality.

Johansen and his men landed at a sloping mud-bank on this monstrous Acropolis, and clambered slipperily up over titan oozy blocks which could have been no mortal staircase. The very sun of heaven seemed distorted when viewed through the polarising miasma welling out from this sea-soaked perversion, and twisted menace and suspense lurked leeringly in those crazily elusive angles of carven rock where a second glance shewed concavity after the first shewed convexity.

Something very like fright had come over all the explorers before anything more definite than rock and ooze and weed was seen. Each would have fled had he not feared the scorn of the others, and it was only half-heartedly that they searched—vainly, as it proved—for some

portable souvenir to bear away.

It was Rodriguez the Portuguese who climbed up the foot of the monolith and shouted of what he had found. The rest followed him, and looked curiously at the immense carved door with the now familiar squid-dragon bas-relief. It was, Johansen said, like a great barn-door; and they all felt that it was a door because of the ornate lintel, threshold, and jambs around it, though they could not decide whether it lay flat like a trap-door or slantwise like an outside cellar-door. As Wilcox would have said, the geometry of the place was all wrong. One could not be sure that the sea and the ground were horizontal, hence the relative position of everything else seemed phantasmally variable.

Briden pushed at the stone in several places without result. Then Donovan felt over it delicately around the edge, pressing each point separately as he went. He climbed interminably along the grotesque stone moulding—that is, one would call it climbing if the thing was not after all horizontal—and the men wondered how any door in the universe could be so vast. Then, very softly and slowly, the acre-great panel began to give inward at the top; and they saw that it was balanced. Donovan slid or somehow propelled himself down or along the jamb and rejoined his fellows, and everyone watched the queer recession of the monstrously carven portal. In this phantasy of prismatic distortion it moved anomalously in a diagonal way, so that all the rules of matter and perspective seemed upset.

The aperture was black with a darkness almost material. That tenebrousness was indeed *apositive quality*; for it obscured such parts of the inner walls as ought to have been revealed, and actually burst forth like smoke from its aeon-long imprisonment, visibly darkening the sun as it slunk away into the shrunken and gibbous sky on flapping membranous wings. The odour arising from the newly opened depths was intolerable, and at length the quick-eared Hawkins thought he heard a nasty, slopping sound down there. Everyone listened, and everyone was listening still when It lumbered slobberingly into sight and gropingly squeezed Its gelatinous green immensity through the black doorway into the tainted outside air of that poison city of madness.

Poor Johansen's handwriting almost gave out when he wrote of this. Of the six men who never reached the ship, he thinks two perished of pure fright in that accursed instant. The Thing cannot be described—there is no language for such abysses of shrieking and immemorial lunacy, such eldritch contradictions of all matter, force, and cosmic order. A mountain walked or stumbled. God! What wonder that across the earth a great architect went mad, and poor Wilcox raved with fever in that telepathic

instant? The Thing of the idols, the green, sticky spawn of the stars, had awaked to claim his own. The stars were right again, and what an age-old cult had failed to do by design, a band of innocent sailors had done by accident. After vigintillions of years great Cthulhu was loose again, and ravening for delight.

Three men were swept up by the flabby claws before anybody turned. God rest them, if there be any rest in the universe. They were Donovan, Guerrero, and Ångstrom. Parker slipped as the other three were plunging frenziedly over endless vistas of green-cruled rock to the boat, and Johansen swears he was swallowed up by an angle of masonry which shouldn't have been there; an angle which was acute, but behaved as if it were obtuse. So only Briden and Johansen reached the boat, and pulled desperately for the *Alert* as the mountainous monstrosity flopped down the slimy stones and hesitated floundering at the edge of the water.

Steam had not been suffered to go down entirely, despite the departure of all hands for the shore; and it was the work of only a few moments of feverish rushing up and down between wheel and engines to get the *Alert* under way. Slowly, amidst the distorted horrors of that indescribable scene, she began to churn the lethal waters; whilst on the masonry of that charnel shore that was not of earth the titan Thing from the stars slavered and gibbered like Polypheme cursing the fleeing ship of Odysseus. Then, bolder than the storied Cyclops, great Cthulhu slid greasily into the water and began to pursue with vast wave-raising strokes of cosmic potency. Briden looked back and went mad, laughing shrilly as he kept on laughing at intervals till death found him one night in the cabin whilst Johansen was wandering deliriously.

But Johansen had not given out yet. Knowing that the Thing could surely overtake the *Alert* until steam was fully up, he resolved on a desperate chance; and, setting the engine for full speed, ran lightning-like on deck and reversed the wheel. There was a mighty eddying and foaming in the noisome brine, and as the steam mounted higher and higher the brave Norwegian drove his vessel head on against the pursuing jelly which rose above the unclean froth like the stern of a daemon galleon. The awful squid-head with writhing feelers came nearly up to the bowsprit of the sturdy yacht, but Johansen drove on relentlessly. There was a bursting as of an exploding bladder, a slushy nastiness as of a cloven sunfish, a stench as of a thousand opened graves, and a sound that the chronicler would not put on paper. For an instant the ship was befouled by an acrid and blinding green cloud, and then there was only a venomous seething astern; where—God in heaven!—the scattered plasticity of that nameless sky-spawn was nebulously *recombining* in its hateful original

form, whilst its distance widened every second as the *Alert* gained impetus from its mounting steam.

That was all. After that Johansen only brooded over the idol in the cabin and attended to a few matters of food for himself and the laughing maniac by his side. He did not try to navigate after the first bold flight, for the reaction had taken something out of his soul. Then came the storm of April 2nd, and a gathering of the clouds about his consciousness. There is a sense of spectral whirling through liquid gulfs of infinity, of dizzying rides through reeling universes on a comet's tail, and of hysterical plunges from the pit to the moon and from the moon back again to the pit, all livened by a cachinnating chorus of the distorted, hilarious elder gods and the green, bat-winged mocking imps of Tartarus.

Out of that dream came rescue—the *Vigilant*, the vice-admiralty court, the streets of Dunedin, and the long voyage back home to the old house by the Egeberg. He could not tell—they would think him mad. He would write of what he knew before death came, but his wife must not guess. Death would be a boon if only it could blot out the memories.

That was the document I read, and now I have placed it in the tin box beside the bas-relief and the papers of Professor Angell. With it shall go this record of mine—this test of my own sanity, wherein is pieced together that which I hope may never be pieced together again. I have looked upon all that the universe has to hold of horror, and even the skies of spring and the flowers of summer must ever afterward be poison to me. But I do not think my life will be long. As my uncle went, as poor Johansen went, so I shall go. I know too much, and the cult still lives.

Cthulhu still lives, too, I suppose, again in that chasm of stone which has shielded him since the sun was young. His accursed city is sunken once more, for the *Vigilant* sailed over the spot after the April storm; but his ministers on earth still bellow and prance and slay around idol-capped monoliths in lonely places. He must have been trapped by the sinking whilst within his black abyss, or else the world would by now be screaming with fright and frenzy. Who knows the end? What has risen may sink, and what has sunk may rise. Loathsomeness waits and dreams in the deep, and decay spreads over the tottering cities of men. A time will come—but I must not and cannot think! Let me pray that, if I do not survive this manuscript, my executors may put caution before audacity and see that it meets no other eye.

