

CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS

MARCÍLIO MIGUEL OLIVEIRA

**CARTOGRAFANDO RANDOLPH CARTER:
entre monstruosidades e a busca onírica pela desconhecida Kadath**

Belo Horizonte

2023

MARCÍLIO MIGUEL OLIVEIRA

**CARTOGRAFANDO RANDOLPH CARTER:
entre monstrosidades e a busca onírica pela desconhecida Kadath**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens — POSLING, do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais — CEFET-MG, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens.

Orientador: Prof. Dr. João Batista Santiago Sobrinho.

Belo Horizonte

2023

Oliveira, Marcílio Miguel.
O48c Cartografando Randolph Carter : entre monstrosidades e a busca onírica pela desconhecida Kadath / Marcílio Miguel Oliveira. – 2023.
116 f.
Orientador: João Batista Santiago Sobrinho.

Dissertação (mestrado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2023.
Bibliografia.

1. Lovecraft, H. P. (Howard Phillips), 1890-1937. 2. Literatura. 3. Monstros. 4. Diferença (Filosofia). I. Santiago Sobrinho, João Batista. II. Título.

CDD: 809.9337



ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO Nº 11 / 2023 - POSLING (11.52.09)

Nº do Protocolo: 23062.041224/2023-47

Belo Horizonte-MG, 17 de agosto de 2023.

MARCÍLIO MIGUEL OLIVEIRA

CARTOGRAFANDO RANDOLPH CARTER: entre monstruosidades e a busca onírica pela desconhecida Kadath

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais em 14 de agosto de 2023, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Prof. Dr. João Batista Santiago Sobrinho
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Prof. Dr. Ubirajara Santiago de Carvalho Pinto
Instituto Federal Fluminense/Macaé

Prof. Dr. Wagner José Moreira
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

(Assinado digitalmente em 24/08/2023 11:37)
JOAO BATISTA SANTIAGO SOBRINHO
PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO
DELTEC (11.55.08)
Matricula: 1610740

(Assinado digitalmente em 17/08/2023 10:06)
WAGNER JOSE MOREIRA
PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO
DELTEC (11.55.08)
Matricula: 1615162

(Assinado digitalmente em 17/08/2023 09:47)
UBIRAJARA SANTIAGO DE CARVALHO PINTO
ASSINANTE EXTERNO
CPF: ###.###.386-##

Visualize o documento original em <https://sig.cefetmg.br/public/documentos/index.jsp> informando seu número: **11**, ano: **2023**, tipo: **ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO**, data de emissão: **17/08/2023** e o código de verificação: **8adae27bcf**

AGRADECIMENTOS

Neste momento de maior pessoalidade, talvez o único que faça algum sentido, queria aproveitar para expressar os meus agradecimentos por todas as pessoas que, de alguma maneira, fizeram parte dessa travessia. Graças a todos vocês, que se compuseram comigo nesses diversos agenciamentos coletivos, foi possível dar consistência a este experimento dissertativo.

Gostaria, em primeiro lugar, de agradecer ao meu orientador, o professor João Batista Santiago Sobrinho, que me guiou e incentivou ao longo dessa trajetória. Sua orientação foi fundamental para que eu pudesse aprofundar os meus conhecimentos acadêmicos, sobretudo em relação aos estudos do pensamento de Deleuze e Guattari. Sou grato pela sua paciência, dedicação e comprometimento.

Também gostaria de expressar a minha gratidão aos professores que contribuíram com os seus conhecimentos e experiências, enriquecendo minha formação e me ajudando a desenvolver uma visão mais ampla e crítica acerca de minha área de pesquisa.

Agradeço também a toda minha família, que sempre esteve ao meu lado, me apoiando em muitos momentos e me incentivando para que eu pudesse seguir adiante. Sem esse apoio e essa compreensão, aventurar-se nessa experiência seria uma impossibilidade.

Aos meus amigos e colegas de curso, que, de alguma maneira, estiveram presentes nessa caminhada, seja pelos pequenos incentivos, seja pelo compartilhando de experiências, expresso aqui a minha gratidão.

Enfim, sou grato por todas as pessoas que fizeram parte dessa jornada, pois cada pequena ajuda foi valiosa, cada um desses encontros foi enriquecedor, cada um desses intercruzamentos me foram úteis como contribuições importantes para a conclusão, mesmo que provisória, desta presente dissertação.

Muito obrigado a todos!

A questão não é que o discurso seja ou não entendido, a questão é que o processo é decifrado do jeito que dá, balbuciando, conversando, viajando... Será que ele corresponde ou não a alguma coisa? Para mim, a maneira como as pessoas cartografam sua produção cultural... Agora, talvez tudo isso se encontre num primeiro nível; em contrapartida, o outro nível é que há esse núcleo opaco, esse núcleo quase trágico, a história do horror. O horror... é importante (GUATTARI, 2016, p. 31).

RESUMO

Esta experimentação dissertativa tem como objetivo cartografar a obra *A busca onírica por Kadath*, do escritor norte-americano Howard Phillips Lovecraft, para tentar compreender como as monstruosidades se articulam em seu plano de composição e como se relacionam com as suas figuras estéticas, sobretudo quando interagem com o protagonista Randolph Carter, que atravessa os diversos territórios de um mundo de sonhos em busca de sua maravilhosa cidade ao pôr do sol. Para tanto, nos aproximamos de alguns autores e teóricos que desenvolveram seus experimentos acerca dos monstros, das monstruosidades e de suas relações com os territórios (recepção e influência) em que eles se inserem. São teóricos tais como Michel Foucault, Judith Butler, José Gil, Jeffrey Jerome Cohen e outros. No entanto, é a partir do pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari, suas ideias e seus conceitos que se voltam à criação de uma filosofia da diferença, que conseguimos estabelecer melhores relações com a obra de Lovecraft e com as suas monstruosidades, especialmente porque as criações desses filósofos da imanência nos permitem uma aproximação com as expressões de uma diferença, com as multiplicidades, com as intensidades e com o desconhecido (a novidade). Das conclusões, descobrimos que as escrituras de Lovecraft se abrem para um plano de imanência e nos revelam as suas intensidades composicionais, na medida em que as suas monstruosidades, enquanto figuras estéticas, se prestam a nos revelar uma expressão da filosofia de Deleuze e Guattari, que está ligada, necessariamente, à própria diferença.

Palavras-chave: Lovecraft; Literatura; Monstruosidades; Diferença.

ABSTRACT

This essay experiment aims to map the work *The Dream-Quest of Unknown Kadath* by the American writer Howard Phillips Lovecraft in order to understand how the monstrosities are articulated in its composition plan and how they relate to its aesthetic figures, especially when interacting with the protagonist Randolph Carter, who traverses the various territories of a dream world in search of his marvelous city at sunset. To do so, we approach some authors and theorists who have developed their experiments regarding monsters, monstrosities and their relationships with the territories (reception and influence) in which they are inserted. These theorists include Michel Foucault, Judith Butler, José Gil, Jeffrey Jerome Cohen, and others. However, it is through the thinking of Gilles Deleuze e Félix Guattari, their ideas and concepts that turn towards the creation of a philosophy of difference, that we are able to establish better connections with Lovecraft's work and its monstrosities, especially because the creations of these philosophers of immanence allow us to approach the expressions of difference, multiplicities, intensities, and the unknown (novelty). From the conclusions, we discover that Lovecraft's writings open up to a plane of immanence and reveal to us its compositional intensities, to the extent that its monstrosities, as aesthetic figures, serve to reveal an expression of Deleuze e Guattari's philosophy, which is necessarily linked to difference itself.

Keywords: Lovecraft; Literature; Monstrosities; Difference.

SUMÁRIO

FIADAS INICIAIS.....	8
1 SOBRE A LITERATURA E O FANTÁSTICO: INTERSECÇÕES.....	11
Considerações iniciais.....	11
1.1 Freud, Sartre e Todorov: caminhos teóricos.....	12
1.2 Literatura: sensação e devir.....	21
1.3 A fabricação do horror em Lovecraft: o medo cósmico.....	31
Considerações finais.....	42
2 MONSTRUOSIDADES: MULTIPLICIDADE E DIFERENÇA.....	44
Considerações iniciais.....	44
2.1 Monstros e monstruosidades.....	46
2.2 Monstruosidade e intensidade.....	49
2.3 Monstruosidade e diferença.....	51
Considerações finais.....	56
3 A BUSCA ONÍRICA PELA DESCONHECIDA KADATH.....	58
Considerações iniciais.....	58
3.1 Através dos mundos de Lovecraft: as terras oníricas.....	60
3.1.1 Um mundo onírico e um mundo desperto.....	61
3.1.2 Mundos delirantes.....	65
3.1.3 A criação de mundos.....	69
3.2 Através dos mundos de Lovecraft: os sonhos desejantes.....	71
3.2.1 Sonhos capturantes e as forças de dominação.....	74
3.2.2 Uma potência de criação.....	80
3.3 As figuras estéticas de Lovecraft enquanto monstruosidades.....	84
3.3.1 O refúgio dos Grandes Deuses.....	87
3.3.2 Uma composição das divindades cósmicas oníricas.....	88
3.3.3 Um enigma acerca das divindades.....	90
3.3.4 Um conflito entre os sonhos desejantes.....	91
3.3.5 O terminante destino de Carter.....	97
Considerações finais.....	105
ARREIMATE.....	108
REFERÊNCIAS.....	111

FIADAS INICIAIS

Os monstros, essas singulares criaturas aterrorizantes, têm desempenhado um papel importante ao longo dos séculos, principalmente na literatura e no cinema, despertando o interesse e a curiosidade dos leitores e espectadores por todo o mundo. De Frankenstein, criado por Mary Shelley, a Drácula, de Bram Stoker, e até mesmo os seres abomináveis de H. P. Lovecraft, a presença dessas monstruosidades na ficção oferece uma lente através da qual podemos explorar aspectos sombrios, desconhecidos e perturbadores que, de alguma maneira, colocam em questão a superioridade da própria natureza humana, a singularidade da própria espécie. Essas assustadoras e extraordinárias criaturas, que podem ser apresentadas de infinitas maneiras, muitas vezes, ou quase sempre, são capazes de revelar nossas fragilidades e nossa insignificância diante da vida, denunciando os nossos mais profundos medos e as nossas mais latentes inseguranças. Elas, em sua singular diferenciação, desafiam as leis e as normas estabelecidas (sociais, biológicas, físicas...) e nos revelam um território desconhecido, por meio do qual podemos descobrir uma potência monstruosa em sua manifestação mais assustadora.

Mesmo que, de maneira geral, tenha se tomado o monstro como um personagem característico, circunscrito numa condição predeterminada, como uma criatura que assume, de certa maneira, uma postura familiar, precisamos dizer que uma monstruosidade é uma multiplicidade *sígnica*, irreduzível aos códigos e às significações. Nesse sentido, não é o suficiente para nós tomar o monstro como uma criatura que se presta apenas à destruição de mundos ou da própria humanidade. Se nos detivermos nessa linha de pensamento, estaríamos apenas conduzindo o nosso experimento por um território já povoado. Intencionamos, diferentemente, explorar o que existe na multiplicidade dos territórios lovecraftianos, que conservam as multiplicidades e as intensidades das monstruosidades iminentes. Tais monstruosidades são figuras estéticas, são criaturas e entidades cósmicas ancestrais que fogem às tentativas de classificações humanas, que se manifestam — esperamos — a partir de uma diferenciação, ou mesmo da diferença. São, com efeito, as potencialidades singulares inventadas por Lovecraft para compor, povoar, o seu plano de composição estética, interagindo, de quando em quando, com o protagonista, o sonhador Randolph Carter, que tomamos como um explorador dos sonhos. E assim, tentando criar um espaço novo para o pensamento, realizaremos um experimento que tem por objetivo desvendar como uma monstruosidade (*sígnica*) se articula e opera numa obra de ficção literária; ou melhor: este experimento tem por objetivo compreender os sentidos de uma monstruosidade, uma

multiplicidade sígnica, irredutível aos códigos e às significações, na obra ficcional *A busca onírica por Kadath*, do escritor norte-americano Howard Phillips Lovecraft, avizinhandos-nos do pensamento dos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari e sua filosofia da diferença.

O interesse em cartografar as escrituras de H. P. Lovecraft surge, justamente, a partir de nossa aproximação com a obra *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, na qual os filósofos citam Lovecraft, por algumas vezes, no decorrer de seus textos, estabelecendo importantes relações com a produção literária do escritor, tendo em vista, naturalmente, o caráter imanente de suas composições. Tendo em vista todo esse contexto, acreditamos que esta experimentação que propomos, por meio de uma enunciação coletiva, assume uma relevância significativa, uma vez que não foram encontrados estudos que se aprofundaram numa cartografia das monstruosidades em Lovecraft, numa simbiose com os conceitos deleuzo-guattarianos. Essa suposta lacuna na literatura acadêmica ressalta a importância de investigar como a monstruosidade se manifesta na obra do escritor e de que forma ela pode estar conectada aos conceitos e ideias desses dois importantes filósofos da diferença. Podemos assumir, portanto, que o objetivo central deste estudo experimental é responder à seguinte questão: como a monstruosidade, presente na obra de Howard Phillips Lovecraft, pode estar relacionada ao pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari? E é por meio de uma cartografia minuciosa e rigorosa da narrativa de *A busca onírica por Kadath*, e dos conceitos desenvolvidos pelos filósofos franceses em suas diversas obras, que buscamos desvendar os mecanismos e as implicações dessa singular articulação, a fim de compreender as múltiplas camadas (agenciamentos) de intensidades que emergem da intersecção entre a literatura de Lovecraft e o pensamento desses filósofos. Por fim, tendo em vista todas essas nossas intenções, esperamos que este experimento se apresente como uma contribuição original e inovadora ao campo dos estudos literários, fornecendo uma perspectiva única sobre a obra de Lovecraft e ampliando o diálogo entre a literatura e a filosofia da diferença.

Para uma melhor organização de nossa proposta, decidimos por dividir os nossos estudos em três capítulos. No entanto, precisamos dizer que, nessas primeiras fiadas, não nos estenderemos quanto aos detalhes que serão apresentados em cada uma dessas seções, uma vez que destinamos a cada uma delas suas respectivas considerações iniciais e finais. Apesar disso, apresentaremos uma pequena explanação preliminar, o “suficiente” para contextualizar o nosso experimento sem que haja prejuízos quanto à sua intensidade argumentativa, uma vez que compreendemos a sua necessidade e a sua importância para um texto argumentativo de caráter acadêmico. Assim sendo, no primeiro capítulo, nos dedicaremos a traçar uma trajetória

através dos territórios da literatura fantástica, contemplando diferentes autores que se propuseram a contribuir com os estudos dessa singular manifestação artística. Além disso, nos aproximaremos do pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari, sobretudo nos casos em que eles entretêm relações de proximidade com as produções literárias. Seguidamente, buscaremos nos aproximar do estilo das escrituras de H. P. Lovecraft, a fim de nos familiarizarmos com a sua singular habilidade de produção literária de horror cósmico. No capítulo posterior, adentraremos o território das monstruosidades, apresentando algumas possibilidades de abordagens acadêmicas que expõem as suas distintas contribuições para a compreensão dos monstros em suas diferentes formas de apresentações. Juntamente a essas abordagens, incluiremos as contribuições de Deleuze e Guattari acerca de uma singularidade monstruosa, tomadas, naturalmente, a partir da filosofia da imanência. Por fim, no terceiro e último capítulo, nos dedicaremos a analisar a obra de Lovecraft, *A busca onírica por Kadath*, com o propósito de cartografá-la e descobrir, nos famigerados territórios lovecraftianos, as intensidades de uma monstruosidade imanente que se apresenta em estreita relação com a filosofia de Deleuze e Guattari.

1 SOBRE A LITERATURA E O FANTÁSTICO: INTERSECÇÕES

“Eu sou o monstro que vos fala” (PRECIADO, 2022).

Considerações iniciais

Quando nos voltamos às disciplinas dedicadas à literatura (a historiografia, a teoria, a crítica), notamos que todas elas, apesar de suas particularidades, contribuem para demonstrar que uma produção literária pode ser dinâmica, viva, efervescente; que ela, não raro, é capaz de apropriar-se dos meios sociais, políticos e históricos, incorporando, desses diferentes contextos, tudo aquilo que lhe convier, segundo suas intencionalidades produtivas, a fim de dizer, expressar, algo minimamente relevante, segundo tal ou qual perspectiva teórica. Em todo caso, seria correto afirmar que a literatura é, realmente, capaz de criar essas novas possibilidades de expressão, apresentando ao mundo outros e novos modos de vida. Não é nossa intenção, no entanto, buscar um aprofundamento em tais disciplinas, uma vez que os caminhos que elas nos oferecem, via de regra, já estão traçados; há já uma sinalização de via, as bifurcações possíveis, os cruzamentos e intercruzamentos possíveis, os eventuais sentidos de tráfego já com os seus transeuntes posicionados, por assim dizer. Queremos experimentar um novo caminho, explorar novas possibilidades, inventar (criar) outro trajeto, mesmo que esse novo trajeto cruze, ou mesmo tangencie, fortuitamente, aqueles caminhos já regulamentados, de uma teoria e de uma crítica literárias. Sendo assim, tendo como propósito o início de um percurso, começaremos do meio, que é de onde se iniciam todos os movimentos.

A travessia que faremos no primeiro capítulo deve ser compreendida em três blocos distintos, todos eles voltados a uma compreensão da literatura a partir de diferentes perspectivas. No primeiro subcapítulo, nos dedicaremos à literatura fantástica de modo mais direto, buscando apresentar suas particularidades enquanto produção literária singular. Para tanto, consideraremos três diferentes aproximações dedicadas ao estudo do fantástico na literatura ao longo do século XX: num primeiro momento, buscaremos compreender os movimentos de uma ficção fantástica a partir da visão psicanalítica de Sigmund Freud, dominante e florescente no início do referenciado século; num momento posterior, pretendemos nos aproximar da filosofia de Jean-Paul Sartre, que toma o elemento fantástico a partir de um existencialismo que estabelece fortes relações com o humanismo; em seguida, e por fim, trataremos de compreender a ficção fantástica tomando como referencial teórico a

crítica literária de Tzvetan Todorov, que apresenta uma contribuição desenvolvida a partir de uma perspectiva estruturalista. Tendo percorrido esses três pontos de vista, esperamos, nesse primeiro bloco, estabelecer relações de familiaridade com algumas das perspectivas que tomam o fantástico como um objeto de estudo, aproveitando a oportunidade para observar as particularidades entre cada uma dessas apresentações teóricas e seus movimentos singulares em torno dos textos literários por elas avaliados.

No subcapítulo seguinte, pretendemos dar início a uma exploração que visa se aproximar do pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari, sobretudo no que diz respeito à compreensão de uma literatura enquanto obra de arte. Nesse segundo bloco, buscaremos atravessar alguns dos principais conceitos dos filósofos franceses, atentando-nos, naturalmente, para aqueles que nos servirão de apoio para o desenvolvimento de uma boa cartografia da obra de Howard Phillips Lovecraft. Com isso, expectamos que os conceitos mapeados, nesse primeiro processo, sejam capazes de aproximar, ao longo de todo este experimento, as escrituras fantásticas de H. P. Lovecraft de uma composição artística singular, e descobrir o que delas poderíamos afirmar, mediante esse exercício de proximidade com a filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari.

No terceiro subcapítulo, intencionamos compreender, de modo mais amplo, o funcionamento das escrituras de Lovecraft, observando os seus próprios textos, propriamente o seu ensaio acerca da produção de uma literatura fantástica de horror. Assim, nesse último bloco, pretendemos entrar em território lovecraftiano para tentar melhor entender, sobretudo, o que é o famigerado *medo cósmico*, termo inventado por H. P. Lovecraft para designar um tipo de sentimento inusitado, uma espécie de sensação de horror singular que é regularmente produzida em seus textos, sem deixarmos de considerar, em todo esse deslocamento, as possíveis relações a serem estabelecidas com a obra filosófica de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Com isso, esperamos ter completado, em parte, o trajeto que nos conduzirá à monstruosidade, ou melhor, ao encontro com os signos de uma monstruosidade que estão relacionados às figuras estéticas do escritor, presentes na obra *A busca onírica por Kadath*, figuras extraordinárias que nos conduzem em direção a um bloco de potências monstruosas construído por meio das escrituras de Lovecraft.

1.1 Freud, Sartre e Todorov: caminhos teóricos

Por meio dos estudos literários modernos (teoria/crítica) é possível estabelecer relações com a literatura a partir das diferentes perspectivas teóricas que começaram a ser

desenvolvidas ao longo do século XX. E, para dar início à cartografia de uma obra de ficção dita fantástica, preferimos, apenas como um movimento de aproximação, atravessar os territórios de uma teoria (convencional) atrás dos vestígios de uma *literatura fantástica*, a fim de compreender, ao menos minimamente, sua diferenciação e seu funcionamento enquanto manifestação literária singular. Em outras palavras, faz-se necessário compreender como tal literatura se insere (é percebida) em meio (em relação) às diversas produções literárias produzidas, conforme as diferentes correntes de pensamento dedicadas a elas. Para esse intento, estabelecemos relações estratégicas com certos autores, com o intuito de descrever territórios que experimentaram teorizar o campo da literatura fantástica, mas isso não significa dizer, no entanto, que estamos acolhendo as propostas teóricas desses autores em nosso experimento. O primeiro a ser apresentado é Sigmund Freud, que conquistou certa relevância por adicionar uma compreensão psicanalítica aos estudos literários e, em particular, ao universo fantástico. É a partir do ensaio *Das Unheimliche (O inquietante)*, publicado pela primeira vez em 1919, que ele explicita seu pensamento acerca do assunto. No experimento em questão, o autor desenvolve suas considerações, ou melhor, suas “investigações estéticas”, como ele mesmo afirma, não se limitando a uma teoria do belo, mas interessando-se por outras aproximações estéticas, num âmbito marginal, que tem por alvo os sentimentos — uma espécie de sentimento, em particular — associados às manifestações literárias. Para isso, o psicanalista desenvolve o conceito de inquietante que, grosso modo, está relacionado ao que é assustador, mas que, ao mesmo tempo, manifesta uma certa familiaridade, que é bem conhecido. A partir da compreensão desse conceito, sobretudo de como ele se insere no conto de Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann, *O homem da areia*, de 1817, Freud aproxima-se da literatura, da criação fantástica, justamente com o propósito de encontrar nela a estranheza causada pelo sentimento inquietante.

Em relação a esse característico sentimento, vinculado ao termo inquietante, é possível observar uma certa complexidade interpretativa. Até mesmo Freud (2010, p. 329) admite que o termo inquietante nem sempre tem seu sentido de uso bem determinado, mas, ainda assim, é capaz de apontar algumas aproximações pertinentes, sendo uma delas a que diz que “o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (FREUD, 2010, p. 331). Baseando-se em estudos linguísticos, Freud consegue perceber os desdobramentos dos termos *heimlich* e *unheimlich*, que possuem certa proximidade morfológica, mas que, no entanto, apresentam significados diferentes, e que podem, eventualmente, ser confundidos entre si. É nesse sentido que o psicanalista explica o seu ponto de vista ao afirmar que:

[...] a palavra *heimlich* ostenta, entre suas várias nuances de significado, também uma na qual coincide com o seu oposto, *unheimlich*. O que é *heimlich* vem a ser *unheimlich*. [...] Somos lembrados de que o termo *heimlich* não é unívoco, mas pertence a dois grupos de ideias que, não sendo opostos, são alheios um ao outro: o do que é familiar, aconchegado, e do que é escondido, mantido oculto. [...] Nossa atenção é atraída, de outro lado, por uma observação de Schelling, que traz algo inteiramente novo, para nós inesperado. *Unheimlich* seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu (FREUD, 2010, p. 337-338).

A partir do texto de Freud, é possível perceber que os dois termos possuem implicações um no outro: *heimlich* aproxima-se do que é conhecido, do que é familiar, e *unheimlich* é o que se diz do desconhecido, do ocultado, ou do que deveria permanecer oculto. Há, em vista disso, uma ambiguidade de sentidos; de alguma maneira, um acaba por estar no outro; a estranheza, ou a inquietude, é o sentimento que se produz em certas situações, cujo resultado é uma sensação do que é familiar, mas que é assustador ao mesmo tempo, que deveria se manter encoberto, mas que, fortuitamente, apareceu. Com efeito, o inquietante pode ser compreendido como esse estranho sentimento ligado aos processos psíquicos, que pode ser encontrado nas manifestações literárias, fazendo emergir delas os elementos fantásticos, segundo o psicanalista Freud.

No conto de Hoffmann, o que chama a atenção de Freud (2010, p. 346-348), em maior grau, está relacionado a uma angústia infantil, “ao medo de perder os olhos”, que é, segundo ele, frequentemente compreendido como a substituição do medo de castração. Para o psicanalista, o efeito inquietante está, nesse caso, relacionado aos processos psíquicos infantis, aos medos do inconsciente (sobretudo os da castração) carregados desde a infância pelo indivíduo, que vêm à tona de tempos em tempos; aquela coisa assustadora que é conhecida, muito familiar, e que deveria ter se mantido oculta, mas que, inesperadamente, apareceu. Freud ressalta que o efeito inquietante é também encontrado no caso da boneca autômata, Olímpia, que produz uma incerteza na narrativa: se está viva ou não. Para o autor (2010, p. 349-350), tem-se o elemento infantil na narrativa, porém esse efeito inquietante se dá não por uma angústia infantil, mas pelas crenças ou desejos¹ infantis. Ainda outras características são citadas por Freud (2010, p. 351) como fontes do sentimento inquietante, tais como “o duplo”: surgimento de pessoas iguais de aparência, consideradas idênticas, com saberes, sentimentos e vivências uma da outra (permutação do Eu); ou “a repetição”: o constante retorno dele; dos traços faciais, das vicissitudes, dos atos criminosos, dos nomes. São temas que, quando

¹ Nesse caso, como estamos fazendo referência à psicanálise, precisamos considerar que o *desejo*, grosso modo, deve ser tomado como aquilo que se interpõe entre sujeito e objeto; um sujeito que se constitui em função de um objeto que lhe falta. Ou seja: o desejo enquanto força pulsional que busca a satisfação.

surtem, são capazes de desencadear o efeito inquietante na narrativa, mas que não cabem delongamentos expositivos neste nosso experimento. Além desses, o autor apresenta ainda outros temas a esse respeito, mas que não são diretamente referenciados num contexto literário.

Diante dessa breve exposição, é possível notar que as perspectivas de Freud, de um modo mais generalista, se diferem das apresentações encontradas nas obras de outros teóricos da literatura fantástica, como poderemos observar na sequência. Além disso, não seria difícil reconhecer que o seu posicionamento teórico, em relação aos textos literários, entretém relações diretas com as suas próprias experimentações psicanalíticas, uma vez que é perceptível que vários de seus postulados, em psicanálise, estão sendo utilizados para a melhor compreensão da literatura, o que torna viável, para ele, uma análise literária desenvolvida segundo a sua própria perspectiva. E, como resumo de suas contribuições investigativas em relação ao fantástico, Freud mesmo esclarece os dois principais pontos apresentados nesse seu estudo acerca do fenômeno inquietante. Por conseguinte, o psicanalista explica:

Primeiro, se a teoria psicanalítica está correta ao dizer que todo afeto de um impulso emocional, não importando sua espécie, é transformado em angústia pela repressão, tem de haver um grupo, entre os casos angustiantes, em que se pode mostrar que o elemento angustiante é algo reprimido que retorna. Tal espécie de coisa angustiante seria justamente o inquietante, e nisso não deve importar se originalmente era ele próprio angustiante ou carregado de outro afeto. Segundo, se tal for realmente a natureza secreta do inquietante, compreendemos que o uso da linguagem faça o *heimlich* converter-se no seu oposto, o *unheimlich*, pois esse *unheimlich* não é realmente algo novo ou alheio, mas algo há muito familiar à *psique*, que apenas mediante o processo da repressão alheou-se dela. O vínculo com a repressão também nos esclarece agora a definição de Schelling, segundo a qual o inquietante é algo que deveria permanecer oculto, mas apareceu (FREUD, 2010, p. 360).

Essas últimas considerações, colhidas de Freud, vêm complementar o que já foi comentado ao longo de seu estudo. Percebe-se, portanto, que o que se estabelece no ensaio é essa relação entre os estudos em psicanálise (freudiana) e a literatura (fantástica). E nesse caso, conforme o excerto anterior, tem-se o sentimento de angústia que é instaurado pela repressão do impulso emocional (seu afeto), que retorna por repetidas vezes; é o próprio sentimento (efeito) inquietante. E por esse sentimento ser/estar reprimido, se torna um elemento conhecido, familiar, mas que está oculto para “o sujeito” (no inconsciente), no entanto. Esse sentimento reprimido deveria permanecer oculto, mas, eventualmente, aparece, como bem explica o psicanalista em seu experimento. Tem-se, então, uma primeira contribuição aos estudos literários, apresentada sob a perspectiva psicanalítica, a de Sigmund

Freud, que encontra no sentimento inquietante um ponto de partida para se conceber o fantástico em literatura.

Freud, como visto, contribui para os estudos literários a partir de uma perspectiva psicanalítica, aproveitando-se, naturalmente, de suas próprias experimentações em psicanálise para desenvolver suas ideias. A partir de uma perspectiva diferente, cuja influência é o pensamento filosófico, mais precisamente a filosofia existencialista do século XX, encontramos outra contribuição tomada como relevante para os estudos de uma ficção fantástica. Essa perspectiva foi desenvolvida pelo filósofo francês Jean-Paul Sartre que, a partir de sua própria filosofia, apresenta suas considerações a respeito daquilo que denominou de “fantástico contemporâneo” — ainda: realismo mágico ou realismo fantástico. Suas contribuições podem ser encontradas no ensaio *Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem*, publicado pela primeira vez em 1942, constante em sua obra *Situações I*. A partir do experimento do filósofo francês, tomado aqui como o segundo autor a ser examinado, é possível estabelecer outras relações com a literatura, revelando, também, outras possibilidades de se aproximar de uma ficção literária fantástica. Sartre defende seu posicionamento ao visitar as obras de Maurice Blanchot e Franz Kafka, que para ele são escritores que operaram um “retorno ao humano”, cuja tendência repercutiu também sobre a ficção fantástica. Tal humanismo se dispõe a exprimir o cotidiano do próprio ser humano, abandonando, de vez, o mundo transcendente, aquele mesmo expresso, com tanto vigor, pelas obras literárias do século XIX. Nesse sentido, o filósofo afirma que: “para encontrar lugar no humanismo contemporâneo o fantástico vai se domesticar tal como os outros gêneros, renunciar à exploração das realidades transcendentais, [e] resignar-se a transcrever a condição humana” (SARTRE, 2005, p. 138). O fantástico, dessa maneira, vai ao encontro do “homem-dado”, do “homem-natureza”, do “homem-sociedade” que se encontra completamente imerso em seu cotidiano contemporâneo. Sartre, a esse respeito, explica que:

[...] ao humanizar-se, o fantástico se reaproxima da pureza ideal de sua essência, torna-se o que era. [Ele] Despojou-se, parece, de todos seus artificios: nada nas mãos, nada nos bolsos. As pegadas nas margens, nós as reconhecemos como nossas. Nada de súcubos, nada de fantasmas, nada de fontes que choram — há apenas homens, e o criador do fantástico proclama que se identifica com o objeto fantástico. Para o homem contemporâneo, o fantástico tornou-se apenas uma maneira entre cem de fazer refletir sua própria imagem (SARTRE, 2005, p. 139).

Isso quer dizer que o fantástico abandona as extravagâncias sobrenaturais, as transcendências, para exprimir uma realidade contemporânea, na qual o homem é o protagonista. Para Sartre, a literatura fantástica torna-se mais um meio para representar o

próprio humano, sua imagem, no mundo. Trata-se, na verdade, de explorar uma realidade puramente humana, que o filósofo afirma ser absurda em si mesma, por ela jamais permitir um fim, estando sempre reconectando um meio a outro meio, remetendo todo desígnio de ação a outras e outras instâncias de ações inconclusivas, estabelecendo-se, ou mesmo se dispondo, indefinidamente nos meios; nada de princípio ou finalidade. É nesse sentido que o autor explica que:

O fantástico humano é a revolta dos meios contra os fins, seja que o objeto considerado se afirme ruidosamente como meio e nos mascare seu fim pela própria violência dessa afirmação, seja que ele remeta a um outro meio, este a um outro e assim por diante até o infinito, sem que jamais possamos descobrir o fim supremo, seja ainda que alguma interferência de meios pertencentes a séries independentes nos deixe entrever uma imagem compósita e embaralhada de fins contraditórios (SARTRE, 2005, p. 140).

De acordo com o texto de Sartre, tem-se o homem contemporâneo que é concebido sem finalidade, ocupando-se de um esforço que nunca o leva a lugar nenhum, senão ao próprio meio. Com efeito, o fantástico contemporâneo está nesse mundo absurdo e esse absurdo se dá pela condição do homem nessa realidade sem finalidade; o homem, estando inserido em tal realidade, é percebido no absurdo desse mundo, sempre rodeado por esses meios, buscando sempre essa pretensa finalidade, que se encontra à espreita, sem, no entanto, alcançá-la. É como no trecho da canção, cantada por Humberto Gessinger, que diz: “estamos sós e nenhum de nós sabe onde quer chegar. Estamos vivos sem motivos. Que motivos temos pra estar?” (GESSINGER, 1987).

É possível perceber, a partir desses apontamentos, que o fantástico contemporâneo está em busca de recursos para alcançar (descobrir) o ser humano, mas esbarra na própria desordem que é o mundo, que faz com que nunca haja uma finalidade, um propósito último para a vida humana, sendo o próprio meio uma fatalidade inexorável, uma predominância de eventos que se estendem sobre esse mundo caótico, não permitindo que o fim seja alcançado. Assim sendo, o próprio homem também jamais poderá ser alcançado, e a busca por sua definição se estenderá infrutífera indefinidamente. Para Sartre: eis o absurdo do mundo contemporâneo no qual o homem encontra-se constantemente atormentado pela indefinição do seu próprio ser; ou seja: o fantástico está na vida humana que segue seu fluxo, que vai se produzindo a partir do próprio absurdo que é a existência, sem, no entanto, se surpreender com tais ocorrências, justamente por elas serem inerentes à própria vida contemporânea, diferentemente de uma perspectiva mais tradicionalista, como a defendida por alguns outros autores, tal como Todorov, que se utiliza da percepção humana, de uma vacilação

experimentada pelo ser, para se aproximar do que é fantástico, ou melhor, de um mundo fantástico (transcendente). Uma vez que mencionamos esse autor, já seria conveniente nos aproximarmos de seus estudos acerca da ficção fantástica.

O filósofo e linguista búlgaro, Tzvetan Todorov, que aqui tomamos como o terceiro autor a ser explorado, em sua obra *Introdução à Literatura Fantástica*, publicada pela primeira vez em 1970, buscou compreender o fantástico a partir de uma perspectiva estruturalista (crítica estruturalista); o autor deixa claro, antes de tudo, que é fundamental entender essa literatura enquanto gênero literário, que é preciso “descobrir uma regra que funcione para muitos textos e nos permita aplicar a eles o nome de ‘obras fantásticas’, não pelo que cada um tenha de específico” (TODOROV, 1975, p. 8). Ao longo de suas experimentações, o linguista recorre a obras literárias tomadas como tradicionais, concebidas ao longo do século XIX, para embasar e ilustrar seu posicionamento teórico. Sob essa perspectiva, e segundo uma ordenação por ele estabelecida, o filósofo assume que a manifestação do fantástico na literatura está ligada às relações que podem ser estabelecidas, em algum momento, entre o que é realidade e o que é imaginação. Ou ainda: “O conceito de fantástico se define pois com relação aos de real² e de imaginário” (TODOROV, 1975, p. 31). Nesse sentido, é possível compreender: em primeiro lugar, quando se tem por base a existência de uma realidade habitual, familiar, cujas leis que a regem estão compreendidas dentro dos limites de uma previsibilidade; em segundo lugar, quando essa mesma realidade é ameaçada de dissolução por um evento contraditório que coloca em dúvida o funcionamento do mundo.

Em suas primeiras aproximações acerca da questão, o pesquisador expõe suas impressões sobre a obra de Jacques Cazotte, *Le Diable Amoureux*, e, em seguida, sobre a de Jan Potocki, *Le Manuscrit Trouvé à Saragosse*, e demonstra que há nelas a presença do fantástico, que se manifesta por uma ambiguidade — será isso uma ilusão dos sentidos ou será mesmo a pura realidade? —, transmitida, mas não somente, a partir das experiências de seus protagonistas. Com efeito, Todorov busca relacionar-se com essas particularidades, a fim de se aproximar dos elementos fantásticos no texto. É nesse mesmo sentido que o autor explica o que é para ele o “coração do fantástico”. No texto a seguir, escreve o filósofo:

Somos assim transportados ao âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, [...] produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis desse mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar

² Para Todorov (para o estruturalismo, para a dialética), a compreensão e a apreensão do “real” passam, em certa medida, pelos discursos dominantes de uma tradição filosófica ocidental (Platão, Descartes, Kant e Hegel, por exemplo).

por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós [...].

O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural (TODOROV, 1975, p. 30-31).

Conforme as considerações do autor, é possível compreender que as narrativas fantásticas precisam ser capazes de viabilizar a manifestação de uma incerteza a partir das impressões que se tem da realidade apreendida (relação entre obra e leitor): se a ocorrência experimentada pelo personagem (em vezes pelo leitor) consegue encontrar respaldo no real, sendo ela apenas uma ilusão, tem-se o gênero estranho. Mas, de outro modo, se a ocorrência se deu realmente, afirmando a realidade do desconhecido, tem-se o gênero maravilhoso. Sendo assim, o gênero fantástico (não muito definido), consoante às contribuições de Todorov, se encontrará posicionado entre esses dois gêneros vizinhos, distinguindo-se apenas por um estado de suspensão, ou tensão, que, ao se desfazer, tenderá para o terreno do estranho ou para o terreno do maravilhoso. Essa proposição de Todorov, como o próprio autor esclarece, aproxima-se das definições de alguns teóricos que o antecederam, tais como, num primeiro momento, Vladimir Soloviov, Montague Rodhes James, Olga Reimann e, num segundo momento, os franceses, Pierre-Georges Castex, Louis Vax e Roger Caillois, que sugeriram, para o fantástico, essa inserção de acontecimentos inexplicáveis num contexto puramente habitual, ou de possível realidade. Alguns desses autores, precisamente os primeiros, já se aproximavam de uma duplicidade de possibilidades, na qual se tem, simultaneamente, duas explicações diante dos acontecimentos: ou é natural ou é sobrenatural. Em verdade, o que Todorov pretende demonstrar é que a sua proposta, de alguma maneira, se serve (aproxima-se) das de seus predecessores, mas, apesar disso, consegue ir além dessas primeiras contribuições, justamente por introduzir a *hesitação* (ou incerteza) entre os dois termos, entre o real e o imaginário, num tipo de movimento dialético. A partir dessa descoberta é que Todorov vai considerar o fantástico enquanto gênero literário não muito bem definido. Além disso, é por essas contribuições no âmbito da teoria que o autor se projeta como uma referência primária para os estudos em literatura, especialmente no território do fantástico.

As três diferentes perspectivas, defendidas por cada um dos autores, Freud, Sartre e Todorov, são contribuições teóricas já consolidadas no meio acadêmico e consideradas fontes importantes para se aproximar de obras literárias compreendidas como fantásticas, cada qual

ao seu próprio modo, naturalmente. Entendemos, todavia, que existem, ainda, várias outras correntes de pensamento que se dedicam ao estudo das produções literárias, atentando-se para o descobrimento de uma espécie de elemento fantástico no texto, de modo particular. Por esse motivo, não cabe aqui fazer uma revisão teórica extensa, uma vez que já se tem bons experimentos exploratórios dedicados a essa empreitada, tal como a publicação de Camarani³ (2014), que se presta a aprofundar-se nesse tema. As três referências escolhidas para serem aqui apresentadas são claramente diferenciáveis umas das outras, e cada qual, conforme suas particularidades, propõe possibilidades de se trabalhar com a literatura fantástica de uma maneira singular: como visto, Freud apoia-se na psicanálise, na dualidade consciente-inconsciente, para extrair do texto um elemento angustiante, um sentimento particular que se expressa por meio da estranheza inquietante, tendo em vista, sobretudo, a *psique* humana (estrutura e interpretação); por sua vez, Sartre busca nos textos uma identificação com o humano (fazer refletir sua imagem) a partir de uma condição existencial, na qual se poderia apreender uma realidade absurda e, por isso mesmo, fantástica; por fim, Todorov busca estabelecer uma regra funcional, uma estrutura generalista, que seja capaz de exprimir o elemento fantástico (a hesitação) de diversos textos literários. Independentemente das particularidades que as diferem, as três perspectivas ainda operam numa faixa limitada da produção literária, a que diz respeito aos gêneros, que é justamente aquela que se solidifica em literatura fantástica ou ficção fantástica. Nesse sentido, é importante considerar que, a depender de cada abordagem teórica, haverá sempre uma espécie de literatura fantástica diferente, um outro tipo de realização textual, sempre marcada pela perspectiva, pelo método de cada teórico em questão (também pelo contexto social, histórico, cultural, político etc.). Haverá, em vista disso, uma tentativa de aproximação mais ou menos particular, uma objetivação do que poderia ser (ou como seria produzido) o elemento fantástico no texto. Em outras palavras, podemos dizer que haverá tantas literaturas fantásticas quantas forem as abordagens teóricas dispostas a estabelecer relações com os diferentes e particulares aspectos ficcionais dos textos literários estudados. É por essa razão que, ao tratarmos da literatura de H. P. Lovecraft, em especial a obra *A busca onírica por Kadath*, experimentamos uma abordagem que tenta se afastar dos métodos e modelos comumente usados no tratamento dos textos literários. Além disso, ao considerarmos a perspectiva de Deleuze e Guattari, apesar do reconhecimento da descoberta freudiana⁴ do inconsciente e de sua admiração pela filosofia de

³ Cf. CAMARANI, Ana Luiza Silva. *A literatura fantástica: caminhos teóricos*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. Coleção Letras, nº 9.

⁴ Para melhor compreender a crítica a Freud e a Lacan, cf: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia* 1. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

Sartre, por exemplo, não haverá, por parte dela, qualquer interesse em certas noções/conceitos, tais como de *sujeito e objeto*, de *significante e significado*, de *belo*, de *estrutura*, de *ser* (ontologia clássica); também não há interesse no método dialético, nas relações entre o real *versus* o imaginário, nas perspectivas simbólicas ou mesmo nas aproximações apresentadas pelo humanismo. O que os filósofos franceses chamariam de plano de organização, ou seja, as tentativas de enquadrar, numa ordenação estruturada, aquilo que é agenciamento (rizoma), é, na verdade, construtivismo: são as possíveis relações que se estabelece com a obra de arte, todas as possibilidades que atravessam uma escrita, aquilo que forma um composto literário, por assim dizer. Esse é o único fora⁵ possível para a escrita literária, considerando-se um plano de imanência (consistência), que não vemos em Freud e Todorov, mas que vemos em Sartre, quando o filósofo nega o transcendente em sua obra. E é, pois, por esse caminho, o da imanência, que devemos seguir em busca de uma cartografia da escritura de H. P. Lovecraft, a obra *A busca onírica por Kadath*.

1.2 Literatura: sensação e devir

Tendo sido realizadas incursões através das contribuições dos referidos autores (Freud, Sartre e Todorov, que, a partir de suas diferentes visões, apontaram direções possíveis para os estudos literários), ainda assim consideramos necessário ir por um caminho diferente, ou melhor, por um caminho da diferença⁶ — mas a diferença tomada em si mesma, não em relação ao idêntico —, buscando compreender a literatura não mais a partir de certos elementos particulares das produções, tais como a estrutura, ou mesmo em função de um posicionamento metodológico (cultural, filosófico, psicanalítico etc.) específico, seguindo esta ou aquela corrente de pensamento que tende à objetivação, fundamentada numa subjetivação teórica. Não negamos tais possibilidades, apenas buscamos outra coisa. Defendemos que a literatura, enquanto obra de arte, inclusas as escrituras de H. P. Lovecraft, é produção de sensação, ela é um composto que se conserva ao longo do tempo, independentemente do artista que a criou, ou mesmo do espectador que a experimenta em algum momento. Em outras palavras: “ela é independente do criador [do espectador, do

⁵ “Resumindo, parece-nos que a escrita nunca se fará suficientemente em nome de um fora. O fora não tem imagem, nem significação, nem subjetividade. O livro, agenciamento com o fora contra o livro-imagem do mundo. Um livro rizoma, e não mais dicotômico, pivotante ou fasciculado” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 45-46).

⁶ Estar aberto à diferença quer dizer, entre outras coisas, estabelecer relações com as potencialidades não dominantes ou predeterminadas (a identidade, a representação, o uno); é abrir linhas de fuga para a vida, possibilitando a criação de novos modos de existência, pactuados com a própria imanência.

auditor], pela autopoisição do criado, que se conserva em si” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 193), torna-se, em função disso, um ser autônomo. Aliás, “a única lei da criação é que o composto deve ficar de pé sozinho” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 194). Em outros termos, podemos afirmar que a obra de arte, incluindo a composição literária, envolve-se num instante, num momento singular de vida, ou melhor, de uma possibilidade de vida, conservando-a, e, ao mesmo tempo, conservando-se em si mesma, mas não além do seu próprio suporte, vale dizer. Mais do que o próprio material ou o seu suporte, “o que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é *um bloco de sensações*, isto é, *um composto de perceptos e afectos*” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 193). São precisamente esses agregados sensíveis que dão vida à composição artística. Apresentando essa exposição de outra maneira, podemos compreender que:

Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 193-194).

Isso quer dizer que a arte, a composição artística, é uma entidade capaz de se manter de pé por suas próprias forças, porque ela carrega consigo esses blocos de sensações, perceptos e afectos, que valem por si mesmos e que ultrapassam qualquer vivência anterior; não são nem percepções nem afecções particulares aos corpos que os produzem ou os experimentam; o monumento artístico é capaz, por si só, segundo sua potência, de realizar-se efetivamente no mundo, transformando-o. Se por um momento retornarmos aos autores anteriores, Freud, Sartre e Todorov, será possível perceber que, de diferentes maneiras, eles buscam descobrir alguma particularidade produzida pelo texto, alguma coisa singular, diferenciável, que conduza ao terreno do fantástico. O que fazem, no entanto, é tentar visualizar qualquer coisa fora de uma autonomia da composição estética, buscando extrair, do próprio “objeto artístico”, a partir da mediação de um espectador (percepções ou afecções), as condições de realização do fantástico, diferentes de Deleuze e Guattari, que vão assumir a obra de arte, o texto literário e os diversos compostos estéticos como uma entidade propriamente autônoma, sendo ela nada mais que um ser de sensação que faz passar intensidades, que é capaz de se conservar por seus próprios meios; a obra de arte, vale dizer,

não é a imagem do mundo⁷, uma imitação ou uma representação, mas, por outro lado, ela está em relação com o mundo, desterritorializa o mundo, faz rizoma com o mundo.

Podemos, então, assumir que, se a arte é capaz de criar alguma coisa, o que ela cria é sensação: “pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos com sensações. Pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos sensações” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 196). O escritor (o artista) é responsável por criar esses blocos de sensações, perceptos e afectos, cujo resultado, o próprio composto, deve ser autossuficiente, o que pode exigir do artista um grande esforço para não cair no domínio das percepções e afecções vividas, além, é claro, das suas próprias opiniões que podem, eventualmente, se dissolver na obra. Se tudo correr bem, se o composto tiver a força necessária, ele alcançará sua independência. Aliás, o mais difícil é que o composto se mantenha de pé sozinho, ou ainda:

O mais difícil é que o artista o faça manter-se de pé sozinho. Para isso, é preciso por vezes muita inverossimilhança geométrica, imperfeição física, anomalia orgânica, do ponto de vista de um modelo suposto, do ponto de vista das percepções e afecções vividas; mas estes erros sublimes acedem à necessidade da arte, se são os meios interiores de manter de pé (ou sentado, ou deitado) (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 194).

Em outras palavras: para que o composto adquira autonomia, criando assim novos perceptos e afectos, é preciso, não raro, criar inverossimilhanças, exceder as convenções (modelos), é preciso, podemos dizer, uma capacidade inventiva (a função fabuladora) do artista. Caberia a ele, a partir do desenvolvimento de um estilo particular, comprometer-se com a fabricação de paisagens e personagens (figuras estéticas) envolvidos por intensidades tais que sejam, por si só, capazes de ultrapassar a própria experiência do vivido, sem remeter-se a quaisquer modelos ou experiências anteriores ou, ainda, a potências de dominação; a vida aí poderia transbordar, poderia encontrar uma saída, afastando-se do senso comum, e com isso ganharia consistência, revelando novas forças, novas potências, criando, também, novos mundos possíveis. A fabricação de um plano de composição estética, seja qual for a expressão artística, tem algo a ver com o “tornar-se”, com um “fazer adentrar” na paisagem de modo imperceptível, “o invadir” e integrar-se ao composto; seria preciso uma potente percepção da vida, que faça compreender que “não estamos no mundo, tornamo-nos com o mundo, nós nos tornamos, contemplando-o. Tudo é visão, devir. Tornamo-nos universo. Devires animal,

⁷ “Não se tem mais uma tripartição entre um campo de realidade, o mundo, um campo de representação, o livro [a obra de arte], e um campo de subjetividade, o autor. Mas um agenciamento põe em conexão certas multiplicidades tomadas em cada uma destas ordens, de tal maneira que um livro não tem sua continuação no livro seguinte, nem seu objeto no mundo nem seu sujeito em um ou em vários autores” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 45).

vegetal, molecular, devir zero” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 200) — tornamo-nos, somos apanhados, por meio das sensações, por meio dos perceptos e afectos, dos agregados sensíveis criados pelo artista. Mas, afinal, o que é o devir para Deleuze e Guattari? Numa resposta objetiva, podemos observar que:

Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de devir, e através das quais devimos (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 67).

A partir do que foi apresentado, conseguimos compreender que devir é mudar, mas mudar de sentido, é entrar em relação com outra coisa (com o inumano), é ser afectado por algo ou alguém que é diferente de nós mesmos. Devir é mudar, mas não é atingir uma forma, reproduzir ou mesmo imitar o termo outro que se devem; capturamos as partículas de outras coisas, qualquer coisa (animal, vegetal, mineral...), e essas partículas nos modificam, nos intensificam⁸, fazendo-nos sentir sensações inéditas; experimentamos, em verdade, outras formas de existência, outras maneiras de nos afirmarmos diante da existência, sem, no entanto, alcançarmos uma forma acabada, definitiva.

É do feitio do artista fazer a vida vibrar sobre ela mesma; ele é capaz de enxergar coisas grandes demais, visões que ultrapassam as percepções comuns do vivido (sobretudo as opiniões). E “é de toda a arte que seria preciso dizer: o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 207). Em adição, é preciso considerar, ou mesmo reiterar, que “o objetivo da arte [e do artista], com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 197). Com esse movimento, a arte ganha uma dimensão mais potente, move-se até o plano do pensamento, mas o pensamento enquanto criação, tal como se procede na ciência e na filosofia. Por isso é que se diz que: “pensar é pensar por conceitos, [na filosofia] ou então por funções [na ciência] ou ainda por sensações [na arte]” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 233); compreendemos que a filosofia se dedica à invenção de conceitos; a ciência, por sua vez, dedica-se à fabricação de funções; e o

⁸ É certo dizer que o devir produz (revela) nos corpos intensidades, todavia é preciso lembrar que esse mesmo devir pode ser intenso demais, ao ponto de o próprio corpo não ser capaz de suportá-lo. Vide o caso do capitão Ahab e a baleia Moby Dick.

objetivo das artes, como já visto, é criar sensações⁹. Não há, no entanto, nenhuma relação de privilégio (hierarquia) entre tais disciplinas, uma vez que todas elas traçam planos sobre o caos: “a filosofia, a ciência e a arte querem que rasguemos o firmamento e que mergulhemos no caos” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 238), e cada qual, nesse mergulho, nessa disputa, recolhe dele alguma coisa — *variações*, *variáveis* e *variedades*, respectivamente — que lhe é muito cara. Não obstante, o que nos interessa mais, nesse momento, é o que faz a arte. Bem, podemos dizer que “a arte luta efetivamente com o caos, mas para fazer surgir nela uma visão que o ilumina por um instante, uma Sensação” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 240). Isso quer dizer que a arte cria suas variedades sensíveis por meio dos crivos que ela faz no caos, condição de sua criação, condição de um pensamento criador.

No que diz respeito à literatura, em relação ao seu material, compreendemos que ela tem à sua disposição a língua, as palavras, que é de onde ela pode extrair os compostos sensíveis — traçar um plano de composição. Mas é preciso dizer que isso não se faz de qualquer maneira. Não se cria sensação com qualquer tipo de escrita (não se escreve com memórias, com sentimentos particulares ou mesmo com as próprias neuroses): o escritor, sendo ele um impessoal¹⁰, precisa ter a habilidade necessária para fazer com que a linguagem vibre em outras e diferentes frequências, ejetando as palavras das estratificações normativas (as formalizações da própria linguagem) e afastando-se das percepções e afecções vivenciadas, além de suas opiniões. Tudo isso está implicado na necessidade de se desenvolver um estilo próprio, tal como se faz nas outras artes; o escritor, bem como todo artista, deve estar aberto às experimentações; ele precisa, por meio do seu material, das palavras, descobrir uma maneira de alcançar (criar) um novo mundo por meio da sensação, perceptos e afectos; o escritor precisa criar sua própria sintaxe. Nesse sentido, os filósofos franceses afirmam que:

O escritor se serve de palavras, mas criando uma sintaxe que as introduz na sensação, e que faz gaguejar a língua corrente, ou tremer, ou gritar, ou mesmo cantar: é o estilo, o “tom”, a linguagem das sensações ou a língua estrangeira na língua, a que solicita um povo por vir, [...]. O escritor torce a linguagem, fá-la vibrar, abraça-a, fende-a, para arrancar o percepto das percepções, o afecto das afecções, a sensação da opinião — visando, esperamos, esse povo que ainda não existe (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 208).

⁹ Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Filosofia, Ciência Lógica e Arte*. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 137-257.

¹⁰ Quando nos apropriamos do termo “escritor”, estamos, na verdade, lidando com uma impessoalidade, uma multiplicidade, não com um tal suposto sujeito particular, bem definido, cuja função é a de escrever.

Tomado pelo estilo é que o escritor vai dar vazão à sua escrita, uma escrita fugidia, que não deseja as características formais da linguagem; uma escrita que tem como determinação a própria desterritorialização da língua, um novo povoamento (visando um povo por vir) — “a literatura como enunciação coletiva de um povo menor” (DELEUZE, 2011, p. 15). É que a escrita precisa, de algum modo, desafiar a língua padrão, confrontá-la, torná-la imprevisível, torná-la estrangeira em relação a si mesma. Outrossim, “a língua tem de alcançar desvios femininos, animais, moleculares, e todo desvio é um devir mortal. Não há linha reta, nem nas coisas nem na linguagem. A sintaxe é o conjunto dos desvios necessários criados a cada vez para revelar a vida nas coisas” (DELEUZE, 2011, p. 12); criar sensação. É a sintaxe criada pela figura estética do artista, podemos dizer, que ergue, que evidencia as palavras na criação de um plano de composição textual — num devir-outro da língua —, e elas, as palavras e a própria língua, se erguem de tal maneira, com tanta intensidade, que, justamente por meio das sensações, perceptos e afectos, faz-se revelar uma exterioridade na qual vida e arte se misturam. Cabe ainda sinalizar, e é importante deixar claro, que “sempre é preciso estilo — a sintaxe de um escritor [...] — para se elevar das percepções vividas ao percepto, de afecções vividas ao afecto” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 201). Assim sendo, não se produz literatura sem estilo, visto que a escrita carece dos desvios, das irregularidades, das descodificações, das fugas, e que por meio desses movimentos ela é capaz de produzir modos de agenciamentos — que, grosso modo, diz respeito à associação de dois (ou mais) termos diferentes (expressão e conteúdo), numa relação de conveniência¹¹; são as máquinas desejanter¹² — que convocam um povo por vir, ascendendo às sensações, sendo atravessada pelos devires sensíveis que são esses devires da arte. — “O devir sensível é o ato pelo qual algo ou alguém não para de devir-outro (continuando a ser o que é)” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 209). E a literatura está, efetivamente, repleta desses devires. Aliás, é necessário dizer: só é possível escrever por meio dos devires, visto que, segundo Deleuze, “a escrita é inseparável do devir: ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir-imperceptível” (DELEUZE, 2011, p. 11). Todos esses devires da escrita são fluxos, intensidades que se abrem em linhas de fuga¹³ e que,

¹¹ Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: Rizoma. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. Tradução: Aurélio Guerra Neto. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011, v.1, p. 17-49.

¹² “O desejo é sempre agenciado, maquinado, sobre um plano de imanência ou de composição, que ele próprio deve ser construído ao mesmo tempo que o desejo agencia e maquina” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 121).

¹³ Abrir uma linha de fuga não é abandonar ou fugir da vida, é, na verdade, retirar-se de uma estratificação ou determinação, é buscar (criar) um novo território, com novas possibilidades de existência. É, também, trair um modelo suposto, uma lógica anterior, um agenciamento preestabelecido; uma linha de fuga abre-se ao desconhecido — “o grande erro, o único erro, seria acreditar que uma linha de fuga consiste em fugir da vida; a fuga para o imaginário ou para a arte. Fugir, porém, ao contrário, é produzir algo real, criar vida, encontrar uma

comumente, se encadeiam uns nos outros e contribuem para o construtivismo da arte; são, verdadeiramente, os próprios devires experimentados pelo escritor — e, para que não haja nenhum mal-entendido, é preciso esclarecer que:

Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de *uma* mulher, de *um* animal ou de *uma* molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não-preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto se singularizam numa população (DELEUZE, 2011, p. 11).

Exposto de outra maneira, podemos assumir que os devires operam por desvios, por linhas de fuga¹⁴, desterritorializações; eles são aquilo que se coloca entre dois termos distintos, muito diferentes, entre um homem e um animal, por exemplo, mas sem que o primeiro se torne realmente um animal: um gato, um cavalo, uma girafa; o que deve ser entendido é que se passa, alguém ou alguma coisa, à dimensão das intensidades. Devir é evadir-se, mesmo que provisoriamente, das zonas seguras de uma determinação, ou mesmo de uma subjetivação (identidade), e entrar numa relação de movimento e de repouso entre os fluxos, alcançando intensidades que elevam o ser às zonas de indiferenciação, de indiscernibilidade, nas quais não mais será possível distingui-lo do termo outro (inseto, árvore, bactéria etc.) ao qual estabeleceu aliança.

O devir não deve ser dissociado da sensação, caminham juntos: a escrita percorre e atinge essas regiões de vizinhança, essas zonas de indiscernibilidade, esse lugar da indefinição, da impessoalidade, que é estabelecido pelos muitos atravessamentos de devires (e afectos). Num devir-animal, por exemplo, tal como aquele experimentado pelo capitão Ahab¹⁵, que firma uma aliança monstruosa com Moby Dick, algo passa de um indivíduo (um corpo) ao outro e, nesse caso em particular, do outro indivíduo (outro corpo) ao um (duplo devir). Esse algo que passa, independentemente do sentido, pode ser entendido, segundo Deleuze e Guattari, como sensação: “é uma zona de indeterminação, de indiscernibilidade¹⁶, como se coisas, animais e pessoas [...] tivessem atingido, em cada caso, este ponto (todavia

arma” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 62).

¹⁴ A linha de fuga, vale reforçar, é a busca por uma saída, não a busca por uma liberdade, uma saída à direita ou à esquerda, por exemplo; quando o espaço estriado sufoca o espaço liso, deve-se criar uma linha de fuga e proceder à desterritorialização, mas não é signo de se estar a salvo, pois a linha de fuga pode se *reedipianizar* e abraçar novamente o território coercitivo e sufocante da organização, dos métodos, da subserviência...

¹⁵ Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. Tradução: Suely Rolnik. 2. ed. São Paulo: Editora 34. 2012b, v.4, p. 11-119.

¹⁶ Há que se considerar também a intensidade... Nesse sentido, Deleuze e Guattari compreendem que não se busca alcançar uma forma, algo que produza uma *Ideia* de medida ou ideal de perfeição que, enfim, se poderia atingir.

no infinito) que precede imediatamente sua diferenciação natural. É o que se chama um afecto” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 205). Tal como opera o devir, os afectos se dispõem por desvios, se dispersam em extensões de indeterminação; seria possível assumir que o devir carrega o afecto, produz sensação a partir da formação dessas zonas de indiscernibilidade. Ao mesmo tempo, podemos considerar que o afecto é, ele mesmo, devir, “o devir não humano do homem” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 204), a afirmação de uma potência de vida. Curiosamente, os próprios conceitos parecem, em certa medida, compor uma zona de vizinhança entre si, produzindo implicações um no outro, guardando, naturalmente, suas distinções. Isso quer dizer que existe afecto no devir, pois ele o carrega consigo, agindo como um vetor de sensação; e o devir existe no afecto, porque ele mesmo é devir. Mas há, é claro, os perceptos, que são um conjunto de sensações e percepções que não dependem daqueles que as experimentam. Os perceptos também estão ligados aos afectos e não podem existir sem eles.

Considerando essa travessia, marcada pela valorização do estilo de um escritor, é possível diferenciar dois movimentos relacionados ao processo de produção literária: percebemos, no primeiro caso, que o estilo conduz à criação de uma sintaxe que afronta a linguagem por meio de seus próprios termos: a “língua estrangeira na língua” ou a “minoração de uma língua maior”. Nesse momento, Deleuze defende que a literatura é “uma espécie de língua estrangeira, que [ela] não é uma outra língua, nem um dialeto regional redescoberto, mas um devir-outro da língua, uma minoração dessa língua maior, um delírio que a arrasta, uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante” (DELEUZE, 2011, p. 16). Isso diz respeito à dimensão linguística do processo de criação; à decomposição de uma língua dominante (maior) para a invenção de uma língua menor. São então duas ações para o primeiro movimento. Para o segundo caso, consideramos o “fora da linguagem”, que são todas essas contingências que atravessam a escrita (os devires), mas que não estão diretamente ligadas às construções sintáticas do texto, embora ainda sejam partes integrantes do composto literário. Em relação a essa questão, Deleuze esclarece que:

[...] uma língua estrangeira não é escavada na própria língua sem que toda a linguagem por seu turno sofra uma reviravolta, seja levada a um limite, a um fora ou um avesso que consiste em Visões e Audições que já não pertencem à língua alguma. Essas visões não são fantasmas, mas verdadeiras Ideias¹⁷ que o escritor vê e

¹⁷ O que Deleuze aqui chama de *Ideia* não tem relação com uma *Teoria das Ideias*, aquela apresentada por Platão, mas sim com o pensamento criativo que é intrínseco à arte, à filosofia e à ciência. Vide: DELEUZE, Gilles. I de Ideia. In: DELEUZE, Gilles. *O abecedário de Gilles Deleuze*. Entrevista com G. Deleuze. Edição: Brasil, Ministério da Educação, TV Escola, 2001. Paris: *Éditions Montparnasse*, 1997, VHS, 459 min.

ouve nos interstícios da linguagem, nos desvios de linguagem. Não são interrupções do processo, mas paragens que dele fazem parte, como uma eternidade que só pode ser revelada no devir, uma paisagem que só aparece no movimento. Elas não estão fora da linguagem, elas são o seu fora (DELEUZE, 2011, p. 16).

A partir do recorte, compreendemos que o fora da linguagem, revelado na língua (menor), nada mais é que a própria fabricação de sensação por meio dos devires, dos perceptos e afectos, que são alcançados (criados) a partir dessas *Visões* e *Audições* tidas pelo escritor; são as intensidades produzidas a partir das paisagens e personagens por ele criados, os agenciamentos estabelecidos entre esses personagens, a composição obtida dos entrelaçamentos entre os diferentes compostos, que elevam a escrita a uma expressividade linguística diferencial, lhe conferindo outras formas, possibilidades, de vida, de manifestação das potências; uma liberação de potência de vida na vida, por assim dizer. Temos que considerar, portanto, que esses dois importantes aspectos na literatura são, verdadeiramente, dois movimentos que se realizam um no outro, e são com eles que o escritor precisa se preocupar, uma vez que deve tê-los em consideração para produzir sua sintaxe, seu estilo particular, sua própria língua dentro da língua. Digamos que: “para escrever, talvez seja preciso que a língua materna seja odiosa, mas de tal maneira que uma criação sintática nela trace uma espécie de língua estrangeira e que a linguagem inteira revele seu fora, para além de toda sintaxe” (DELEUZE, 2011, p. 17). Um imperativo possível: “cada escritor é obrigado a fabricar para si sua língua...” (DELEUZE, 2011, p. 16).

Além de tudo isso, a literatura deve ser tomada como um empreendimento de saúde, isso porque dela, por meio dela, experimentamos essas grandes visões, somos capturados por essas grandes visões, audições... (os perceptos). A vida se faz grande na literatura, se abre em novas possibilidades, liberta-se em possibilidades e potências afirmativas. Mas isso só se dá porque nela se produzem devires, são criados os afectos que nos arrastam com eles. O escritor nos mostra, a partir de sua criação, suas visões, e revela uma vida outra (imane) que inventa, nos apanhando no composto (no plano de composição), nos transformando ao longo desse processo. Há que se dizer algo sobre uma “função fabuladora” na escrita, que está atrelada à sintaxe, e que também não pode ser desvencilhada de uma saúde; podemos afirmar, a partir de Deleuze, que “a saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta. [E] compete à função fabuladora inventar um povo” (DELEUZE, 2011, p. 14). A invenção de um povo por vir está ligada à experiência da impessoalidade artística, ao abandono da subjetivação na escrita em favor de uma coletividade enunciativa, de um discurso ausente, de um povo minoritário. Não se escreve, portanto, com individuações

discursivas, tampouco com discursos preestabelecidos (dominantes). Escapar a esses discursos é medida salutar. Mas como fazê-lo? Resposta possível:

O que é preciso é pegar alguém que esteja “fabulando”, em “flagrante delito de fabular”. Então se forma, a dois ou em vários, um discurso de minoria. Reencontramos aqui a função da fabulação bergsoniana... Pegar as pessoas em flagrante delito de fabular é captar o movimento de constituição de um povo. Os povos não preexistem. De certa maneira, o povo é o que falta, como dizia Paul Klee (DELEUZE, 2013, p. 161).

Se há algo a ser dito, esse algo deve ser dito por uma coletividade, por um povo outro (ficcional); estes são intercessores. Um escritor tem de proceder por fabulação, fabricar seus intercessores, pois é com eles que se alcançam os discursos de minoria. “Sem eles não há obra” (DELEUZE, 2013, p. 160). Criar um povo por vir é promover um distanciamento dos discursos hegemônicos, coercitivos, dominantes; é somente fora desses discursos que é possível criar e experimentar novas possibilidades de vida, vidas não mais enraizadas, não mais preestabelecidas, não mais subjugadas pelas forças colonizadoras, mesmo que provisoriamente. Fabular é fazer ver o invisível, é fazer ouvir o inaudível; “trata-se sempre de liberar a vida lá de onde ela é prisioneira” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 202). Mas o que é esse povo que falta, esse povo menor? Deleuze desenvolve a questão da seguinte maneira:

Precisamente, não é um povo chamado a dominar o mundo. É um povo menor, eternamente menor, tornado num devir-revolucionário. Talvez ele só exista nos átomos do escritor, povo bastardo, inferior, dominado, sempre em devir, sempre inacabado. Bastardo já não designa um estado de família, mas o processo ou a deriva das raças. Sou um animal, um negro de raça inferior desde a eternidade. É o devir do escritor (DELEUZE, 2011, p. 15).

Como já dito, o povo menor é aquele a ser inventado, fabulado, falseado. É justamente aquele que tem algo a dizer sobre a vida, algo inaudito, algo que revele qualquer potencialidade nos interstícios da própria vida. O povo menor é aquele que é alvo de uma opressão, que se revolta contra os aprisionamentos, que resiste às dominações, que se abre às revoluções inventando novos modos de existência. A beleza da literatura está no fato de ela carregar consigo todo esse potencial de fabulação, essa *potência do falso*¹⁸. Digamos que “a

¹⁸ “A atividade da vida é como uma potência do falso: enganar, dissimular, ofuscar, seduzir. Mas para ser efetuado, essa potência do falso deve ser selecionada, reduplicada, ou repetida, portanto elevada a uma potência mais alta. A potência do falso deve ser elevada até uma *vontade* de enganar, vontade artística que é a única capaz de rivalizar com o ideal ascético e de se opor a ele com sucesso. A arte precisamente inventa mentiras que elevam o falso a essa mais alta potência afirmativa, ela faz da vontade de enganar algo que se afirma na potência do falso” (DELEUZE, 2018, p. 132) — O conceito de *potência do falso* é extraído, por Gilles Deleuze, a partir de sua leitura da obra de Friedrich Nietzsche.

literatura é delírio [...]: não há delírio que não passe pelos povos, pelas raças e tribos, e que não ocupe a história universal” (DELEUZE, 2011, p. 15). A fabulação criadora, esse delírio na literatura, essa falsificação, “é a medida da saúde quando invoca essa raça bastarda oprimida que não para de agitar-se sob as dominações, de resistir a tudo o que esmaga e aprisiona e de, como processo, abrir um sulco para si na literatura” (DELEUZE, 2011, p. 15). Mesmo que pareça já estar claro, ao menos implicitamente, precisamos dizer: “não há literatura sem fabulação” (DELEUZE, 2011, p. 14).

1.3 A fabricação do horror em Lovecraft: o medo cósmico

Esforçamo-nos, até o momento, para nos aproximar da literatura a partir da diferença, rejeitando, por consequência, os modelos e métodos arborescentes dominantes (as representações, as identidades, o imutável). Mas não se trata, precisamos dizer, de fomentar uma oposição entre essas diferentes possibilidades de abordagem, tomadas numa dicotomia despreocupada. Precisamos, a partir de agora, começar a estabelecer relações possíveis entre a obra de Lovecraft e uma literatura menor, atentando-nos para as contribuições de Deleuze e Guattari, sobretudo para aqueles conceitos e noções voltados à compreensão de uma arte literária: a sensação, o afecto, o devir, os intercessores... Podemos, então, estabelecer, ou mesmo retomar, um movimento importante: o texto literário conserva o instante da ação produzida — um gesto, por exemplo — e se conserva em si mesmo enquanto obra de arte, extraindo das palavras os compostos sensíveis, ou melhor, fazendo com que elas mesmas entrem na sensação; a escrita literária arranca das percepções e afecções das palavras — de suas relações sintáticas —, por meio do estilo do escritor, os perceptos e afectos. De outra maneira: a literatura inventa mundos, modos de vida, convoca povos menores, e, ao longo desses processos, produz sensação; há que se falar, em bom momento, das figuras estéticas: elas são, com efeito, “potências de afectos e perceptos” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 80) que operam sobre um plano de composição, o plano de criação da arte; podemos dizer que a literatura, enquanto arte, “[...] traça um plano de composição que carrega por sua vez monumentos ou sensações compostas, sob a ação de figuras estéticas” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 233); tais figuras são do tipo capitão Ahab e Bartleby, personagens de Melville, ou então Josephine, de Kafka, Pentesileia, de Kleist ou, ainda, Randolph Carter e Nyarlathotep, de Lovecraft. As figuras estéticas são criadas por meio de um estilo (criação do

escritor) que traça sobre o caos¹⁹ esse plano de composição a ser povoado por essas figuras estéticas, seres de sensação, perceptos e afectos. O artista, o escritor, efetivamente pensa (ato de criação) por sensação, por perceptos e afectos — “a arte não pensa menos que a filosofia [ou a ciência], mas pensa por afectos e perceptos” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 81). As figuras estéticas são, com efeito, intercessores para o escritor, são por meio delas que o artista opera em seu plano de composição, é por meio delas que o escritor inventa novos afectos, cria sensação.

Desse modo, podemos perceber que o caminho percorrido por um escritor pode ser (ou sempre é) diverso, bastante variável, e será direcionado segundo o plano de composição que ele está traçando no momento de sua criação; o artista/escritor nada representa, nada personifica, nada significa. Uma figura estética, por exemplo, não se presta a lançar o escritor numa dimensão representativa, sobretudo aquela que diz respeito às subjetivações — criação de *alter egos*. Quando muito, elas se “confundem” com o escritor na medida de uma multiplicidade, numa medida de aproximação fortuita, na qual se estabelecem zonas de contato comuns, ou zonas de indiscernibilidade entre eles — criação de *heterônimos*. O escritor, portanto, compõe-se com as figuras estéticas e age por meio delas, todavia não se deixa representar nelas, ou por elas. Há ainda os devires sensíveis da arte, como já sabemos, que são experimentados ao longo de um processo inventivo e que, por suas vezes, estão ligados aos afectos mostrados, criados, pelo escritor. Com isso, queremos reforçar que a sensação, revelada a nós pelas figuras estéticas inventadas pelo escritor, por meio dos perceptos e afectos, pelos devires sensíveis da arte, é independente de quem a sente, de quem a cria, é, verdadeiramente, a própria ação dos devires agindo, sendo criados, sobre um plano de composição estética. O que se entende por um processo de criação artística, portanto, estará menos ligado ao que quer o escritor (um sujeito da escrita) do que aos próprios devires que, efetivamente, o atravessam no momento de criação do seu plano de composição. De outro modo, podemos compreender que:

Um escritor não é um homem escritor, é um homem político, e é um homem máquina, e é um homem experimental (que cessa, assim, de ser homem para devir macaco, ou coleóptero, ou cão, ou camundongo, devir-animal, devir-inumano, pois em verdade, é pela voz, é pelo som, é por um estilo que a gente se torna animal, e seguramente por força de sobriedade) (DELEUZE; GUATTARI, 2021, p. 17).

¹⁹ É preciso dizer que “o que define o pensamento, as três grandes formas do pensamento, a arte, a ciência e a filosofia, é sempre enfrentar o caos, traçar um plano, esboçar um plano sobre o caos” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 233). Grosso modo, a filosofia traça um plano de imanência, ou de consistência, para criar conceitos, sob a ação de personagens conceituais; a ciência traça um plano de coordenadas (indefinidas) para criar suas funções, sob a ação de observadores parciais; a arte traça um plano de composição para criar sensações compostas, sob a ação de figuras estéticas.

O escritor, então, deixa de ser alguém que escreve para “se tornar” algo diferente, algo não humano, para devir outra coisa, seja o que for, capaz de transformar a escrita. Mas isso não quer dizer que o artista seja um agente passivo nesse movimento, mas, de outro modo, quer dizer que ele precisa estar aberto à experimentação (ato de criação), aos devires que o atravessam, que são sempre minoritários, que rejeitam a imitação, a reprodução (os modelos), a representação, a identificação, a dualidade; devir, como já sabemos, é transformar, é transicionar um corpo num nível molecular (grau das intensidades; matéria não formada), fazer com que ele, numa dimensão das partículas, seja arremessado ao desconhecido, numa pujante e irresistível desterritorialização (absoluta), numa relação de movimento e repouso com o termo outro ao qual se relaciona, possibilitando o surgimento, a composição, de individuações não subjetivadas (hecceidades) — “é que é preciso anular os órgãos, fechá-los de alguma forma, para que seus elementos liberados possam entrar em novas relações de onde decorrem o devir-animal [e outros] e a circulação dos afectos no seio do agenciamento maquínico” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 48) — numa enunciação coletiva de povos, sob a ação das figuras estéticas.

O valor do desconhecido é inestimável na obra de Lovecraft, pois sua literatura se serve dele de maneira intensiva, tomando-o como um elemento composicional obrigatório em suas narrativas. Em seu ensaio *O horror sobrenatural em literatura*, publicado pela primeira vez em 1927, no qual busca estabelecer as bases para o desenvolvimento de uma ficção fantástica de horror, o escritor, como crítico de si mesmo (de sua obra), apresenta, logo na introdução, sua premente afeição pelos fenômenos desconhecidos. Lovecraft defende que o medo, que reconhecemos como um afecto, está intimamente ligado à natureza humana, sendo ele uma emoção (percepção, sensação) muito antiga e potente, que encontra no desconhecido um terreno fértil para aumentar, ainda mais, sua intensidade. O escritor se esforça para demonstrar que as relações estabelecidas entre o homem primitivo e a natureza selvagem foram transformando, ao longo de milhares de anos, sua maneira de receber e compreender o mundo, ao passo que as emoções, as percepções que experimentava em seu cotidiano, se relacionavam aos fenômenos compreensíveis e aos fenômenos não compreensíveis ocorridos naquele ambiente pré-histórico e potencialmente perigoso que ocupava. A esse respeito, explica o escritor:

Os primeiros instintos e emoções do homem foram sua resposta ao ambiente em que se achava. Sensações definidas baseadas no prazer e na dor se desenvolveram em torno dos fenômenos cujas causas e efeitos ele compreendia, enquanto em torno dos

que não compreendia — e eles fervilhavam no Universo nos tempos primitivos — eram naturalmente elaborados como personificações, interpretações maravilhosas e as sensações de medo e pavor que poderiam atingir uma raça com poucas e simples ideias, e limitada experiência. O desconhecido, sendo também o imprevisível, tornou-se, para nossos ancestrais primitivos, uma fonte terrível e onipotente das benesses e calamidades concedidas à humanidade por razões misteriosas e absolutamente extraterrestres, pertencendo, pois, nitidamente, a esferas de existência das quais nada sabemos e nas quais não temos parte (LOVECRAFT, 2007, p. 14-15).

Tal digressão, com laivos antropológicos mais supostos que verificáveis, ajuda a descrever as condições de um ambiente caotizado do ponto de vista dos homens modernos, cujas relações se estabelecem por um contato direto com as potencialidades da natureza que, forçosamente, contribuíram para que os ancestrais humanos fossem capazes de determinar o que lhes eram favoráveis ou desfavoráveis nos abundantes encontros que tinham com um mundo primitivo e ameaçador. Não obstante, os fenômenos desconhecidos experimentados por eles seriam percebidos apenas como efeitos, sem causas explícitas ou prováveis, que se constituem por uma descontinuidade aparente (não rizomática), mesmo que esta seja, efetivamente, ilusória. Se tal condição experimental for possível, estaremos diante da fabulação de uma “vida outra”, da tentativa de aproximação de um estado transcendente que tenta dar sentido ao mundo, fabricando uma realidade a partir dessa vida outra, de um além-mundo. Lovecraft não nega essa aparente condição, inclusive assume que: “[...] em geral, todas as condições da vida selvagem primitiva conduziam com tanta força a um sentimento do sobrenatural, que não nos deve espantar o quanto a própria essência hereditária do homem ficou saturada de religião e superstição” (LOVECRAFT, 2007, p. 15). Curiosamente, em sua crítica, o escritor parece querer se afastar desse tipo de relacionamento com o desconhecido, e talvez seja esse um dos motivos que o tenha feito buscar uma aproximação com as infinitudes do Universo, que são fontes inesgotáveis de mistérios imanentes, em detrimento das abordagens religiosas e supersticiosas convencionais, ligadas ao transcendente. Mas é preciso que não haja dúvidas de que tudo isso se trata de uma proposição ficcional — ao menos contamos com isso —, na qual o escritor esteja apenas povoando o seu território com *personagens ornamentais*²⁰, assim como se procede com as figuras estéticas e os personagens conceituais, criando esse novo mundo, um mundo pré-histórico, no processo. Não existe,

²⁰ Não se trata de criar um fundamento a partir de uma *imagem do mundo*, trata-se, na verdade, de criar intercessores. O homem pré-histórico, nesse caso, é um intercessor para Lovecraft. “Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores. É uma série. Se não formamos uma série, mesmo que completamente imaginária, estamos perdidos” (DELEUZE, 2013, p. 160). Para saber mais, cf. DELEUZE, Gilles. Os intercessores. In: DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução: Peter Pál Pelbart. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 155-172.

portanto, a pretensão de se recuperar uma passagem de vida ancestral tomada como realidade útil para se produzir uma literatura baseada no real.

O que se poderia “resgatar”, eventualmente, de um homem primitivo é a sua singularidade enquanto personagem insignificante (menor), cuja fragilidade em relação ao mundo selvagem que habita é sempre colocada em evidência nas mais diversas relações que estabelece com uma natureza indômita e, quase sempre, hostil. Podemos considerá-lo como um “homem nu”: sem pelagem densa, sem garras, sem dentes afiados, sem grande força física, sem grande velocidade, sem grandes capacidades cerebrais etc. Um homem-animal sem privilégios, não dominante, cuja existência, de modo algum, se sobrepõe à das demais espécies que coabitam o mesmo ambiente. Isso implicaria dizer, considerando o ensaio de Lovecraft, que os resquícios de uma “consciência primitiva”, forjada nos muitos encontros com o desconhecido, são capazes, ainda hoje, de despertar, por transmissão hereditária, sentimentos reminiscentes que conduzem os homens modernos a um medo ancestral. Todavia, diferentemente de seus antepassados hominídeos, não há para eles grandes ameaças²¹ que os exponham ao desconhecido, como outrora. A seu modo, também tomado pela imensidão do cosmos, Lovecraft produz a sua fabulação, perfaz os territórios imanes que ainda conservam os seus incontáveis perigos e mistérios, sendo eles indiferentes à vida humana, configurando-se, na imaginação dos seres humanos, como fontes inesgotáveis de assombros e intensidades cósmicas desconhecidas. Em reforço ao exposto, e ainda de acordo com o escritor, é possível salientar que:

[...] embora a zona do desconhecido venha se contraindo regularmente há milhares de anos, um reservatório infinito de mistério ainda engolfa a maior parte do cosmo exterior, enquanto um vasto resíduo de associações poderosas herdadas se agarra a todos os objetos e processos que um dia foram misteriosos, por melhor que possam ser hoje explicados (LOVECRAFT, 2007, p. 15).

O fragmento anterior indica que existe pouco, ou mesmo nada, de desconhecido no mundo que habitamos (a Terra), que “tudo” está sendo apropriado pelo homem moderno, não havendo muitas aventuras para que o ser humano possa ser posto à prova, como em outros tempos. O mundo pertence agora ao homem moderno, e a natureza selvagem pode ser por ele

²¹ Na verdade, sabemos que há perigos; ainda existem ameaças ao homem moderno, dadas tanto por forças conhecidas, quanto por forças desconhecidas. Muitas vezes são ameaças que se expressam por potências sutis, imperceptíveis, talvez: uma *máquina despótica*, uma *mega máquina de Estado*, um *aparelho burocrático*, por exemplo, constituem-se como potências ameaçadoras para reduzir a vida dos corpos, dominando-os, *sobrecodificando-os*, aniquilando-os, caso seja necessário. Outras vezes a ameaça é explícita, tal como uma pandemia global, tais como eventos cataclísmicos, tais como alterações climáticas etc. A obra de Lovecraft faz rizoma com o mundo, possibilitando que as monstruosidades se desterritorializem, se abram em linhas de fuga, acoplando-se às perigosas potencialidades contemporâneas.

subjugada, conforme suas necessidades, se assim o desejar. No entanto, o universo cósmico permanece e, possivelmente, sempre permanecerá desconhecido. Isso porque o homem não tem acesso a ele, não pode acessá-lo diretamente, sendo vulnerável às suas potencialidades, às suas intensidades; talvez não seja um exagero assumir que o homem jamais poderá compreender ou experimentar o universo em sua intensidade inesgotável. Mas o que realmente importa, o que parece estar em jogo na obra de Lovecraft, é a fabricação de uma atmosfera — as paisagens (cartografias) sinistras e os personagens monstruosos —, fazendo surgir uma sensação singular, a criação de uma estética capaz de ejetar a humanidade de seu protagonismo, realocando-a às zonas periféricas da insignificância, nem que isso valha apenas pela brevidade de um instante, conservada enquanto sensação. Suas narrativas tendem a fomentar uma incerteza, fazendo vir à tona os perigos de mundos (territórios) desconhecidos, mundos cósmicos, cujas fronteiras abrem-se para uma vizinhança com alienígenas e outras criaturas que explodem a hierarquia do mais terrível dos predadores, o próprio homem.

Num de seus contos, *O medo à espreita*, de 1922, encontramos uma aproximação que serve bem para exemplificar, de modo satisfatório para nós, o desenvolvimento de uma narrativa produtora de uma atmosfera de horror que é capaz de colocar o protagonista da estória, uma figura estética de Lovecraft, numa posição vulnerável em relação à “natureza”, na qual se vê à mercê de forças — diante de uma criatura abominável — que sequer é capaz de compreender. Vejamos do que trata esse recorte:

Enquanto eu tremia e refletia sobre a projeção daquela sombra perturbadora, tive certeza de que finalmente entrevira um dos horrores supremos da terra²² — uma daquelas pragas sem nome dos abismos exteriores, cuja débil agitação demoníaca nós às vezes ouvimos no círculo mais distante do espaço, mas contra as quais a nossa visão limitada confere misericordiosa imunidade. A sombra que eu vi, ousa a custo analisar ou classificar. Algo se interpôs entre mim e a janela naquela noite, mas estremeia por não conseguir afastar o impulso de classificá-lo. Se aquilo tivesse rosnado, ladrado ou gargalhado zombeteiramente — mesmo isso teria mitigado a hediondez abissal. Mas era tão silencioso. Havia pousado um pesado braço ou pata dianteira em meu peito... Obviamente aquilo era orgânico, ou havia sido um dia... (LOVECRAFT, 2021, p. 300).

O excerto é didático ao apresentar os diferentes aspectos de uma literatura de horror cósmico: nele podemos perceber a manifestação de um medo que é provocado pelo encontro com potências desconhecidas; o pavor por encontrar à frente uma criatura jamais vista por olhos humanos, cuja classificação e significação é impossível, apesar de todo o conhecimento humano disponível, cujas intenções são também incógnitas. Trata-se, com efeito, de uma

²² Do original: “[...] one of earth’s supreme horrors”. Há aqui uma referência ao planeta Terra (*Earth*), embora seja possível perceber que na tradução para o português a grafia em letra minúscula tenha se mantido, tal como se vê no texto original.

criatura orgânica, não uma percepção suposta, mas a materialidade de um monstro, um horror não transcendente percebido pela figura estética do narrador. E é, pois, essa ocorrência, esse encontro extraordinário, que coloca sob suspeita, que fragiliza, ou aniquila, uma tal “consciência humana”, uma vez que remove, inclusive, a superioridade de seu intelecto, pretenciosamente superior; queremos dizer, com tudo isso, que, em condições habituais, o medo pode ser superado e, eventualmente, esquecido; no entanto, o horror que a obra de Lovecraft parece querer evidenciar é um horror cósmico, é aquele pavor que não cessa de recrudescer, aquele medo excepcional que é capaz de produzir uma insegurança contumaz, por vezes, enlouquecedora.

Precisamos, ainda, insistir nessa sensação de medo, dar-lhe um pouco mais de consistência, para melhor nos aproximarmos da obra do escritor Lovecraft, para cartografá-la em sua dimensão ficcional singular. Para lidar com esse afecto, podemos nos aproximar de Spinoza, que nos ajuda a compreender, a partir de sua *Ética* (1677), precisamente nas *definições dos afectos*, que “o medo é uma tristeza instável, surgida da ideia de uma coisa futura ou passada, de cuja realização temos alguma dúvida” (SPINOZA, 2021, p. 143). O filósofo entende que “tristeza é a passagem do homem de uma perfeição²³ maior para uma menor” (SPINOZA, 2021, p. 141). Ou seja: podemos compreender, explicando de modo bastante simplificado, que a tristeza é um afecto, que preferimos chamar de afecto, que reduz a *potência de agir* dos corpos. O medo, então, é uma forma de tristeza instável, é a passagem do corpo para uma menor perfeição ou potência, que surge da ideia de uma possibilidade, passada ou futura, cuja realização é incerta. Além disso, é preciso lembrar que o afecto do medo tem como seu par o afecto da esperança, uma vez que eles se complementam, não podendo ser dissociados um do outro. Desse modo, o filósofo entende que “a esperança é uma alegria instável, surgida da ideia de uma coisa futura ou passada, de cuja realização temos alguma dúvida” (SPINOZA, 2021, p. 143). Há, considerando os dois casos, uma temporalidade simultânea, na qual vigem expectativas de um bom futuro (de algo que é bom, que aumenta a potência) ou de um mau futuro (de algo que é ruim, que diminui a potência), por isso mesmo é que se fala em instabilidade, uma vez que existe a oscilação entre a tristeza e a alegria. Há, portanto, na sensação do medo/esperança, a insegurança, a incerteza, e é esse tipo de sensação que encontramos em Lovecraft, sensação que parece se conservar em seus textos; é a figura estética/protagonista, presente em quase todas as suas narrativas, que entra em relação com alguma coisa que o desconserta, aquilo que é potente demais para o seu frágil

²³ Aqui, mesmo que consideremos que esteja subentendido, é preciso deixar claro que Spinoza não comunga com o platonismo; portanto, o que aqui se chama de *perfeição* nada tem que ver com o pensamento de Platão.

corpo suportar, algo monstruoso que não cessa de perturbá-lo, que fica “à espreita” em seu inconsciente, fustigando-o constantemente.

Retomando o ensaio de Lovecraft, aquele dedicado à literatura de horror, percebemos que há uma insistência, uma necessidade em se valorizar a construção de uma atmosfera que traga consigo o medo, sobretudo o medo do desconhecido, aquilo que é capaz de abalar, de modo definitivo, as convicções dos homens, até mesmo suas certezas mais íntegras; aliás, parece-nos que isso tem alguma relação com o desenvolvimento de um estilo próprio por parte do escritor. A partir desse ensaio de Lovecraft, podemos observar a apresentação, o desenvolvimento de uma perspectiva, uma proposta bastante singular (um tipo de crítica marginal) em relação à ficção fantástica de horror. No trecho a seguir, encontramos algumas observações pertinentes do escritor:

A história fantástica genuína tem algo mais que um assassinato secreto, ossos ensanguentados, ou algum vulto coberto com um lençol arrastando correntes, conforme a regra. Uma certa atmosfera inexplicável e empolgante de pavor de forças externas desconhecidas precisa estar presente; e deve haver um indício, expresso com seriedade e dignidade condizentes com o tema, daquela mais terrível concepção do cérebro humano — uma suspensão ou derrota maligna e particular daquelas leis fixas da Natureza que são nossa única salvaguarda contra os assaltos do caos e dos demônios dos espaços insondáveis (LOVECRAFT, 2007, p. 17).

A partir do recorte, podemos compreender que existe, efetivamente, uma tendência a uma estética do medo em sua crítica, um medo que se afasta das composições comumente desenvolvidas na literatura de horror. No exemplo anterior, notamos todos os elementos necessários à composição de uma narrativa de horror cósmico: uma *atmosfera de pavor*, as *forças externas* (cósmicas), o *desconhecido*, uma *incapacidade de compreender e de dar significado, de ter o controle da situação*, que, conseqüentemente, é responsável por denunciar a *impotência humana* diante da imensidão do Universo, além de expor, naturalmente, a sua *insignificância* em relação à Natureza — para além do que se conhece sobre ela. Uma consideração, no mínimo, curiosa, apresentada no ensaio, é a que diz que: “atmosfera é a coisa mais importante, pois o critério final de autenticidade [do texto] não é a harmonização de um enredo, mas a criação de uma determinada sensação” (LOVECRAFT, 2007, p. 17). Consideremos que essa “autenticidade” diga respeito à capacidade do texto passar, ou não, intensidades; criar, ou não, um tipo de sensação. Nesse caso, o horror cósmico. Essa tal “sensação”, apresentada pelo escritor, de alguma maneira, podemos dizer, se aproxima do que Deleuze e Guattari chamam de sensação, mesmo que o escritor não se dê conta disso, pois, no plano da arte, o que se busca é exatamente isso, criar sensação. O que se

produz na literatura, como sabemos, é sensação, perceptos e afectos, independentemente do que qualquer autor possa acreditar; é certo que a crítica de Lovecraft quer que se produza, a partir do que é extraordinário, de uma fabulação, alguma coisa, um sentimento, uma emoção, além de se buscar a defesa de uma certa autonomia do elemento fantástico apavorante: não seria suficiente a intencionalidade de um escritor ou mesmo a maneira característica pela qual se relacionam os elementos num enredo. Com efeito, o que importa é a produção, a criação, desse sentimento de medo, dessa emoção singular perturbadora; uma sensação. A esse respeito, Lovecraft defende que:

[...] devemos julgar uma história fantástica, não pela intenção do autor ou pela simples mecânica do enredo, mas pelo nível emocional que ela atinge em seu ponto menos banal. Se as sensações apropriadas forem provocadas, esse “ponto alto” deve ser admitido, por seus próprios méritos, como literatura fantástica, pouco importando quão prosaicamente ele seja degradado na sequência. O único teste do realmente fantástico é apenas este: se ele provoca ou não no leitor um profundo senso de pavor e o contato com potências e esferas desconhecidas; uma atitude sutil de escuta apavorada, como se de um adejar de asas negras ou o roçar de formas e entidades extraterrestres no limiar extremo do universo conhecido (LOVECRAFT, 2007, p. 17-18).

Notamos, mais uma vez, a defesa de uma literatura que carrega um tipo de carga emocional peculiar, um “ponto alto” — que seria a criação de perceptos e afectos — no enredo, que, por sua vez, confere ao texto a qualidade de ficção fantástica; a provocação de um sentimento de pavor — que possui mérito próprio — que leva o leitor a se aproximar de forças e mundos desconhecidos. O interesse da crítica de Lovecraft aparenta estar ligado à produção de uma atmosfera capaz de provocar um desconforto, um assombro, que, no que lhe diz respeito, está ligado às qualidades de uma narrativa que traz consigo os singulares elementos do horror cósmico já apresentados anteriormente. Vale reforçar que, na teoria lovecraftiana, é possível notar um certo nível de impessoalidade, pois podemos recuperar duas passagens, ao menos, em que Lovecraft sugere essa aproximação. A primeira se dá quando o escritor comenta a obra *Melmoth, the wanderer* (1820), de Charles Robert Maturin. Sobre essa obra, Lovecraft afirma: “o medo é tirado do reino do convencional e intensificado numa nuvem hedionda pairando sobre o destino mesmo da humanidade. Os pavores provocados por Maturin, cuja obra consegue provocar arrepios no próprio autor, são do tipo que convence” (LOVECRAFT, 2007, p. 35). A passagem seguinte diz respeito, de modo mais geral, aos autores que antecederam Edgar Allan Poe (1809-1849), cuja escrita, segundo Lovecraft, fora prejudicada...

[...] pela obediência de certas convenções literárias vazias como a do final feliz, a da virtude recompensada e, em geral, por um didatismo moral oco, a aceitação de valores e modelos populares e o empenho do autor para imiscuir suas próprias emoções na história e se alinhar com os partidários das ideias artificiais da maioria (LOVECRAFT, 2007, p. 62).

Lovecraft parece compreender, mesmo antes de Barthes²⁴ (1967), que a impessoalidade na literatura vale muito, que é preciso separar o texto de um autor (preexistente) que, quando aparente, tende a projetar suas experiências e suas paixões na obra literária, com vistas a produzir imagens alegóricas de um mundo particular, advindas da interioridade de um “sujeito” intensificado pela autoria. Há também um desalinhamento, da parte de Lovecraft, em relação às intrusões de posturas majoritárias na escrita que são comumente adotadas por muitos escritores. Vemos, também, que o escritor tende a valorizar a invenção no texto, em detrimento das experiências e vivências de mundo incluídas nas histórias. Aparentemente, é a partir desse distanciamento do escritor, em relação à narrativa, que é possível criar uma tal atmosfera de horror ou, simplesmente, esse famigerado medo cósmico. Há, portanto, que haver uma fabulação, o falseamento, tendência perceptível em Lovecraft. E descobrimos, ainda, que “[...] na ficção de Howard Phillips Lovecraft, apenas coisas inverossímeis acontecem, sem nenhuma referência à trivialidade da vida cotidiana”, como expressa o paratexto de apresentação da coletânea de contos dedicada ao escritor, lançada pela editora Iluminuras²⁵.

Se a intenção é criar um mundo de horrores, então é preciso possibilitar a existência desse medo cósmico, que não é, como já sabemos, qualquer coisa trivial. Mas o que há nele? O que nele se faz intensificar? O medo cósmico poderia até ser tomado, num primeiro momento, como a simples nomeação de um determinado efeito, tal como escreve Bezarias ao afirmar que o medo cósmico “[é] um efeito estético que consiste no horror perante a magnitude, imensidão e indiferença do Universo a um modelo de humanidade que se julga absoluto [...]” (BEZARIAS, 2021, p. 98). Tal afirmação não nos parece imprecisa, uma vez que ela consegue descrever, minimamente, o fenômeno, prestando-se como uma simplificação. Todavia, isso não é o suficiente para nós, sobretudo se levarmos em consideração tudo aquilo que ele carrega consigo. Melhor seria pensar em algo como um emaranhamento de diferentes afectos que poderiam ser percebidos, todos num mesmo instante, pelos corpos por eles afectados. Podemos assumir, nesse sentido, que o medo

²⁴ Cf. BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução: Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64.

²⁵ A autoria da citação é de Oscar Cesarotto, responsável pelo paratexto de *A procura de Kadath*, edição de 2014, publicada pela editora Iluminuras.

cósmico está relacionado com uma efetuação de potencialidades, blocos de devir, que são capazes de desterritorializar essa forma homem, que faz vacilar uma identidade humana e que, por consequência, faz revelar essa terrível sensação de horror provocada pelo encontro com forças — multiplicidades — desconhecidas. Nesse sentido, no recorte a seguir, nos deparamos com uma narrativa que ajuda a ilustrar o que estamos tentando argumentar:

Nenhuma morte, nenhum destino, nenhuma angústia pode provocar o insuperável desespero que emana de uma perda de *identidade*. Fundir-se ao nada é um tranquilo olvido, mas estar consciente da existência e saber que não se é mais um ser definido, distinto de outros seres — de que não se é mais um *eu* — este é o inominável auge da agonia e do pavor (LOVECRAFT; PRICE, 2014, p. 186).

O trecho do conto, de Lovecraft e Price²⁶, reforça a ideia de que essa aproximação com o desconhecido coloca em risco a forma humana — forma homem — dominante; aqueles que experimentam tais forças intensivas são atravessados por fluxos de devires que os desterritorializam, que os lançam a dimensões inseguras, incompreensíveis, ameaçadoras. Há, portanto, o descolamento do indivíduo de uma racionalidade convencional, preestabelecida; o homem moderno, essa forma, essa imagem, esse estatuto, é incapaz de suportar a sua própria fragmentação, pois, para ele, é inconcebível imaginar-se descodificado, desterritorializado, sem lugar e sem um projeto utópico, fora de uma significação dominante, sendo não mais que corte-fluxo de intensidades, movido pela própria vontade de potência, pelo próprio desejo produtivo. O encontro com a monstruosidade é apavorante, pois despotencializa os corpos, como sugere Spinoza, mas o que se desfaz é a hegemonia de um sujeito, as bases seguras de uma subjetividade preestabelecida. É nesse momento, numa brevidade temporal, que o corpo se abre ao caos, vislumbra outras possibilidades de vida: o corpo desterritorializado dos códigos, não mais significado, ou inventa para si um novo modo de existência, ou perece junto aos fluxos de intensidades assignificantes. Mas há, ainda, uma terceira possibilidade, talvez menos atraente, que é aquela em que se retoma um modo de existência marcado pela previsibilidade de uma reminiscência, o retornar à segurança de uma vida tranquila, sem estranhamentos, numa existência já (re)conhecida. Tudo isso está relacionado ao medo cósmico, e é preciso que a escrita seja capaz de externalizá-lo de alguma maneira. Em última aproximação, e a partir do que foi apresentado até o momento, arriscamo-nos a dizer que o que é preciso extrair do texto desse escritor é, de fato, uma sensação, tal como propõem Deleuze e Guattari: as escrituras de Lovecraft inventam novos mundos, produzem novos

²⁶ Vale reforçar que o recorte em questão foi retirado do conto *Através dos portais da Chave de Prata* (1934), escrito por Howard Phillips Lovecraft em parceria com Edgar Hoffmann Price.

agenciamentos, nos mostram perceptos e afectos que não são nem percepções, nem afecções vividas. Sendo assim, o medo cósmico deve ser tomado, também, como um composto um tanto singular de perceptos e afectos, como já pudemos verificar ao longo de nossa escrita.

Considerações finais

Neste primeiro capítulo, julgamos ter atravessado um percurso bastante produtivo para o desenvolvimento desta nossa experimentação. Como já sinalizamos, não nos dedicamos à teoria ou à crítica literária tradicional, tampouco nos utilizamos de métodos de análises, sobretudo os convencionais. Buscamos, efetivamente, uma experiência dissemelhante, e é por esse motivo que preferimos não classificar a literatura, não enquadrá-la num modelo, num gênero (mesmo que indefinido) ou num subgênero, quaisquer que sejam. Preferimos que a literatura esteja aberta ao infinito, à livre fabulação criadora (aos devires), que ela seja fantástica em sua plenitude, numa plenitude de possibilidades e de potencialidades, de sensações; esperamos que toda a literatura seja fantástica, pois, sem uma falsificação, essa fabulação criadora, nada se pode escrever, nada se pode fazer, nada se pode dizer. Comprendemos, para além de qualquer discussão, que a literatura é um ser de sensação, um composto de sensações, perceptos e afectos, cuja autonomia é assegurada por esses compostos sensíveis que a fazem durar, que fazem durar uma sensação, uma vez que ela é capaz de se conservar ao longo do tempo. Aliás, não podemos nos esquecer de que a literatura nada tem a significar, nada tem a imitar, nada tem a representar. Nada disso nos interessa. Basta, para nós, a sensação.

Sendo assim, podemos considerar, na literatura de Lovecraft, não uma representação de monstros cósmicos, não uma imitação de um mundo real, ou mesmo uma significação subjetiva qualquer que é apresentada pelo escritor, seja por qual motivo o convier. Procuramos estabelecer uma relação imanente com o mundo, com o território lovecraftiano, com as potências rizomáticas (cartográficas), aquelas que fazem rizoma com o mundo, que se abrem em linhas de fuga, proporcionando novos encontros (agenciamentos), produzindo novos devires e afectos que são intensos o bastante para perturbar uma ordem preestabelecida: modelos, significações, codificações. O medo cósmico, nesse sentido, é para nós uma potência abissal mal digerida pela racionalidade que, ao longo dos séculos, preteriu aquilo que não conseguiu racionalizar (o desconhecido, o próprio caos); a monstruosidade é a emergência de uma multiplicidade “contra” as tentativas de unificação, de significação, de (sobre)codificação. A monstruosidade que mais queremos observar, podemos dizer, é desejo

— Vontade de Potência²⁷ — , é potência de afecto, é saúde — em Nietzsche —, é minoração. A monstruosidade é artifício para arrancar o homem de uma humanidade, ou arrancar, expurgar do homem uma humanidade. Isso posto, precisaremos, no capítulo seguinte, nos aproximar do que é monstruoso, tentar cartografá-lo, de alguma maneira, tentando perceber suas intensidades, segundo os seus diferentes graus de potências que podem ser percebidos sob diferentes perspectivas, perspectivas que se dedicaram, em algum momento, a apreendê-la.

²⁷ “Desejo: quem, a não ser os padres, gostaria de chamar isso de ‘falta’? Nietzsche o chamava de Vontade de Potência” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 106-107).

2 MONSTRUOSIDADES: MULTIPLICIDADE E DIFERENÇA

“— Por que caminho você vai, o dos alfinetes ou o das agulhas?” (DARNTON, 1986, p. 22).

Considerações iniciais

O monstro, tomado nas produções artísticas e midiáticas, pode ser percebido nos mais diversos produtos de uma cultura contemporânea: desde as animações mais singelas para o entretenimento de crianças até as produções mais violentas e aterrorizantes para o público adulto. Ao que parece, as figuras monstruosas têm a capacidade de despertar uma certa curiosidade, um tipo de atração singular que toma de assalto a percepção humana, seja pela afinidade, seja pela estranheza. Nesse caso, naturalmente, estamos falando de monstros ficcionais, principalmente os do cinema e os da literatura, que são os lobisomens, as bruxas, os vampiros, os seres alienígenas e as diversas outras criaturas inomináveis dos muitos mundos desconhecidos. Mas, em realidade, consideramos que não há nenhum monstro determinado ou a ser determinado (*sui generis*); acreditamos que o que há, enquanto possibilidade, é uma potência monstruosa que vige em toda a matéria, seja nos corpos mais robustos, seja nos mais delicados, desde os grandes predadores até as pequenas singularidades virais. Nesse sentido, um corpo monstruoso seria uma espécie de vetor capaz de transportar vestígios²⁸ de uma grande potência afirmativa que não obedece às ordens, que não tem nenhuma predeterminação funcional, que foge à previsibilidade, que, quando age, desestabiliza todo o seu entorno, colapsando qualquer ordenação ou sistematização preexistentes. Outro possível aspecto a ser considerado é o de que uma potência monstruosa, numa aproximação segura, poderia ser tomada como uma raridade, uma excepcionalidade, uma divergência na banalidade cotidiana de uma realidade. Nesse sentido, há diversos organismos que são tomados por essa potência monstruosa, que, em algum momento, fogem da obviedade conceptual, tornando-se em anomalias ao afrontar os saberes biológicos, por exemplo; observamos isso em fungos radiotróficos, em bactérias secretoras de ácido sulfúrico ou resistentes à radiação, além de outros casos insólitos. Assim, é inteiramente possível tomar a monstruosidade como uma excepcionalidade que se constitui de acordo com a sua própria

²⁸ Falamos em vestígios porque entendemos que um corpo não seria capaz de suportar a plena efetuação dessa potência. E nesse caso, apesar de não estar subordinada a eles, a potência dependeria dos corpos, em certa medida, pois é somente por meio deles que ela se efetuará, e, a depender do nível dessa efetuação, ela poderia facilmente extingui-los. Um corpo monstruoso, um tal corpo apto, poderia ser compreendido, talvez, como a condição necessária para a efetuação dessa potência em particular.

condição diferencial, algo como um desvio em direção ao improvável, num movimento em favor da diferenciação dos corpos em si mesmos, numa premente afirmação da própria diferença; ou seja: num rompimento com a identidade, com o uno, com o definível, com o imutável.

Neste segundo capítulo, que será dividido em três partes, atravessaremos um percurso que nos conduzirá às monstrosidades sígnicas, monstrosidades tomadas em diferentes análises ou usadas como referências por alguns estudiosos em seus mais diversos experimentos. No primeiro subcapítulo, apresentaremos, de modo sintetizado, as contribuições de Michel Foucault, Judith Butler, José Gil e Jeffrey Jerome Cohen, que talvez sejam uns dos autores mais relevantes no tratamento da monstrosidade em seus campos de estudos. Mostraremos como os referidos autores, cada qual à sua maneira, se propõem a tratar da temática de maneiras distintas, contemplando abordagens de estudos diversas e abrangendo os saberes filosóficos, sociais, políticos e culturais: Michel Foucault, a partir de sua filosofia, trata das anormalidades humanas sob uma perspectiva transgressora das normas, das leis naturais e sociais; Judith Butler, voltada aos estudos de gênero, problematiza a normatização dos corpos que desqualificam os “sujeitos” a partir da imposição das normas sociais; José Gil, sobre o monstro teratológico, as anomalias humanas, apresenta o problema dos limites possíveis para as transformações dos corpos, tendo em vista um limite compreensível entre um corpo monstruoso e um corpo humano; Jeffrey Jerome Cohen, com suas *Sete Teses*, demonstra, a partir dos estudos culturais, que os monstros (ficcional) estão relacionados, diretamente, às culturas que os concebem. Além desses autores, apresentaremos um panorama com diversas experimentações publicadas que se dedicaram a estudar a monstrosidade, tendo como suporte os experimentos dos escritores anteriormente citados.

No subcapítulo seguinte, buscaremos demonstrar como a monstrosidade pode ser aproximada da filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari, sobretudo no que diz respeito às multiplicidades, às intensidades e à diferença. Tentaremos compreender a monstrosidade não como o inadequado ou o execrável, mas como uma potência de vida, como a manifestação do desejo produtivo, como uma agente do devir, como uma produtora de afectos. Não tomaremos, portanto, o monstro, a sua monstrosidade, como aquela abominação a ser combatida, como aquele algo negativo que deve ser expurgado do mundo pela benevolência de uma moral purificadora. Nossa intenção é tentar compreender como essa monstrosidade se manifesta enquanto potência afirmativa e desestabilizadora das determinações impositivas, enquanto potência que coloca em risco os próprios valores preestabelecidos, os próprios sentidos e modelos predeterminados, esses mesmos que são responsáveis por conservar a

uniformidade dos modos de vida, que são aqueles autorizados pelas potências de dominação vigorantes, marcados por uma normatização que só pode conduzir os corpos a uma existência previsível e sem novidades.

No terceiro subcapítulo, pretendemos nos aproximar da monstrosidade levando em consideração as ideias de Gilles Deleuze e Félix Guattari, em intersecção com as próprias escrituras de H. P. Lovecraft. Nesse sentido, atravessaremos os dois territórios procurando estabelecer relações diretas entre a filosofia da diferença e a literatura de horror do escritor norte-americano, procurando encontrar pontos de contatos entre elas. Tentaremos demonstrar como as duas diferentes obras se comunicam num entrelaçamento singular, de forma rizomática. Um exemplo disso pode ser exposto a partir da aproximação de figura estética e personagem conceitual: *The Outsider*, de Lovecraft, e o *Anômalo*, de Deleuze e Guattari, respectivamente. A nossa intenção é mostrar que tanto a criação filosófica quanto a criação literária se apropriam da monstrosidade de forma afirmativa, utilizando-se dela para produzir alguma coisa fora do que é convencional, fora dos limites de uma pretensa normalidade. A partir desses nossos esforços, esperamos apresentar, tomando como referencial toda a exposição discutida ao longo deste capítulo, nossas considerações acerca do que consideramos ser uma monstrosidade, além de buscarmos estabelecer suas possíveis relações com a nossa proposta de estudos.

2.1 Monstros e monstrosidades

O interesse pela monstrosidade pode ser percebido em diversos pensadores ao longo da história, tais como Aristóteles, Francis Bacon, Jean-Jacques Rousseau, Denis Diderot, além de outros. A figura monstruosa, o corpo alterado (teratológico), sob a óptica de muitos desses autores, tendo asseguradas suas diferenciações, apresenta relação direta com as “deformidades humanas” causadas por fenômenos de ordem natural ou divina (castigo), deformidades que estão relacionadas com alguma diferenciação ou desvio, cujo modelo padrão são os corpos tomados como “normais”, os bem formados, os funcionais, os que estão sincronizados com uma estrutura gregária já estabelecida. A esse respeito, Michel Foucault (2001), pensador alinhado à diferença, escreve sobre uma espécie de arqueologia da anomalia, sobre as três figuras que constituem o domínio das anomalias, ou o que o filósofo chama de “a genealogia do indivíduo anormal” — não cabe aqui, no entanto, tecer comentários sobre as três figuras, sendo suficiente, para nós, citar somente a primeira delas, *o monstro humano*. Segundo Foucault, “o que define o monstro é o fato de que ele constitui, em sua existência mesma e em

sua forma, não apenas uma violação das leis da sociedade, mas uma violação das leis da natureza. Ele é, num registro duplo, infração às leis em sua existência mesma” (FOUCAULT, 2001, p. 69). Também encontramos traços de uma monstruosidade nas experimentações de Judith Butler (2000), que se aproxima do fenômeno para problematizar uma normatização dos corpos, dos “sujeitos”, que se estabelecem e se configuram, a partir do que chama de uma matriz excludente — que tomamos como agenciamento —, que arrasta consigo os seres abjetos, aqueles que são exteriores ao “domínio do sujeito”, os desqualificados pela norma, os não enquadrados, adequados, a ela. Segundo Butler, “o abjeto designa [...] precisamente aquelas zonas ‘não-vivíveis’ e ‘inabitáveis’ da vida social que, não obstante, são densamente povoadas por aqueles que não alcançam o estatuto de sujeito” (BUTLER, 2000, p. 155). Em ambos os casos, em Foucault e em Butler, mesmo que sejam abordagens distintas, é possível perceber a problematização de uma segregação da vida a partir da diferenciação negativa desses corpos; estes são corpos diferentes, mas em relação a um indivíduo referencial não preterido (um modelo), em relação ao corpo tomado como normal.

Além de Foucault e Butler, podemos observar os experimentos de dois outros autores importantes para os estudos relacionados ao monstro e à monstruosidade. Trata-se das experimentações de José Gil e de Jeffrey Jerome Cohen, que alcançaram certa notoriedade ao tratar desse conteúdo, principalmente, a partir de suas contribuições para os estudos culturais. Iniciamos esse percurso por José Gil (2000), que se volta aos estudos do monstro teratológico, das anomalias humanas (teratologia fantástica). O autor busca demonstrar que o ser humano exige, até mesmo necessita, que o monstro lhe forneça, por contraste, uma imagem estável de si mesmo que é constantemente ameaçada de indefinição. Em outras palavras, e de acordo com o filósofo: “os monstros, felizmente, existem não para nos mostrar o que não somos, mas o que poderíamos ser. Entre estes dois polos, entre uma possibilidade negativa e um acaso possível, tentamos situar a nossa humanidade de homens” (GIL, 2000, p. 168). A esse respeito, o filósofo vai mais além, explicando que:

Qualquer coisa em nós, no mais íntimo de nós — no nosso corpo, na nossa alma, no nosso ser — nos ameaça de dissolução e caos. Qualquer coisa de imprevisível e pavoroso, de certo modo pior do que uma doença e do que a morte (pois é não-forma, não-vida na vida), permanece escondido mas pronto a manifestar-se. A fronteira para além da qual se desintegra a nossa identidade humana está traçada dentro de nós, e não sabemos onde (GIL, 2000, p. 176-177).

Gil, no recorte, nos diz algo a respeito de um potencial de deformação do corpo humano. Que qualquer corpo, tomado como normal, tem dentro de si o germe do monstro.

Desse modo, as experimentações advindas da técnica, por exemplo (como em *Frankenstein*, de Mary Shelley), são uma amostra da capacidade transformacional do corpo humano. A necessidade da experimentação dos limites distintivos entre o que é do humano e o que é do monstruoso parece ser a causa dessa atração irresistível pelo monstro (o ficcional). A questão a ser respondida é: “até que grau de deformação permaneceremos ainda homens?” (GIL, 2000, p. 168). É justamente essa a intenção do filósofo português: tentar entender o porquê de a monstruosidade sempre fascinar e atrair a humanidade. Dessas considerações é que nasce o seu conceito de *devir-monstro*, que entretém relações de proximidade com a filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Passando aos estudos de Jeffrey Jerome Cohen (2000), nos deparamos com as suas conhecidas *Sete Teses* que, abordadas de modo bastante simplificado, procuram compreender as culturas a partir dos monstros que elas mesmas criam (naturalmente, os ficcionais). Segundo o autor, “os monstros devem ser analisados no interior da intrincada matriz²⁹ de relações (sociais, culturais e lítero-históricas) que os geram” (COHEN, 2000, p. 28). Nesse percurso, são evocados, por seus estudos, alguns dos mais populares monstros ficcionais do mundo contemporâneo, tais como o *Drácula*, de Bram Stoker; o *Alien*, de Ridley Scott; o *Godzilla*, de Tomoyuki Tanaka, Ishirō Honda e Eiji Tsuburaya; a criatura de *Frankenstein*, de Mary Shelley; o *King Kong*, de Edgar Wallace, Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack, além de outros. O autor, a partir de suas análises, busca demonstrar que os monstros ficcionais estão diretamente ligados aos contextos em que foram gerados, como já dissemos, e que são as diferentes culturas as principais responsáveis por dar-lhes vida e acolhê-los em seu meio.

Todos esses autores se mostram relevantes em seus domínios particulares, pois, até onde pudemos verificar, muito do que se produz no meio acadêmico a respeito da monstruosidade se utiliza das, ou “flerta”, de alguma maneira, com as ideias de Foucault, Butler, Gil e Cohen, justamente porque tais ideias colocam em jogo as transgressões “naturais” e sociais, também culturais, que decorrem de uma existência que vige no que é do monstruoso. Isso pode ser percebido, por exemplo, a partir dos experimentos reunidos na publicação de Sá e Markendorf (2019), *Monstruosidades: estética e política*. Também na publicação de Cardoso e Sasse (2020), *Distopia e monstruosidade*. E em outras duas publicações; a de Jeha (2007), *Monstros e monstruosidades na literatura*; e a de Jeha e Nascimento (2009), *Da fabricação de monstros*. Essas diferentes publicações trazem diversos ensaios que têm como objeto de estudo, em grande parte, os textos literários, mas também

²⁹ Do mesmo modo como reavaliamos esse termo ao nos aproximarmos dos experimentos de Butler, continuaremos, em Cohen, a considerar o sentido de matriz como um agenciamento.

produções para o cinema e a televisão. Todos esses experimentos se apresentam como importantes contribuições para o estudo da monstruosidade em suas mais diversas apresentações, justamente porque eles abrem, ou ao menos apontam, passagens a novas possibilidades de experimentações textuais.

2.2 Monstruosidade e intensidade

É verdade, como se pode ver, que são muitas as produções acadêmicas encontradas acerca do que é monstruoso. Porém, esses experimentos ainda estão ligados, em grande parte, a autores filiados à dialética, às representações, às significações, aos simbolismos, às ideologias e a outros modelos cognitivos (incluindo a metafísica) que são abordagens que não fazem parte de nosso repertório de estudos. Intencionamos pensar o monstro, toda a sua monstruosidade, mas queremos o monstro detentor de uma potência de vida, aquele das forças, das intensidades, o do desejo produtivo, o dos devires (sobretudo o devir-animal), o dos afectos, o da *máquina de guerra*, o do *Corpo sem Órgãos* — uma máquina de guerra³⁰ pode ser entendida como aquilo que não é institucionalizado, que está “fora” do aparelho estatal, que lhe é exterior, agindo por intensidades afirmativas próprias (livres), portadora de potências não subjetivadas, não codificadas pelo poder despótico de um Estado. Já o corpo sem órgãos³¹ (CsO) pode ser tomado como aquele corpo sem função dada, sem determinação imposta, sem objetivo estabelecido, que é portador de um desejo criador, que é “livre”, sem designações. Uma potência monstruosa é, com efeito, afirmativa, mas há uma intenção insistente que tende a querer remetê-la ao plano das abominações, das contravenções. Luiz Nazário, por exemplo, diz, a esse respeito: “o monstro define-se, em primeiro lugar, em oposição à humanidade. Ele é o seu inimigo mortal, aquele contra o qual ela só pode reagir pelo extermínio” (NAZÁRIO, 1998, p. 11). Faltou-lhe dizer que o próprio ser humano pode ser indistinguível de um monstro; que ele, eventualmente, pode carregar uma potência

³⁰ O conceito é bem mais abrangente, mas, para o momento, basta, para nós, esclarecer alguns pontos: “dado que a guerra (com ou sem batalha) propõe-se o aniquilamento ou a capitulação de forças inimigas, a máquina de guerra não tem necessariamente por objeto a guerra [...]. Porém, mais geralmente, vimos que a máquina de guerra era a invenção nômade, porque era, na sua essência, o elemento constituinte do espaço liso, da ocupação desse espaço, do deslocamento nesse espaço, e da composição correspondente dos homens; é esse seu único e verdadeiro objeto positivo (*nomos*). Fazer crescer o deserto, a estepe, não despovoá-los, pelo contrário” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 109). Por ora, não percamos de vista o *axioma II*, que estabelece que “a máquina de guerra é a invenção dos nômades” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 53).

³¹ Vale complementar: “ao Corpo sem Órgão não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite. Diz-se: que é isto — O CsO — mas já se está sobre ele — arrastando-se como um verme, tateando como um cego ou correndo como um louco, viajante do deserto e nômade da estepe. É sobre ele que dormimos, velamos, que lutamos, lutamos e somos vencidos, que procuramos nosso lugar, que descobrimos nossas felicidades inauditas e nossas quedas fabulosas, que penetramos e somos penetrados, que amamos” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 12).

monstruosa, pois ele é um corpo desejante que é atravessado por esses devires, que desorganiza-se, eventualmente, numa *máquina de guerra*, e que pode criar para si um *Corpo sem Órgãos*, inclusive. Ademais, não se trata, necessariamente, de eleger inimigos, mas ter em vista as interações com a própria diferença, os agenciamentos diferenciais. O autor também não diz que a noção de humanidade não é muito mais que uma imposição de preceitos morais universalizados que favorecem a estagnação das potências dos corpos, uma idealização, por assim dizer, que se propõe a ordenar e criar um conjunto de seres domesticados, humanizados, com características específicas em comum. Não obstante, Nazário não se engana quando diz que a humanidade dispõe-se a “reagir” para exterminar a monstruosidade; ou seja: é o ser monstruoso que ameaça a implantação de um sistema de dominação definido por uma ordenação gregária interessada; o bárbaro não tem lugar no contexto civilizatório; o Estado precisa de que se configurem os *espaços estriados*³², aqueles que dificultam os movimentos (em que há controle), e a *máquina de guerra*, o monstro, age como “quer” agir, procede por *espaços lisos*, os múltiplos caminhos livres possíveis, em função de sua própria diferença, segundo suas próprias intensidades nômades.

Consideramos que toda a potência monstruosa, uma monstruosidade, precisa, em algum momento, de vir à tona, precisa de “insultar” o “homem dado” (delimitado), o homem do *ressentimento*, o da *má consciência* e, conseqüentemente, o do *ideal ascético* — numa evocação a Nietzsche³³. Na verdade, se for possível falar em oposição, o mais certo seria assumir que é a humanidade que se opõe à monstruosidade, uma vez que “a morte do monstro é sempre uma apoteose da civilização”, como afirma Nazário (1998, p. 12). Aliás, o monstro não elege a civilização como alvo a ser destruído, não carrega consigo o ressentimento, ele apenas urge em potência, é a diferença em si mesma, portadora do pujante desejo criador. Ainda nesse sentido, o autor declara que, “se o monstro acusa, não se deixa julgar; se é socializador, ele mesmo não está socializado: é id, liberdade, ausência de culpa, princípio de prazer, com um sinal negativo” (NAZÁRIO, 1998, p. 15). Como se vê, tornou-se quase um consenso assumir que uma potência monstruosa é abominável, quando ela é posta em relação ao que é do humano, que tudo que o monstro manifesta é moralizado como negativo:

³² Na verdade, o aparelho de Estado pretende ter o controle total de seus espaços de dominação, dificultando ou mesmo facilitando os movimentos dentro de seu território. A máquina estatal, então, pode favorecer o trânsito dos fluxos por meio dos espaços lisos, e pode, também, restringi-lo, dificultá-lo, ou mesmo impedi-lo, estriando os seus espaços e controlando os seus movimentos, se assim lhe for favorável. Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 1440 — O liso e o estriado. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. Tradução: Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. 2. ed. São Paulo: Editora 34. 2012c, v.5, p. 191-228.

³³ Cf. NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

indisciplina, prazer, desejo, indiferença, egoísmo etc. Seria o monstro, para um ideal humanitário, desprovido de virtudes, sendo ele mesmo, por definição, indiferente a essas mesmas virtudes almeçadas. Um ressentimento para com o monstro poderia surgir dessa sua negação ou desobrigação dos valores humanos. Qualquer ser monstruoso poderia, por ventura, dizer o que disse Zaratustra: “eles não me perdoam que eu não tenha inveja de suas virtudes” (NIETZSCHE, 2018, p. 161). Aliás, se por um lado há a negação da diferença, por outro lado há a afirmação dessa mesma diferença. Existe, ainda, nas considerações de Nazário, a constatação de que: “o monstro não tem pai, não está sexualmente identificado, sendo destituído de repressão, superego, complexo de Édipo, sentimento de culpa ou princípio de realidade” (NAZÁRIO, 1998, p. 15), o que poderia excluir, de uma vez por todas, o monstro do seio das intencionalidades civilizatórias ou de qualquer modelo de humanidade já imaginado. O monstro, em sua potência afirmativa, se faz livre, num sentido de não se deixar codificar, não se deixar capturar pelas forças de dominação, pelas potências despóticas.

2.3 Monstruosidade e diferença

São todas essas características intrínsecas ao monstro que nos aproximam, afirmativamente, do que é monstruoso, de uma monstruosidade, de uma anomalia, ou mesmo do *anômalo*, personagem conceitual de Deleuze e Guattari. Esse personagem nos é importante porque, por meio dele, se produz uma intersecção, faz-se rizoma, com a literatura de Howard Phillips Lovecraft. Isso se dá, precisamente, a partir da figura estética *The Outsider*³⁴. Os dois elementos, figura estética e personagem conceitual, se manifestam a partir da diferença, suas intensidades pactuam com a monstruosidade; o *anômalo*, e/ou *The Outsider*, é/são responsável(is) por produzir as desterritorializações nos corpos, isso porque ele(s) carrega(m) consigo as multiplicidades, a potência de matilha (o contágio), o *devir-animal*. Ele(s) é/são capaz(es) de transportar a potência de uma monstruosidade, os afectos. Mas, neste caso, o “*afecto* não é um sentimento pessoal, tampouco uma característica, ele é a efetuação de uma potência de matilha, que subleva e faz vacilar o eu” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 22). Em *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, Deleuze e Guattari escrevem a respeito dessas anomalias, afirmando que:

O *anômalo* não é indivíduo nem espécie, ele abriga apenas afectos, não comporta nem sentimentos familiares ou subjetivados, nem características específicas ou significativas. Tanto as ternuras quanto as classificações humanas lhe são

³⁴ Cf. LOVECRAFT, 2021, p. 252-256.

estrangeiras. Lovecraft chama de *Outsider* essa coisa ou entidade, a Coisa, que chega e transborda, linear e no entanto múltipla, “inquieta, fervilhante, marulhosa, espumante, estendendo-se como uma doença infecciosa, esse horror sem nome” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 28).

Há, dessa maneira, segundo os filósofos, um entrelaçamento que coloca em relação a literatura e a filosofia, aproximando personagem conceitual e figura estética numa desterritorialização e reterritorialização mútuas, uma se confundindo com a outra. Além disso, é preciso complementar que tal potência afirmativa pode ser estendida a outras figuras (ou personagens conceituais) monstruosas; se ela, a potência, é dedicada ao *anômalo*, à Coisa (*The Outsider*), também, poderia ser associada, de alguma maneira, “aos seres abjetos”, de Butler; também ao “monstro humano”, de Foucault; além de todas as outras figuras estéticas monstruosas da literatura e do cinema. Todos esses “seres” são multiplicidades, são singulares manifestações da diferença, são alguma coisa fora da previsibilidade reiteradamente estabelecida, de um enquadramento, de uma pretensiosa civilidade codificada à força nos corpos. Com efeito, são essas multiplicidades que se confundem umas com as outras, porque são capazes de comportar inúmeras dimensões de intensidades, pois abrigam, como já dissemos, os afectos. Elas correspondem, ou poderiam corresponder, à violação das leis da natureza e da sociedade (aos corpos preteridos por uma normatização social e cultural, a uma zona de indiscernibilidade entre o humano e o não-humano), às intensidades inquietantes que transbordam em potência de criação (em desejo). Até mesmo Luiz Nazário, embora de um modo avesso às nossas intenções, assume toda essa potência desejanse de uma monstruosidade. É nesse sentido que o historiador explica que:

O que está no fundo da monstruosidade não é a carência e a restrição, mas o cúmulo e a rebarba: o gigantismo do corpo, a multiplicação das espécies, a hipertrofia dos membros, a profusão de pelos, patas, garras, chifres, guelras, barbatanas e tentáculos, o crescimento exagerado das mandíbulas, a exasperação da coisa viva que não para de crescer, aglutinando outros seres na sua gelatina (NAZÁRIO, 1998, p. 16).

Guardadas as devidas diferenciações, o fragmento citado poderia muito bem compor com as intencionalidades do *anômalo* (e dos outros), pois, como bem explicitado, a monstruosidade está para o desejo, mas para o desejo que produz no real, não aquele claudicante, o da falta (ponte entre sujeito e objeto), como sugere o historiador. Melhor seria dizer que o desejo, ou desejar, é “construir um agenciamento, construir uma região, é realmente agenciar. O desejo é [um] construtivismo” (DELEUZE, 2001, n. p.). Desse mesmo modo, a monstruosidade implica agenciamentos que perpassam o “gigantismo do corpo”, a

“hipertrofia dos membros”, a “profusão de pelos, patas, garras, chifres, guelras, barbatanas e tentáculos”, ela “não para de crescer”, “aglutinando outros seres”. Ela é contágio de matilha ou mesmo o puro desejo, vontade de potência. O monstro é, nesse sentido, um ser periférico, preterido e abominado pelos poderes despóticos e pelos modelos de ordenação (social, política, cultural...).

Afastar-se de um modelo dominante de pensamento é uma das particularidades da filosofia de Deleuze e Guattari, como já sabemos. Em decorrência disso, podemos observar uma aproximação com essa marginalidade que carrega consigo potências anônimas e vozes inauditas. Não existe, nesse caso, uma moral dominante que cumpra o papel de estabelecer uma hierarquia que favoreça, arbitrariamente, algum povo em detrimento dos outros, buscando uma divisão entre o digno e o indigno, o justo e o injusto, o bom e o mau etc. Há, em verdade, forças (ativas e reativas), potências que habitam os corpos, que os movem em tal uma ou tal outra direção. Não se trata, no entanto, de buscar oposições, mas o que se percebe é que existe uma tendência, como se vê em Foucault (1999), de docilizar os corpos, discipliná-los, transformando-os em sujeitos submissos, úteis. Nas palavras do filósofo: “é dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (FOUCAULT, 1999, p. 118). A monstruosidade, enquanto potência, luta contra a domesticação dos corpos que habitam, e é por isso que encontramos nela ecos da filosofia de Deleuze e Guattari. Aliás, nesse sentido, verificamos em Deleuze (2011), concernente à monstruosidade, uma aproximação particularmente importante a essas nossas observações e que precisa ser aqui considerada. Essa aproximação diz respeito ao seu pensamento desenvolvido num capítulo intitulado *O mistério de Ariadne segundo Nietzsche*, encontrado na obra *Crítica e Clínica*, no qual o filósofo apresenta sua cartografia em relação à estória de Teseu, o grande herói da mitologia que vence o temível Minotauro no labirinto de Creta. A relevância do caso apoia-se na observação de que o pensador, a partir da filosofia de Nietzsche, desconstrói as significações já estabelecidas para, então, desenvolver (criar) sua própria crítica em relação ao enredo mitológico original que privilegia o herói ateniense, em detrimento do touro, a criatura monstruosa. No trecho a seguir, Deleuze expressa as suas considerações afirmando:

O touro é vencido por Teseu, homem sublime ou superior. Mas Teseu é muito inferior ao touro, dele só tem a nuca [...] O homem sublime ou superior vence os monstros, expõe os enigmas, porém ignora o enigma e o monstro que ele próprio é. Ignora que afirmar não é carregar, atrelar-se, assumir o que é, mas, ao contrário, desatrelar, livrar, descarregar o que vive. Não carregar a vida com o peso dos

valores superiores, mesmo heroicos, porém criar valores novos que façam a vida leve ou afirmativa (DELEUZE, 2011, p. 130).

Deleuze, com sua proposta, abre uma linha de fuga argumentativa a partir do texto clássico que propõe uma pujante afirmação da diferença por meio da monstrosidade, ao mesmo tempo em que desconstrói a altivez do herói ateniense que nega o que realmente é, ou poderia ser, que nega a sua singularidade, vista como diferença, isso porque prefere afirmar “os valores superiores”, investido por uma moral decadente, no momento em que decide colocar sobre seus ombros o peso do heroísmo: Teseu é, sobretudo, esse corpo circunscrito, *sobrecodificado*, capturado por um pensamento coercitivo e obrigado a desempenhar um papel heroico, civilizatório. De outro modo, o touro é a manifestação da diferença, uma monstrosidade, é uma potência anômala posta à mercê dos ideais civilizatórios, uma minoria a ser exterminada, uma vez que não pode ser enquadrada em modelos preestabelecidos.

Na obra de Lovecraft, temos o personagem Randolph Carter, protagonista de *A busca onírica por Kadath* e de outras histórias. Em contraposição ao herói ateniense, o famigerado personagem de Lovecraft não se apresenta como um protagonista ativo, exceto em raros momentos. Aliás, talvez Carter esteja bem distante dessa alcunha e devesse ser tomado mais como um nômade em territórios desconhecidos do que, propriamente, um protagonista intrépido; diferentemente de Teseu, Randolph Carter é um personagem que está, frequentemente, às voltas com situações tão inusitadas que sequer consegue se compreender nelas: perseguido, encurralado ou capturado por estranhas criaturas que, constantemente, o espreitam, que o fazem sentir insignificante, pois ele mesmo sabe que, em grande parte, jamais seria capaz de superá-las, pois sequer conhece as suas capacidades, as suas intenções, as perigosas potências que são suscetíveis de transportar. Carter, enquanto um nômade, está perdido em seu próprio espaço, o espaço impreciso do sonho, no qual os planos se inter cruzam, se embaralham. Tomado, também, por intensidades que o farão compreender que nem em sonhos se poderia alcançar a sua maravilhosa cidade ao pôr do sol, que, uma vez observada, levaria o observador à morte. Nesse sentido, o desejo de Carter o lançará em direção às abissalidades que, por suas vezes, o levariam à cidade ao pôr do sol. Apesar disso, Carter afirma-se nesse mundo extraordinário, despoja-se da necessidade do protagonismo de seu próprio destino e existência e se esforça para continuar vivo, escondendo-se e empreendendo fugas (linhas de fuga) sempre quando se faz necessário. Podemos dizer que Lovecraft cria suas escrituras, desenvolve seu plano de composição, afastando-se das concepções familiares, mas, em contrapartida, vai se aproximando das multiplicidades ao afirmar a diferença, sobretudo a partir das manifestações dessas monstrosidades. Estaria ele,

ao escrever, em relação com as muitas e possíveis aberturas aos devires, como afirma Deleuze. Nas palavras do filósofo francês, compreendemos que:

Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. [...] Estes devires encadeiam-se uns aos outros segundo uma linhagem particular, como num romance de Le Clézio, ou então coexistem em todos os níveis, segundo portas, limiares e zonas que compõem o universo inteiro, como na pujante obra de Lovecraft (DELEUZE, 2011, p. 11).

Compreendemos, diante do exposto, que a literatura de Lovecraft faz rizoma com a filosofia de Deleuze e Guattari, que, por sua vez, faz rizoma com a ficção fantástica de Lovecraft, numa disjunção inclusiva³⁵ (ou síntese disjuntiva) — trata-se, grosso modo, de uma relação (conexão) entre diferenças, na qual abrem-se novas possibilidades, pois os dois movimentos são válidos ao mesmo tempo (ou... ou...), sem que haja exclusão, oposição ou contradição entre eles (num duplo registro). Ambas, literatura e filosofia, cada qual em sua potência criativa, procedem num movimento de passagem, de transição de vida, nessa incompletude do próprio texto que está sempre aberta aos devires. Temos, desse modo, mais essa aproximação que é capaz de nos impulsionar adiante, confirmando a necessidade de cartografar uma monstruosidade em Howard Phillips Lovecraft, a partir da filosofia da diferença, valorizando uma fabulação despendida em suas obras, essa escrita lovecraftiana que é, frequentemente, atravessada pela sensação, pelos muitos devires, pelos afectos, pelo desejo...

Além de tudo isso, precisamos recordar que Gilles Deleuze também se beneficia, diretamente, das potencialidades monstruosas ao produzir a sua própria filosofia da diferença. Isso pode ser observado, de modo menos específico ou explícito, em todo o seu pensamento, mas, de maneira mais assertiva, podemos recolher de uma de suas obras, mais especificamente a obra *Conversações*, uma travessia singular em que o autor explicita o funcionamento de seu processo de criação (invenção), que, de quando em quando, estabelece relações monstruosas com alguns autores específicos, aos quais se permite agenciar. A esse respeito, afirma o filósofo francês:

Eu me imaginava chegando pelas costas de um autor e lhe fazendo um filho, que seria seu, e, no entanto, seria monstruoso. Que fosse seu era muito importante, porque o autor precisava efetivamente ter dito tudo aquilo que eu lhe fazia dizer. Mas que o filho fosse monstruoso também representava uma necessidade, porque era preciso passar por toda espécie de descentramentos, deslizos, quebras, emissões secretas que me deram muito prazer (DELEUZE, 2013, p. 14-15).

³⁵ Cf. ZOURABICHVILI, 2009, p. 103-107.

Desse modo, entendemos que essa intromissão violenta, essa ação forçada de Deleuze, é transformadora, pois ela subverte os domínios da própria filosofia (e alguns outros) e as relações que se constituem nesse movimento, que não mais se produzem por uma filiação predeterminada (biológica), que, em maior parte das vezes, faz conceber os filhos mais belos, com características amáveis, agradáveis aos olhos, numa repetição orgânica da aparente previsibilidade ou numa reminiscência insistente de um certo pensamento dominante e naturalizado, preestabelecido. Ao contrário da imposição de uma normalidade, o filósofo francês se dispõe a introduzir filhos monstruosos no mundo, mas esses são os filhos de outros (de filósofos, de literatos, de cineastas...), “concebidos em pecado”, aqueles que causam o espanto e o desconforto, um pertinente estranhamento em quem ousa aproximar-se, ou mesmo olhar mais de perto para eles, desprevenidamente.

Considerações finais

Em todo caso, tomemos o monstro, o corpo monstruoso, como uma anomalia, um desvio, uma subversão; seja das leis, seja das normas, seja da própria natureza. Seria esse corpo, nesse sentido, uma grande potência de vida, uma potência monstruosa que somente pode ser manifestada fora de um enquadramento ou de uma predeterminação, ou mesmo de uma previsibilidade. Isso porque a própria potência desejanse não se interessa pelas leis, pela ordem, pelas normas, ela apenas se afirma no mundo enquanto diferença. O corpo em potência se distingue, sobretudo, pela turbulência de sua própria existência; ou seja: ele, o corpo-monstro, carrega a própria potência afirmativa da diferença que ele mesmo “é” (em devir) ao se tornar. Seria isso, portanto, o que consideramos como uma monstruosidade: a afirmação de uma potência, a partir dos corpos, que denuncia, por contraste, a própria diferença.

Mas se existe uma monstruosidade afirmativa, devemos ponderar, também, as monstruosidades despóticas, as monstruosidades niilistas, que estão vinculadas, por exemplo, ao Estado, à Igreja... Aliás, tomando como exemplo o aparelho de Estado, que tem no fator controle uma condição basilar para a manutenção de sua soberania, é possível validar duas possibilidades: 1) que a presença do monstro é uma inconveniência, um empecilho ao funcionamento adequado da máquina estatal; 2) que o Estado se utilizará de forças coercitivas para garantir a sua estabilidade e soberania. O monstro, enquanto potencialidade diferencial, imaginada num contexto específico (do Estado, da Igreja, do *socius*...), só poderia ser

compreendido segundo um cenário conflituoso que se configuraria num arranjo capaz de promover uma oposição “natural” entre sua existência e a existência das instituições de um sistema vigente, ou mesmo de todo o sistema em si (do Estado, da Igreja, do *socius*...). Por exemplo: se há, de um lado, as potências nômades, que têm sentidos e direcionamentos próprios, alheias às imposições da máquina estatal, de outro lado haverá as próprias forças de Estado que se mobilizarão para minar a sua expansão.

Finalmente, compreendemos que a presença do monstro denuncia a fragilidade do próprio ser humano, colocando em risco um modelo dominante de homem; o ser monstruoso é o portador das forças que ameaçam um ideal de humanidade, um ideal civilizatório que estanca a ação dos devires que atravessam e transbordam o homem. A potência monstruosa, assim, é capaz de dissolver no caos o valor de uma racionalidade humana, pretensamente superior, ao sinalizar, mesmo que acidentalmente, sua própria insignificância. O monstro, produção intensiva de afectos, é algo — um corpo desejante — que não se pode codificar ou decalcar tão facilmente, pois ele sempre está para além de qualquer controle, sendo insubordinado por excelência. Nessa perspectiva, um modelo de civilização não saberia como lidar com a monstruosidade, não seria capaz de conter toda a potência que ela mesma devém, quanto mais canalizá-la em seu próprio benefício. As maneiras encontradas para tentar conter uma potência monstruosa envolve subjugar-la, marginalizá-la, aprisioná-la; todavia, sempre haverá o risco de que ela escape e volte a disseminar o caos pelo mundo. Talvez seja preciso, de alguma maneira, arrancar a monstruosidade dos homens, suscitar um flerte com o caos em prol da potencialização dos corpos. A esse respeito, Zaratustra tem algo a nos ensinar. Orienta-nos, assim, o sábio de Nietzsche: “eu vos digo: é preciso ter ainda caos dentro de si, para poder dar à luz uma estrela dançante. Eu vos digo: tendes ainda caos dentro de vós” (NIETZSCHE, 2018, p. 16). Isto é: há uma grande potência em nós que nos impulsiona, algo que nos leva à superação de nós mesmos, de nossos próprios modos de vida.

3 A BUSCA ONÍRICA PELA DESCONHECIDA KADATH

“A conquista da terra, que antes de mais nada significa tomá-la dos que têm a pele de outra cor, ou o nariz um pouco mais chato que o nosso, nunca é uma coisa bonita quando a examinamos bem de perto” (CONRAD, 2008, p. 15).

Considerações iniciais

Tomemos, para efeito de início, um resumo: em sonhos, Randolph Carter pôde vislumbrar a majestosa cidade ao pôr do sol, e, das três vezes em que sonhou com ela, estando ali de pé, no elevado terraço que lhe permitia contemplar sua grandiosidade, não conseguiu descer os degraus que lhe dariam o acesso, devido às restrições impostas pelos deuses dos sonhos. Diante da impossibilidade de alcançá-la, Carter decide submeter suas orações a esses deuses ocultos dos sonhos (os deuses da terra) para que lhe fosse concedido o direito de acessar aquela esplêndida cidade ao pôr do sol. Porém, as suas orações não foram atendidas, tampouco bem recebidas, pois logo que iniciou suas preces àqueles deuses, não mais conseguiu avistar a maravilhosa cidade crepuscular, como se aquelas insólitas visões tivessem sido favorecidas por algum acidente ou descuido desses famigerados deuses. Ainda não abatido, Carter decide empreender viagem para submeter, pessoalmente, suas súplicas aos deuses dos sonhos, os Grandes Deuses (*Great Ones*), cuja morada é o secreto e noturno castelo de ônix, no alto da desconhecida Kadath, a fim de obter deles a permissão necessária para ingressar naquela radiante cidade ao pôr do sol, que por três vezes fora vislumbrada em seus sonhos, contudo negada em todas as vezes. A obra de Lovecraft, *A busca onírica por Kadath (The Dream-Quest of Unknown Kadath)*, começa a se desenvolver a partir desses primeiros eventos e, ao longo de toda a narrativa, conta a saga do protagonista, Randolph Carter, através das extraordinárias terras oníricas (*dreamlands*), que fazem parte de um extraordinário mundo, repleto de fabulação.

Os mundos de sonhos de Howard Phillips Lovecraft não são como fantasias idílicas, tais como aqueles sonhos em que se almeja desfrutar de um descanso etéreo, num sonhar maravilhado por uma vida livre de tormentos, medos, angústias e outras desventuras afins. Mesmo numa leitura meramente despreziosa, já é possível notar que pouco, ou nada, nesse universo pode ser tomado como um estado de benevolência ou aprazimento. Naturalmente, há os momentos em que se pode desfrutar das belezas de uma terra abundante em maravilhas, mas não seria o mesmo que dizer que estamos adentrando um mundo onde se resgata aquilo

que um senso comum considera como belo, agradável, confortável, amável etc. Os mundos de sonhos de Lovecraft não são uma espécie de utopia a ser alcançada, não são um destino último a ser perseguido ou idealizado. Os mundos de sonhos do escritor, ao contrário de tudo isso, são, na verdade, uma construção imanente, uma possibilidade que se abre em meio a uma vida e se direciona para além dessa própria vida. Não em direção a um além-mundo, o da transcendência, mas em direção à criação de novas possibilidades de existência. Possibilidades que passam por fabulações e delírios criativos, fragmentações de estados de coisas, destruições de sentidos, identidades e valores, afirmações de potencialidades diferenciais. Assim sendo, é preciso, logo de início, desconstruir qualquer ideia que, por ventura, venha a tomar os mundos de sonhos lovecraftianos como um mundo que se produz e se desenvolve por meio de fantasias bucólicas convenientemente idealizadas.

Neste terceiro e último capítulo, vamos atravessar esse plano de composição de Lovecraft, que tem no sonho a sua mais potente forma de expressão, com o intuito de nos aproximarmos de sua ficção literária de maneira mais efetiva. Para tanto, apresentaremos três subseções distintas que juntas nos servirão para cartografar e compreender o funcionamento da referida obra do autor, *A busca onírica por Kadath*. Na primeira subseção, ou subcapítulo, vamos nos avizinhar, especificamente, dos mundos de sonhos, vamos nos aproximar das famigeradas terras oníricas de Lovecraft e tentar desvendar as suas particularidades, as suas singularidades enquanto um território extraordinário. Ao nos aproximarmos desse território de sonhos, buscaremos descobrir o que essas singulares terras oníricas têm a nos oferecer, o que elas são capazes de nos mostrar, como se compõem umas com as outras, em que medida contribuem para ajudar a revelar as monstruosidades que afectam o protagonista, Randolph Carter, e o que elas produzem na obra do escritor, em termos de sensação e em relação à criação. Queremos, ainda, explorar suas aberturas ao desconhecido, ao estranho, descobrir como podem favorecer as relações diferenciais (os agenciamentos e os devires), além de outras possibilidades que, eventualmente, possam se alinhar à diferença. Além de tudo isso, queremos compreender como esse mundo de sonhos e um mundo desperto, o mundo dos homens, se relacionam, como se diferenciam, como se conectam entre si e como funcionam em uma possível relação de complementaridade.

Na seguinte subseção, que corresponde ao segundo subcapítulo, nos dedicaremos a observar os sonhos enquanto forças desejantes, enquanto forças criadoras que se inter cruzam e que se afectam mutuamente. Buscaremos demonstrar como um mundo de sonhos está relacionado aos processos criativos, ligado às potências oníricas desejantes, e como ele pode ser, de certa maneira, tomado como o resultado das relações entre essas forças desejantes,

esses sonhos desejanter. Vamos, nesse sentido, nos aproximar desses movimentos oníricos criadores para tentar compreender como eles contribuem para alterar as relações e o funcionamento de um mundo onírico, inclusive considerando um sonhar criador de Randolph Carter e um sonhar capturante do caos rastejante Nyarlathotep, que são responsáveis, cada qual à sua maneira, por perturbar e transformar esse mundo de sonhos. Em primeiro lugar, nos voltaremos ao sonhar de Carter, com o objetivo de colocá-lo à prova enquanto um autêntico sonhar criador, desprendido dos resquícios de uma existência limitada pelas trivialidades de um mundo desperto, sobretudo aqueles que ainda estão relacionados às lembranças, às memórias reminiscetes. Em contraste ao sonhar de Carter, tomaremos o sonho capturante de Nyarlathotep, que, deliberadamente, é responsável por interferir na criação onírica do sonhador. É nesse sentido que tentaremos demonstrar como esses diferentes sonhos podem ser conflitantes, podendo, inclusive, causar a aniquilação um do outro.

No terceiro subcapítulo, a última subseção desse capítulo final, nos dedicaremos a compreender as monstruosidades de Lovecraft enquanto potencialidades desconhecidas, enquanto forças extraordinárias que, por motivos obscuros, manifestam algum interesse nas terras oníricas. Tentaremos estabelecer relações com todas essas divindades (os Grandes Deuses, os Outros Deuses, Nyarlathotep e Azathoth) em busca de desvendar suas singularidades, a medida de sua influência nesse mundo de sonhos e outros detalhes que considerarmos relevantes ao longo do desenvolvimento dessa escrita. Atravessaremos todo esse percurso com o objetivo de compreender como essas forças podem ser potenciais ameaças para o sonhar de Carter, principalmente quando o protagonista é confrontado pelo caos rastejante Nyarlathotep. Por fim, caminharemos para o final de nossa experimentação cartográfica, apresentando um desfecho para a trajetória de Randolph Carter, nos esforçando para demonstrar como uma potência monstruosa que é indiferente às causas, e até mesmo à existência humana, pode ser decisiva para fazer com que o protagonista mude de sentido e se direcione ao seu inexorável destino.

3.1 Através dos mundos de Lovecraft: as terras oníricas

Precisamos assumir, antes de seguirmos adiante, que as terras oníricas de Lovecraft fazem parte, de maneira significativa, de seu plano de composição estética, pois é por meio desses territórios que o escritor distribui seus personagens, suas figuras estéticas, e é por meio de todo esse conjunto, num funcionamento adequado, que podemos encontrar alguma manifestação da sensação, os afectos e os perceptos, na criação literária do escritor. De

pronto, podemos dizer que há, nessas imanes terras oníricas, uma ilicitude funcional que desobedece às leis da Natureza (físicas, químicas, biológicas etc.), leis já pacificadas que costumam ser tomadas como dominantes, consolidadas pelo senso comum, ou mesmo indiscutíveis, do ponto de vista de uma normalidade ou de uma previsibilidade. Há, ainda, as figuras estéticas que povoam esses territórios e com eles se compõem, como é o caso das estranhas criaturas e divindades, essas muitas monstruosidades que Randolph Carter encontra no decorrer de sua excursão através das terras oníricas, em sua busca pela desconhecida Kadath, e que, por vezes, são capazes de colocar em risco sua frágil existência.

3.1.1 Um mundo onírico e um mundo desperto

Numa primeira aproximação, compreendemos que, para Randolph Carter, existe um mundo do qual se parte, que é o mundo em vigília — seu lugar natal, por assim dizer —, um mundo humano onde existe uma certa regularidade, onde a natureza está subordinada a leis estáveis e, mais ou menos, previsíveis. Todavia, isso não quer dizer que se trata, absolutamente, de um mundo principal, de um primeiro plano existencial que se toma como base hierárquica, a partir do qual os demais outros mundos são originados ou desdobrados, como numa raiz axial ou pivotante. Percebemos, com efeito, as múltiplas possibilidades de mundos que se conectam e se relacionam entre si, cada qual com suas especificidades funcionais, sem que haja, necessariamente, subordinação ou primazia entre cada um deles. O que observamos é uma divisão, sensivelmente nítida, no que diz respeito à distinção entre essas possibilidades de mundos; há, quando menos, um mundo em vigília, um mundo desperto, e há as terras oníricas, criadas num mundo — ou em mundos — de sonhos, que se conectam entre si, que se inter-relacionam numa espécie — digamos — de composição por justaposição, sem qualquer tipo de hierarquia. Não se trata de uma transformação de realidade, de uma alteração de mundo inesperada, como se o aparecimento repentino de uma nova possibilidade existencial suplantasse o plano de realidade corrente, tal como vemos em Kafka³⁶, por exemplo, quando Gregor Samsa se percebe, repentinamente, imerso numa realidade absurda. Ou, ainda, como se o confronto entre realidades contraditórias abalasse o discernimento do que seria o real ou apenas uma ilusão dos sentidos, como em Poe³⁷, quando seu protagonista (narrador), em dados momentos, se percebe incerto em relação às ocorrências a respeito do seu gato preto de estimação. Consideramos, na verdade, algo

³⁶ KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

³⁷ POE, Edgar Allan. O gato preto. In: POE, Edgar Allan. *O gato preto e outras histórias*. Tradução: Ricardo Gouveia. São Paulo: Scipione, 2007, p. 11-24.

diferente: acreditamos que os mundos de Lovecraft constituem-se numa espécie de continuidade de realidade, uma realidade produzida por meio das desterritorializações que se lançam, que se movimentam, entre cada um desses mundos, e que, por suas vezes, deverão efetuar diferentes possibilidades existenciais, segundo suas próprias singularidades territoriais. Precisamos reforçar que, quando falamos de mundos possíveis, de realidades possíveis, estamos nos referindo às dimensões ficcionais, nunca ao mundo real em que vivemos. Assim, podemos considerar, a partir dessa aproximação preliminar, que os singulares mundos de Lovecraft se dispõem numa condição de coexistência e inter-relacionamento: os mundos fazem rizoma entre si. Isso quer dizer que o personagem pode, eventualmente, atravessar vários territórios e experimentar diferentes possibilidades existenciais, sempre avançando e estabelecendo, na medida em que avança, outras e novas possibilidades de existir.

Iniciando um percurso pelo plano de composição de Lovecraft, identificamos algumas particularidades que dizem respeito às relações estabelecidas entre os diferentes mundos criados pelo escritor e revelados pela ação de suas figuras estéticas. Vemos, por exemplo, que antes de adentrar as terras oníricas, Randolph Carter, mergulhado num sono leve, desce os setenta degraus que dão acesso à caverna da chama, a fim de comunicar sua intenção de viagem aos sacerdotes barbados, Nasht e Kaman-Thah. É nesse momento preambular que encontramos as primeiras pistas relacionadas às singularidades territoriais, os mundos de Lovecraft, e, também, as primeiras pistas de como esses mundos podem funcionar numa espécie de composição geográfica singular. O trecho em questão apresenta o diálogo estabelecido entre Carter e os sacerdotes barbados a respeito da localização da desconhecida Kadath. De acordo com o fragmento a seguir, lemos:

Lembraram-no também de que não apenas homem nenhum jamais havia estado na desconhecida Kadath, mas homem nenhum sequer imaginava em que parte do espaço poderia localizar-se — se nas terras oníricas ao redor de nosso mundo ou se naquelas que circundam uma insuspeita companheira de Fomalhaut ou Aldebarã. Se estivesse localizada em nossas terras oníricas, talvez fosse possível alcançá-la; mas desde o primórdio dos tempos apenas três almas completamente humanas tinham reatrasado os impiedosos abismos negros em direção a outras terras oníricas, e duas haviam retornado com a sanidade um tanto abalada (LOVECRAFT, 2014, p. 137).

O trecho, como podemos perceber, faz menção a múltiplas terras oníricas, não só as que envolvem o mundo natal de Carter, o planeta Terra, mas, também, as que envolvem outras localidades do espaço, todo um universo, que têm por referencial, nesse caso específico, as estrelas de Aldebarã e Fomalhaut. Ao que tudo indica, podemos afirmar, com

certa segurança, que existe mais que um mundo em vigília, e que várias são as terras oníricas que circundam esses mesmos mundos despertos, uma vez que a desconhecida Kadath, segundo os sacerdotes barbados, poderia estar localizada em qualquer uma das possíveis terras oníricas, inclusive as de outros mundos distantes. Outro ponto a se considerar é o de que as terras oníricas se conectam entre si de alguma maneira: o recorte sugere essa possibilidade, apesar das improbabilidades, quando afirma que alguns seres humanos conseguiram alcançar outras terras oníricas localizadas para além dos impiedosos abismos obscuros do espaço sideral. E existe, também, os limites compreensíveis entre o mundo de sonhos e o mundo desperto: a narrativa explícita, por exemplo, que o templo dos sacerdotes barbados, Nasht e Kaman-Thah, “localiza-se próximo aos portões do mundo em vigília” (LOVECRAFT, 2014, p. 137), e isso quer dizer que existe, ao menos nesse lugar específico, uma conexão possível entre os dois territórios. Num primeiro momento, podemos considerar uma relação de imanência entre mundos; num segundo plano, vemos a realização de uma disjunção inclusiva entre a vigília e o sono, distinção que instaura uma zona de indiscernibilidade — na qual, grosso modo, não se pode distinguir um estado de sono de um estado em vigília, ocorrendo as duas condições ao mesmo tempo (superposição). Além disso, e isso é perceptível a partir de um segundo recorte, encontramos, na passagem que descreve o encontro de Carter com as pequenas criaturas que habitam o bosque encantado, conhecidas como *zoogs*, mais uma evidência de uma interconexão entre esses dois mundos distintos. O trecho em questão diz que os *zoogs*:

[...] conhecem inúmeros segredos obscuros dos mundos oníricos³⁸ e também do mundo em vigília, uma vez que o bosque tange as terras dos homens em dois pontos, embora fosse desastroso revelar onde. Certos rumores, fatos e desaparecimentos inexplicáveis ocorrem entre os homens nos locais a que os *zoogs* têm acesso, e convém que não possam se afastar muito do mundo onírico. Mesmo assim, os *zoogs* cruzam livremente as fronteiras mais próximas do mundo onírico [...] (LOVECRAFT, 2014, p. 138).

Aqui, encontramos, de modo ainda mais explícito, uma demarcação de fronteira entre um mundo desperto (terras dos homens) e um mundo onírico. Ou seja: os dois mundos estão interligados e, eventualmente, podem ser acessados sem grandes dificuldades em regiões fronteiriças. Além disso, podemos considerar a existência de uma espécie de zona de indiscernibilidade entre a vigília e o sono nessas mesmas regiões de fronteira. Mas o mais

³⁸ Encontramos uma possível falha de tradução para o termo “mundos oníricos”, que no idioma original aparece como “*dream-world*”, construído no singular. Essa correção nos parece importante, pois altera o modo de compreensão do texto. Consideramos que seria mais correto escrever: as pequenas criaturas “conhecem inúmeros segredos obscuros *do mundo onírico* e também do mundo em vigília”.

curioso — realizando aqui uma digressão — não é a percepção de que esses dois mundos sejam interconectados e acessíveis entre si. O delírio, quando se trata de mundos oníricos, repousa na compreensão de que o acesso a eles pode se dar de diferentes maneiras: tanto é possível alcançá-los por meio do sono, do ato mesmo de dormir, que talvez seja o caminho mais óbvio a se considerar, quanto é possível acessá-los em estado de vigília, por meio de certas regiões de fronteira desconhecidas, como demonstramos. Há uma terceira possibilidade que não podemos desconsiderar, que é a possibilidade de se ingressar nos mundos de sonhos por meio do uso de substâncias entorpecentes. A obra que estamos trabalhando, *A busca onírica por Kadath*, não apresenta nenhum sinal dessa última possibilidade, mas encontramos indícios que corroboram tal afirmação ao nos aproximarmos dos contos *Celephais*³⁹, *Ex Oblivione*⁴⁰ e *Hipnos*⁴¹, por exemplo, em que alguns personagens lançam mão de tais recursos para alcançarem certas dimensões oníricas de difícil acesso, ou mesmo inacessíveis, de qualquer outra maneira. Não podemos deixar de dizer, em momento oportuno, que os planos de composição de Lovecraft, guardadas as devidas distinções, se afectam, se interconectam, produzindo interferências mútuas (fazem rizoma) entre as suas diversas narrativas, promovendo, assim, uma complementaridade composicional, o que, conseqüentemente, contribui para uma melhor compreensão de sua cartografia literária, e é por isso mesmo que, em certas ocasiões, devemos recorrer a outros contos para tentar melhor exemplificar o nosso ponto de vista analítico.

Há, ainda, diversas referências que confirmam a existência de mais de um mundo onírico. Exemplo disso pode ser encontrado na passagem em que Carter busca informações com as pequenas criaturas no bosque encantado, os já mencionados *zoogs*, a respeito da provável localização da desconhecida Kadath. O trecho em questão nos diz que: “[...] os *zoogs* não sabiam onde ficava o cume de Kadath, nem estavam em condições de dizer se a desolação gelada localizava-se em nosso mundo onírico ou em outro” (LOVECRAFT, 2014, p. 139). Em outra ocasião, na cidade de Ulthar, quando Carter busca descobrir informações com o patriarca Atal, encontramos um fragmento a partir do qual se pode compreender que existem outros mundos além das terras oníricas terrestres. No diálogo, o patriarca explica a Carter que os deuses dos sonhos, ou os Grandes Deuses, “[...] eram apenas os deuses terrestres e exerciam apenas uma débil supremacia sobre as nossas próprias terras oníricas, sem nenhuma prerrogativa de poder ou morada em qualquer outra parte” (LOVECRAFT, 2014, p. 141). Ou ainda: “segundo Atal, seria possível que o lugar pertencesse à terra onírica

³⁹ Cf. LOVECRAFT, 2021, p. 134-138.

⁴⁰ Cf. LOVECRAFT, 2021, p. 139-140.

⁴¹ Cf. LOVECRAFT, 2021, p. 150-154.

particular de Carter, e não à terra da visão geral que muitos outros conhecem; e seria concebível que ficasse em outro planeta” (LOVECRAFT, 2014, p. 142). Como exemplo último, podemos trazer à tona a passagem em que Randolph Carter é resgatado pelos gatos de Ulthar depois de ter sido sequestrado por estranhos mercadores, que navegavam a bordo de uma misteriosa galé negra⁴², e conduzido até o lado obscuro da lua como prisioneiro. De acordo com o excerto, lemos que: “[...] os gatos se ergueram e adotaram uma formação mais cerrada, reunindo-se ao redor de Carter e preparando-se para o grande salto através do espaço que os levaria de volta aos telhados do nosso planeta e às nossas terras oníricas” (LOVECRAFT, 2014, p. 154). A partir da reunião desses fragmentos, não temos mais dúvidas de que os mundos são muitos e que, eventualmente, se relacionam entre si, de acordo com suas particularidades funcionais de ocasião.

3.1.2 Mundos delirantes

A maneira pela qual Lovecraft cria seus mundos é bastante singular e merece nossa atenção. Como vemos, seus mundos não são criados segundo uma lógica convencional, tal como se percebe nos textos fantásticos comumente produzidos. O que percebemos numa literatura fantástica habitual, com certa frequência, é uma tal transformação inesperada no cotidiano do mundo; é o mundo que, em um dado momento singular, apresenta facetas nunca antes expressadas, acontecimentos que alteram a realidade desse mesmo mundo que é tomado como naturalmente estável. Ou seja: um mundo já conhecido, que segue uma lógica familiar e obedece a certas leis, mais ou menos fixas e previsíveis, num instante, e, num acontecimento surpreendente, apresenta novas possibilidades existenciais, fugindo àquelas regras habituais vigentes. Nesse sentido, há diferença entre Freud, Sartre e Todorov: Freud escreve sobre mundos que se transformam, mas numa dimensão psíquica subjetiva, na qual o inconsciente (o representativo) é capaz de revelar um efeito inquietante que afeta o próprio personagem, que afeta o seu mundo particular, no instante em que certos sentimentos já conhecidos, aqueles familiares mas reprimidos, retornam ao consciente para “assombrá-lo”, quando deveriam permanecer ocultos, preservados no inconsciente; já Sartre descreve o mundo como um absurdo em si mesmo, sobretudo por sua aparente falta de finalidade, sempre remetendo aos meios, à incompletude existencial que é inerente à própria realidade desse mundo, realidade na qual o homem se torna refém de uma existência que não lhe oferece nenhum

⁴² Acreditamos que a adjetivação da embarcação tenha mais relação com o seu aspecto peculiar, a sua coloração em relação às demais embarcações, do que propriamente com as características étnicas aludidas à sua tripulação.

sentido ou propósito; e Todorov é o que se aproxima mais de um movimento de transformação drástica de mundo, no qual um dado instante poderia se converter numa nova realidade; é a experimentação de uma incerteza que repousa entre uma possível ilusão dos sentidos e uma possível realidade factível que é experimentada pelo personagem; Lovecraft, diferente das tendências, cria outras possibilidades de realidades que se distribuem entre diversos mundos que estão, de alguma maneira, inter-relacionados, constituindo, assim, uma geografia muito particular, uma espécie de cartografia delirante.

Para uma melhor compreensão a respeito dessa questão, tomemos o trecho de narrativa que diz algo a respeito dos gatos de Ulthar, os insólitos animais que saltam dos altos telhados e alcançam os reinos crípticos que se encontram na face oculta da lua terrestre. O texto esclarece: “alguns felinos afastaram-se em direção aos reinos crípticos conhecidos somente pelos gatos, que os habitantes do vilarejo dizem ficar no lado escuro da lua, aonde os gatos chegam saltando desde os mais altos telhados [...]” (LOVECRAFT, 2014, p. 144). Tomemos, de outra maneira, o trecho de narrativa referente ao sequestro de Carter pelos estranhos mercadores sardônicos da galé negra. Em rota de fuga, a curiosa embarcação se lança ao espaço em direção ao lado oculto da lua: “então, com um estranho assovio e um estranho mergulho o salto foi dado, e Carter sentiu todos os terrores de um pesadelo enquanto a Terra se afastava e o grande barco disparava silencioso como um cometa rumo ao espaço planetário” (LOVECRAFT, 2014, p. 149); “porém, a fétida galé não chegaria tão longe quanto Carter havia temido, pois logo notou que o timoneiro seguia em direção à lua” (LOVECRAFT, 2014, p. 149); “o navio seguiu em direção à borda, e logo ficou claro que o destino era aquele lado secreto e misterioso eternamente voltado para longe da Terra [...]” (LOVECRAFT, 2014, p. 149). A partir dos fragmentos apresentados, compreendemos que um caminho, uma passagem entre os mundos oníricos, o terrestre e o lunar, pode ser estabelecida. Traça-se aí uma rota cartográfica inapreensível, seja a estabelecida pelos gatos, seja a estabelecida pela galé negra dos mercadores. Inapreensível porque, em primeiro lugar, não existe uma via de acesso preexistente, sendo ela criada somente no exato instante da passagem dos viajantes; ela só existe para o viajante no espaço-tempo exato de sua viagem. Ou seja: não há passagem possível nem antes nem depois do viajante, somente no instante, no ápice de sua presença “sobre” o caminho provisório que ele acaba de criar e que se desfaz em seguida. Para um observador externo, não é mais a via que sustenta o viajante, mas o viajante que possibilita a existência da via. Em segundo lugar, podemos assumir que os mundos oníricos são realidades possíveis que se espraiam, que se efetuam a partir de um plano que atravessa o caos (por eventuais atos de criação). Isso pode ser dito porque é no intervalo entre esses

mundos que vigora o vazio cósmico, a própria realização caótica, onde existe uma ameaça de dissolução (loucura, infirmitade, incerteza). E Carter, a bordo da estranha galé negra, que seguia em direção à lua, experimenta a obscuridade desse vazio caótico ao atravessar o improvável percurso entre os dois mundos de sonhos, o terrestre e o lunar. A narrativa descreve que o sonhador:

Jamais tinha imaginado as coisas negras e amorfas que espreitam e pululam e arrastam-se pelo éter com sorrisos maliciosos e zombeteiros para quantos viajantes passarem, às vezes tateando com as patas viscosas quando um objeto móvel desperta-lhes a curiosidade. Essas são as larvas sem nome dos Outros Deuses, inertes como os progenitores são cegos e irracionais, e imbuídas de singulares fomes e sedes (LOVECRAFT, 2014, p. 149).

No plano de composição de Lovecraft, o vazio do espaço cósmico é território do caos, lar das coisas amorfas, informes, da matéria não formada. É, também, lugar do irracional, dos corpos não codificados, do desejo não efetuado, do puro devir: o puro devir é um “devir sem medida, verdadeiro devir-louco que não se detém nunca, nos dois sentidos ao mesmo tempo, sempre furtando-se ao presente, fazendo coincidir o futuro e o passado, o mais e o menos, o demasiado e o insuficiente na simultaneidade de uma matéria indócil [...]” (DELEUZE, 1974, p. 1-2). Como o texto sugere: no éter habitam as larvas sem nome, os embriões de algo por vir (CsO), criados pelos irracionais Outros Deuses (*Other Gods*), sem qualquer motivo ou objetivo manifestos. Mas essa não foi a única vez que Carter pôde experimentar os perigos do vazio caótico do espaço. Ao final da obra, quando o personagem acredita estar, enfim, se dirigindo à maravilhosa cidade ao pôr do sol, montado sobre as costas do monstruoso pássaro-*shantak*, ele, mais uma vez, é exposto aos alucinantes e intermináveis vazios cósmicos, território onde habitam as larvas inomináveis dos terríveis Outros Deuses. Podemos recuperar essa passagem no seguinte recorte:

Adiante, pertinaz e implacável, soltando gargalhadas hilárias ao perceber os risos históricos em que a música da noite e das esferas havia se transformado, o quimérico monstro escamoso levou o cavaleiro indefeso; avançando e disparando, rasgando os confins supremos e atravessando os mais longínquos abismos; deixando para trás as estrelas e o reino da matéria, e precipitando-se como um meteoro através da infirmitade pura em direção às inconcebíveis e escuras câmaras além do tempo onde Azathoth rói amorfo e faminto em meio ao abafado e enlouquecedor ritmo de tambores malignos e ao agudo e monótono lamento de flautas amaldiçoadas (LOVECRAFT, 2014, p. 237).

Como vemos, nesse recorte de narrativa, Carter experiencia, mais uma vez, a imensidão insondável da escuridão cósmica; a diferença é que, dessa vez, o protagonista

experimenta algo nunca antes experimentado, numa renovação da experiência a partir da novidade. O sonhador não mais atravessa o vazio cósmico em direção a outro mundo onírico, como havia feito da primeira vez, a bordo da galé negra dos estranhos mercadores, mas, efetivamente, mergulha no caos — a diferença pura —, atravessando abismos que se estendem para além da matéria formada, viajando veloz através da pura informidade, rumo a inconcebíveis abismos obscuros, em dimensões além do tempo, no âmago do caos, onde reside o deus cego e idiota, o Caos Supremo, o sultão-demônio Azathoth. Nessa travessia, não há mais mundo em vigília ou terras oníricas, há, todavia, matéria não formada, caótica e indistinguível. Carter rumaria à perdição, à loucura, à informidade, à dissolução, conduzido a abismos para além do tempo compreensível e, conseqüentemente, para além da ordem corpórea. Mas o sonhador, ciente da inevitável perdição que o aguardava, decide saltar das costas do monstruoso pássaro escamoso, lançando-se em direção à escuridão infinita, cujos terrores não poderiam superar aquele que espreitava no âmago do caos. A esse respeito, nos esclarece o trecho de narrativa:

Para longe da abominação hipocéfala⁴³ o condenado sonhador em desespero saltou, e por intermináveis vazios de escuridão senciente caiu. Æons revoltearam, universos morreram e tornaram a nascer, as estrelas deram lugar a nebulosas e as nebulosas deram lugar a estrelas, e Randolph Carter continuou a cair pelos intermináveis vazios de escuridão senciente.

Então, no lento e arrastado curso da eternidade, o derradeiro ciclo do cosmo mais uma vez estremeceu em uma completude fútil, e todas as coisas voltaram a ser como haviam sido incalculáveis kalpas atrás. A matéria e a luz tornaram a nascer como o espaço outrora as tinha conhecido; e cometas, sóis e planetas ganharam vida em convulsões flamejantes, embora nada houvesse sobrevivido para saber que tinham existido e desaparecido, existido e desaparecido incontáveis vezes por toda a eternidade, desde um começo que jamais fora o primeiro (LOVECRAFT, 2014, p. 238).

Randolph Carter, segundo a narrativa, ao saltar da monstruosa montaria, mergulha na imensidão de vazios infundáveis, onde o tempo transcorre indefinidamente, possibilitando a

⁴³ No idioma original: *hippocephalic abomination*. Não encontramos um significado definido para o termo, nem em inglês, nem em português, por isso acreditamos que Lovecraft tenha se utilizado de um neologismo que une os termos *hippo* + *cephalic* (hipo + cefálico). Ou seja: abominação hipocefálica, ou hipocéfala, que, numa experimentação livre, poderia ter algumas significações: 1) o termo *hipo* pode ter, ao menos, dois sentidos: aquilo que indica a escassez de algo, como em hipoglicemia (carência de glicose no sangue) e aquilo que faz referência a cavalos, como em hipódromo (local com pistas onde correm cavalos); 2) o termo *céfalo* ou *cefálico* faz referência à cabeça, como em acéfalo (o que não possui cabeça). Temos, então, duas possibilidades para hipocéfalo: cabeça de cavalo e cabeça pequena. Curiosamente, as duas fazem sentido no contexto da narrativa de Lovecraft. Na passagem em que Carter se depara, pela primeira vez, com os referidos pássaros-*shantak*, lemos: “não eram pássaros nem morcegos conhecidos em outras plagas da Terra ou sequer das terras oníricas, pois eram maiores do que elefantes e tinham cabeças como a dos cavalos. Carter soube que deviam ser os pássaros-*shantak* [...]” (LOVECRAFT, 2014, p. 199). Em relação à cabeça de cavalo, não deve haver dúvida quanto à correlação, mas quanto à cabeça pequena, talvez faça sentido ao considerarmos uma criatura maior que um elefante com uma cabeça como a do cavalo. Em termos de proporção, sua cabeça seria, definitivamente, bem pequena.

destruição e a criação de universos, por incontáveis vezes, enquanto o próprio sonhador continua a cair através dos obscuros vazios intermináveis. No transcorrer do tempo, tudo se desfaz e se refaz, voltando a se desarranjar em seguida, para se rearranjar mais uma vez, por incontáveis vezes, num ciclo interminável, algo como um *Eterno Retorno* (Cosmológico), que se apresenta como uma possibilidade viável para excluir a necessidade de se considerar a existência a partir de uma exterioridade fundamental. Não se deve considerar nem um início e nem um fim para o universo, mas possibilidades infinitas de relações a partir das quais os diferentes termos que se formam, à medida que se enlaçam, vão, também, se modificando mutuamente, conforme suas próprias e diferenciais relações de entrelaçamentos (agenciamentos). Seria, nesse sentido, todo o cosmos regido, indefinidamente, pela “ação” de um devir intenso. Finalmente, as coisas tornaram a ser como haviam sido antes, tudo em seu lugar, sem serem, necessariamente, as mesmas de outrora, ao mesmo tempo em que o viajante continuava a cair.

3.1.3 A criação de mundos

Nessa louca travessia, entendemos que Carter, no instante em que salta de sua montaria escamosa, o pássaro-*shantak*, está afirmando a existência enquanto devir; o viajante se esquivava das forças coercitivas, impositoras de um destino desastroso, para se submeter a um risco mais ou menos calculado que lhe daria a chance de afirmar o acaso, uma vez que estaria em contato com as forças que regem o universo — para Nietzsche, a Vontade de Potência —, com o puro desejo criador que produz a partir da própria realidade. E, ao que nos parece, essa realidade de Randolph Carter pode ser modelada a partir de uma criação, sobretudo por aqueles sonhadores mais habilidosos, como é o caso do próprio protagonista. Assim sendo, não seria nenhum absurdo presumir que, no universo de Lovecraft, sonhar é criar; nada de pensar o sonho como um signo de esperança, num sentido de se ter, por exemplo, a perspectiva de um mundo utópico que seja melhor que um *aquém-mundo*, o da imanência. E para um sonhador habilidoso, sonhar é criar para si uma nova forma de existência, criar valores novos — de sentir, de pensar —, é criar, por exemplo, sua própria cidade por vir, como faz Randolph Carter ao sonhar a maravilhosa cidade ao pôr do sol, como assente o próprio caos rastejante Nyarlathotep: “Sonhaste bem demais, ó, sábio arquissonhador; e assim atraíste os deuses dos sonhos para longe do mundo das visões humanas para um mundo todo teu, depois de construir, com pequenos devaneios infantis, uma cidade mais bela do que todas as fantasias precedentes” (LOVECRAFT, 2014, p. 232). Ou

sonhar toda uma região, como faz Kuranés⁴⁴, que, ao ter ansiado pela adorável cidade de Celephaïs, em seus sonhos, conseguiu criar todo o território que compreende o Vale de Ooth-Nargai, tornando-se o seu governante por toda a eternidade: no conto em questão, Kuranés, ainda desperto, encontra o cortejo de cavaleiros, vindo de Celephaïs, que o levaria, definitivamente, para lá. Vejamos o trecho que narra essa referida passagem:

Eram belos cavaleiros montando cavalos ruões e vestindo armaduras reluzentes e tabardos de brocado de ouro adornados por curiosos brasões. Eram tão numerosos que Kuranés quase os tomou por um exército, mas o líder disse-lhe que haviam sido mandados em sua honra, uma vez que havia sido ele quem criou Ooth-Nargai em seus sonhos, e por esse motivo seria agora designado deus supremo daquela terra por toda a eternidade (LOVECRAFT, 2021, p. 137).

Ambos, Carter e Kuranés, são sonhadores habilidosos que procuram criar para si outros valores, tendo em vista uma outra forma de experimentar a vida: Carter, com seus devaneios infantis, atravessado por um devir-criança, inventa a sua cidade ao pôr do sol, tão maravilhosa que até mesmo os deuses dos sonhos ambicionam viver nela. Por sua vez, Kuranés, não estando mais interessado naquilo que o velho mundo lhe oferecia, inventa para si a adorável cidade de Celephaïs, e também todo o território de Ooth-Nargai, onde poderia viver segundo suas próprias convenções e ambições. Parece-nos certo dizer que as duas figuras são criadoras, e, ao criarem o seu lugar por vir, ou sua região por vir, imediatamente pensamos no estabelecimento de uma distinção, demarcação da própria diferença. Trata-se, com efeito, de desterritorializar-se, de criar um espaço liso e uma linha de fuga capaz de abandonar um mundo de sentidos, modelos ou significações preestabelecidos. Ou seja: se sonhar é criar, é possível sonhar o extraordinário, é possível abandonar os velhos mundos e encontrar novas maneiras de viver, sobretudo longe das determinações de uma forma de existência já decadente (antigos valores), que é pesada demais, que é exigente demais com aqueles que são subjugados por ela. Mas abandonar um velho mundo não é, de modo algum, negar ou fugir à vida; é, na verdade, estabelecer outras e novas relações com a existência, é criar novos valores⁴⁵, é criar agenciamentos diferenciais que se afirmam em potência, que se compõem com outras potências afirmativas, nas quais a própria vida se potencializa ao mesmo tempo em que se diferencia, em si mesma, enquanto singularidade.

⁴⁴ O personagem Kuranés aparece pela primeira vez no conto *Celephaïs*, de 1920, e reaparece no conto *A busca onírica por Kadath*, de 1927.

⁴⁵ “Ao falar de valores, falamos sob a inspiração, sob a ótica da vida: a vida mesma nos força a estabelecer valores, ela mesma valora através de nós, ao estabelecermos valores...” (NIETZSCHE, 2017, p. 30).

3.2 Através dos mundos de Lovecraft: os sonhos desejantes

Assim sendo, entendemos que as terras oníricas estão ligadas aos atos de criação, sobretudo porque elas se diferenciam do mundo em vigília (o mundo dos homens), já dominado pelas forças coercitivas que (pre)determinam os significados e os propósitos para a vida humana. Mas isso não quer dizer que os mundos de sonhos estejam a salvo das tentativas de reprodução de antigos modos e modelos de ordenação existenciais, de pensamentos ou de sensações. Na verdade, tudo vai depender do sonho de quem sonha, pois os sonhos estão ligados ao ato de criação do sonhador, às possibilidades existenciais engendradas por ele no mundo onírico. A esse respeito, Deleuze nos apresenta a ideia do cineasta norte-americano, Vincente Minnelli, em relação ao sonho. O filósofo francês nos explica que:

A grande ideia de Minnelli sobre o sonho é que este diz respeito, antes de tudo, àqueles que não sonham. O sonho daqueles que sonham diz respeito àqueles que não sonham. Por que diria respeito a eles? Porque, havendo sonho do outro, há perigo. O sonho das pessoas é sempre um sonho devorador, que ameaça nos engolir. Que os outros sonhem é muito perigoso. O sonho é uma terrível vontade de potência. Cada um de nós é mais ou menos vítima do sonho dos outros. Mesmo quando se trata da moça mais graciosa, é uma terrível devoradora, não por sua alma, mas pelos seus sonhos. Desconfiem do sonho do outro, porque se forem pegos no sonho do outro, estarão ferrados (DELEUZE, 2016, p. 337-338).

Do que foi dito, compreendemos que o sonho, antes de mais nada, é desejo, é vontade de potência, e que, por isso mesmo, o sonho dos outros é muito perigoso: há o perigo porque ele é capaz de nos capturar, nos designar, nos arrastar, sabe-se lá para onde. Cabe, portanto, desconfiar do sonho dos outros. Temos, a propósito, o sonho de Carter, que, ao atravessar as terras oníricas em busca de sua cidade por vir, envolve, perturba e arrasta tudo o que se dispõe em seu entorno. Também encontramos o sonho de Kuran, que é responsável por inventar uma extraordinária região na qual se pode ser livre por toda a eternidade. Cada sonho é um sonho diferente, e cada sonhador sonha segundo a sua vontade de potência, o seu desejo criador. Aliás, quanto a isso, Lovecraft nos fornece uma possibilidade de problema que vamos tentar desenvolver na sequência. Partimos, então, de uma premissa: a de que Randolph Carter é o criador da maravilhosa cidade ao pôr do sol e que ele a cria a partir de seus devaneios infantis. Traçamos, por conseguinte, alguns possíveis desdobramentos: *i) Quanto à memória:* parece haver alguma associação entre a misteriosa cidade crepuscular e algum tipo de componente memorial que, em determinados momentos, afecta o protagonista ao longo de sua trajetória. Notamos uma primeira ocorrência desse caso logo no início da narrativa, quando Carter, disposto no elevado terraço acima da maravilhosa cidade crepuscular, é atravessado

por impetuosos sentimentos que são evocados pela memória de tempos antigos, nos quais reinavam o júbilo e os encantos de uma juventude há muito tempo esquecida. Vejamos o fragmento a seguir:

O mistério pairava sobre a cidade como as nuvens sobre uma montanha erma; e enquanto permanecia ansioso e com a respiração suspensa junto à balaustrada do parapeito, Carter foi atingido pelo ímpeto e pelo mistério da memória quase esmaecida, pela dor da perda e pela necessidade enlouquecedora de mais uma vez encontrar o que outrora tinha sido um lugar prodigioso e relevante.

Sabia que aquele significado outrora devia ter sido absoluto, embora não soubesse dizer em que ciclo ou encarnação o havia conhecido, nem se em sonho ou em vigília. O sentimento evocava vislumbres de uma primeira juventude distante e esquecida, em que o prazer e o deslumbramento estavam em todo o mistério dos dias, e tanto a aurora como o crepúsculo chegavam profeticamente ao som de alaúdes e canções, abrindo os portões encantados que davam acesso a outros portentos ainda mais surpreendentes (LOVECRAFT, 2014, p. 136).

Como já sinalizado, o que mais nos interessa, nessa primeira exposição, é entender a questão da memória: vemos que, ao contemplar a extraordinária cidade ao pôr do sol em seus sonhos, Carter é arrebatado por lembranças, e impelido, em função delas, a “reaver” um lugar que, em antigos dias, havia sido formidável e significativo. Cabe saber, contudo, se essa função de memória tenta operar um retorno ao passado, à reminiscência, ou se ela se desdobra em favor de um por vir, enquanto produção da novidade, da diferença. Pois bem: em primeiro lugar, notamos que o sentimento que arrebatava Carter não parece ser produzido por uma memória voluntária, não havendo, portanto, uma participação ativa do sonhador nesse processo que convoca tais lembranças. Logo, não nos é possível afirmar, ao menos nesse primeiro momento, que existe, efetivamente, uma tentativa autônoma de remontar um passado no presente a partir da recapitulação dos instantes vividos, os quais seriam capazes de assegurar somente o advento de antigas percepções, sobretudo as lisonjeiras. Podemos, no entanto, falar de uma desterritorialização, de uma abertura à vida, entreabrir o círculo de um Ritornelo⁴⁶. “E dessa vez é para ir ao encontro de forças do futuro, forças cósmicas. Lançamo-nos, arriscamos uma improvisação. Mas improvisar é ir ao encontro do Mundo, ou confundir-se com ele. Saímos de casa no fio de uma cançãozinha” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 123). Consideramos, em função disso, que Carter sonha por uma cidade por vir, uma existência por vir, existência sempre inacabada, a ser, persistentemente, inventada, sempre

⁴⁶ Ao falarmos do conceito de Ritornelo, estamos dando ênfase em apenas um de seus aspectos, o terceiro. Sabemos, no entanto, que são três aspectos numa mesma coisa: “O ritornelo tem os três aspectos, e os torna simultâneos ou os mistura: ora, ora, ora. Ora o caos é um imenso buraco negro, e nos esforçamos para fixar nele um ponto frágil como centro. Ora organizamos em torno do ponto uma ‘pose’ (mais do que uma forma) calma e estável: o buraco negro deveio um em-casa. Ora enxertamos uma escapada nessa pose, para fora do buraco negro” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 123).

inédita. ii) *Quanto à reconhecimento*: em dois momentos da narrativa, aos quais dedicamos maior concentração, percebemos que Carter é compelido a reconsiderar sua busca pela magnífica cidade crepuscular e retornar à sua tranquila vida no mundo dos homens (um mundo em vigília), uma vez que esse seu velho mundo conservava, ainda, seus encantos, não havendo motivos para se aventurar em territórios desconhecidos e potencialmente perigosos. O primeiro caso se confirma quando o explorador, em conversa com o rei Kuranés, senhor de Ooth-Nargai e de Serannian, a cidade flutuante, é desencorajado a prosseguir sua viagem rumo à desconhecida Kadath; Kuranés pondera-lhe o fato de que, se os Grandes Deuses ainda são persistentes em negar-lhe o acesso à maravilhosa cidade ao pôr do sol, seria preciso considerar, também, que qualquer insistência em tentar encontrá-la poderia provocar o enfurecimento dos terríveis Outros Deuses, que são aqueles que protegem os Grandes da curiosidade e das visões humanas. Além disso:

[...] Kuranés duvidou que o visitante pudesse obter qualquer benefício mesmo que conseguisse chegar à cidade. Por anos o próprio rei havia tido sonhos e ansiado pela adorável Celephaïs e por todo o território de Ooth-Nargai, bem como pela liberdade e pelas cores e pela grande experiência de uma vida livre de grilhões, convenções e futilidades. Porém, depois de adentrar a cidade e a região que tanto desejava e de ser sagrado rei, descobriu que a liberdade e a intensidade logo desvaneciam e tornavam-se monótonas devido à falta de ligação com os sentimentos e as memórias de outrora. Era o rei de Ooth-Nargai, mas não encontrava nenhum significado nisso e no fim sempre voltava aos velhos e familiares temas ingleses que o haviam moldado durante a infância. Daria todo o reino em troca do repicar de sinos pelas colinas da Cornualha, e todos os mil minaretes de Celephaïs em troca dos telhados pontudos no vilarejo perto de onde morava. Então disse ao convidado que a desconhecida cidade ao pôr do sol talvez não oferecesse o júbilo que buscava, e que talvez fosse melhor se permanecesse como um glorioso sonho lembrado apenas pela metade (LOVECRAFT, 2014, p. 187).

A partir desse trecho, entendemos que Kuranés, mesmo sendo um sonhador de longa data, sucumbe às potências de fixação que se prestam a conservar certos modos de existência e que, por isso mesmo, impossibilitam uma invenção: apesar de ter sido um criador e um explorador de mundos (territórios), Kuranés ainda não foi capaz de criar para si novos valores⁴⁷, a vida livre o constrange, e por isso mesmo insiste em tentar reconstituir uma existência passada, alimentando uma esperança de poder (re)viver alegrias que outrora haviam lhe confortado. Quando o monarca, a partir da memória, tenta reproduzir sua antiga

⁴⁷ Kuranés experimenta uma vida livre de grilhões, convenções e futilidades, mas não é capaz de instaurar seus próprios valores, fazer jorrar da vida uma força criadora; os antigos valores precisam ser destruídos, mas outros precisam ser criados. Há, em Nietzsche, uma aproximação pertinente a essa questão. No texto de Zarathustra, lemos: “Dizes ser livre? Teu pensamento dominante quero ouvir, e não que escapaste de um jugo. És um desses a quem *foi permitido* escapar de um jugo? Há alguns que lançaram fora seu último valor, ao lançar fora sua obrigação de servir. Livre de quê? Que importa isso a Zarathustra! Mas teus olhos me devem claramente dizer: livre *para quê?*” (NIETZSCHE, 2018, p. 60). Para criar.

vida, buscando reencontrar nela alguma satisfação, o que ele faz, certamente, é se apropriar de um *modelo de reconhecimento*. Numa acepção mais direta, podemos compreender que: “a reconhecimento se define pelo exercício concordante de todas as faculdades sobre um objeto suposto como sendo o mesmo: é o mesmo objeto que pode ser visto, tocado, lembrado, imaginado, concebido...” (DELEUZE, 1988, p. 221). Em outras palavras: esse modelo exclui, por excelência, a diferença e se volta ao que é já conhecido, num esforço, ou tendência, de conservar um estado de coisas sob a forma do Mesmo, uma vez que o que se pode apreender da realidade, a partir dele, é somente aquilo que já está dado; ou seja: tudo aquilo que pode ser acessado (pela percepção, pela ação, pelo pensamento...) a partir de um reconhecimento ou conhecimento prévios. Nesse sentido, Deleuze afirma que: “a forma da reconhecimento nunca santificou outra coisa que não o reconhecível e o reconhecido, a forma nunca inspirou outra coisa que não fossem conformidades” (DELEUZE, 1988, p. 223). E isso pode ser estendido às ações de Kuranés, que, capturado por forças que o conduzem à reconhecimento, não mais é capaz de afirmar-se pela diferença, não consegue traçar a linha, estabelecer agenciamentos diferenciais, abrir-se à experimentação. Sua pretensão, inegavelmente, é conservar suas antigas percepções, projetando-as num simulado outro mundo, e acredita que Carter deva fazer o mesmo, abandonando sua busca vacilante através do desconhecido para retornar ao conhecido e reconhecido mundo desperto que o havia criado. Podemos dizer, inclusive, que Carter se expõe ao sonho de Kuranés, correndo o risco de ser apanhado por ele.

3.2.1 Sonhos capturantes e as forças de dominação

O outro caso se apresenta quando Carter chega, finalmente, ao secreto castelo de ônix, no alto da desconhecida Kadath, e lá encontra, à sua espera, não os Grandes Deuses, mas o terrível caos rastejante Nyarlathotep, espírito e mensageiro dos Outros Deuses. Num longo pronunciamento, o anfitrião o informa de que os deuses dos sonhos, ou deuses terrestres, não mais habitam o cume de Kadath, visto que haviam se evadido para a sua cidade ao pôr do sol, onde brincavam sem preocupações, esquecendo-se de suas atribuições divinas. Seria imprescindível, aliás, que Carter servisse à sua vontade e alcançasse a maravilhosa cidade crepuscular e que dela afastasse os Grandes Deuses, para que retornassem à sua antiga morada, no alto de Kadath. O ponto em questão aqui é que Nyarlathotep diz a Carter que a sua cidade ao pôr do sol pode ser encontrada em suas antigas lembranças, não sendo necessário que ele se aventurasse pelo desconhecido para que pudesse alcançá-la. Diz, então, Nyarlathotep ao viajante:

‘Vê! Não é por mares desconhecidos, mas de volta aos anos bem-lembrados que a tua busca deve prosseguir; de volta às estranhas coisas reluzentes da tua infância e aos vislumbres fugazes e ensolarados da magia que essas velhas cenas traziam a teus jovens olhos despertos.

Pois sabes que a tua cidade maravilhosa de ouro e mármore é apenas a soma de tudo o que viste e amaste na tua juventude’ (LOVECRAFT, 2014, p. 232).

Aqui, Nyarlathotep, valendo-se de sua monstruosa potência de persuasão, constrange Randolph Carter a reconhecer que a sua deslumbrante cidade crepuscular não é nada mais que as suas alegres lembranças de um outrora, e que seria inútil tentar encontrá-la em territórios desconhecidos e perigosos, bastando-lhe, apenas, voltar-se a uma reminiscência, às suas lembranças, para que pudesse, finalmente, (re)encontrá-la, com a condição de viver, mais uma vez, tudo aquilo que lhe havia sido, um dia, uma existência maravilhosa. Nyarlathotep, dessa maneira, desestimula os movimentos de desterritorialização de Carter, conduzindo-o a um destino inelutável por um caminho convenientemente (pre)determinado, ou, ainda, por um espaço estriado. Curiosamente, notamos, em seu pronunciamento, uma alusão ao que Deleuze e Guattari chamam de “o espaço liso por excelência” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 198); ou seja: o mar. Nyarlathotep impede que o viajante trace uma trajetória errante e espontânea — por mares desconhecidos — que é favorecida pelas leis dos espaços lisos, nos quais os movimentos e norteamentos se dão segundo os próprios devires do viajante. O anfitrião de Carter completa sua sentença afirmando:

‘Essa beleza, moldada, cristalizada e polida por anos de lembranças e de sonhos, é a maravilha dos teus efêmeros terraços ao pôr do sol; e a fim de encontrar aquele parapeito de mármore com curiosas urnas e balaústres entalhados, e de enfim descer os intermináveis degraus que levam à cidade de amplas esplanadas e fontes prismáticas, necessitas apenas voltar aos pensamentos e às visões da tua melancólica infância’ (LOVECRAFT, 2014, p. 233).

Tendo em vista o que foi exposto, fica esclarecido, para nós, que a intenção de Nyarlathotep é negar a Carter o seu mundo por vir, dando-lhe um propósito arbitrário, fazendo com que ele abandone, de vez, a sua excêntrica e infundável busca através do desconhecido, e que, doravante, (re)direcione os seus pensamentos somente para as belas visões do passado, para as belezas familiares de outrora, aquelas já cristalizadas em suas esmaecidas lembranças. O demônio⁴⁸ — vamos chamar assim — induz o explorador a orientar-se a partir de uma visão contemplativa do passado (uma imagem, um modelo, uma idealidade), o que poderia nos aproximar daquilo que Deleuze (1988) chama de *Imagem do*

⁴⁸ Falamos, nesse caso, num demônio dos espaços insondáveis, uma expressão de Lovecraft. Não se trata, portanto, de considerá-lo como uma entidade que se realiza numa transcendência.

*pensamento*⁴⁹. Grosso modo, essa Imagem do pensamento (imagem moral, imagem ortodoxa, imagem dogmática), em Filosofia, pode ser compreendida como um modelo convencionalmente estruturado do pensamento, no qual pressupostos implícitos, universalmente reconhecidos (o Ser, o Eu), se apresentam como condição fundamental para a orientação de uma maneira de pensar, ou do que significa pensar, prática que leva em conta um senso comum ou mesmo um bom senso. Em outras palavras:

[...] o pensamento conceitual filosófico tem como pressuposto implícito uma Imagem do pensamento, pré-filosófica e natural, tirada do elemento puro do senso comum. Segundo esta imagem, o pensamento está em afinidade com o verdadeiro, possui formalmente o verdadeiro e quer materialmente o verdadeiro. E é sobre esta imagem que cada um sabe, que se presume que cada um saiba o que significa pensar. Pouco importa, então, que a Filosofia comece pelo objeto ou pelo sujeito, pelo ser ou pelo ente, enquanto o pensamento permanecer submetido a esta Imagem que já prejudica tudo, tanto a distribuição do objeto e do sujeito quanto do ser e do ente (DELEUZE, 1988, p. 218-219).

O que precisamos considerar de uma Imagem do pensamento é o seu caráter definidor de fundamento. Ele garante, por pressuposto, a legitimidade de um pensamento em relação ao que é verdadeiro, ao inquestionável; diz respeito, com efeito, a um conhecimento advindo de um pensamento natural, tomado sob a forma do subjetivo ou implícito, aquilo que “todo mundo sabe” (o senso comum). Além disso, não podemos deixar de observar que “o modelo da reconhecimento [ou já a forma da representação] está necessariamente compreendido na imagem do pensamento” (DELEUZE, 1988, p. 223). A partir dessa exposição, e ao retornarmos à situação de Carter, notamos que a imagem erigida por Nyarlathotep, aquela que retoma as visões de uma esquecida infância, é de uma natureza diferente: enquanto uma imagem do pensamento tenta estabelecer um fundamento a partir do qual se deve partir, a partir do qual se deve começar a produzir alguma coisa, a imagem instituída por Nyarlathotep visa subjugar o explorador a seguir por um caminho predeterminado, de volta a um território já explorado, a salvo das adversidades e perigos de terras desconhecidas. Nesse caso, não há exatamente um fundamento, mas uma designação, uma orientação específica que submete o sonhador à ocupação de antigos espaços, de volta a um assentamento há muito tempo abandonado. E essa imagem é um recurso despendido pelo sonho capturante de Nyarlathotep que é, por sua vez, uma potência onírica desejante. Esse sonho, à sua maneira, lança mão de certos recursos para aprisionar as vivências oníricas nômades, o sonhar de Carter, uma vez que submete o explorador à reconhecimento, o submete a uma existência que orbita

⁴⁹ Em *Diferença e repetição*, há todo um capítulo dedicado à Imagem do pensamento. Cf. DELEUZE, 1988, p. 215-273.

reconhecimentos, ou o já reconhecido, numa tentativa de retorno ao Mesmo, fazendo-o declinar das infinitas possibilidades de desfrute das novas experiências em favor de uma confortável promessa de regresso ao saudosismo de uma existência já findada, no qual os prazeres de uma pretensa vida encantadora não seriam muito mais do que aqueles que a sua longínqua infância, na Nova Inglaterra, pôde, um dia, oferecer. E toda essa artimanha serve para afastar o sonhador das terras oníricas, do seu próprio sonho desejante, ou de um nomadismo onírico.

Por fim, há um último desdobramento: *iii) Quanto à criação*: aqui os outros dois problemas se articulam para compor uma espécie de fechamento para um problema geral. Vale dizer que a premissa que firmamos anteriormente continua sendo válida; não podemos, portanto, negar a ação criadora de Carter, mesmo não deixando de considerar o problema da memória e o da reconhecimento. Sendo assim, devemos articular os pontos apresentados da seguinte maneira: afirmamos que o protagonista inventa a sua cidade ao pôr do sol, uma cidade por vir, não uma pretensa utopia a ser alcançada. Não obstante, existem forças coercitivas que fazem com que o sonhador tenda a retomar o passado a partir de suas lembranças. Quando, por três vezes, Carter vislumbra a extraordinária cidade ao pôr do sol, não parece haver nenhuma submissão a um modelo de reconhecimento, pois não é a partir de uma memória reminescente que ele se compõe com os vislumbres de sua cidade, mas é a partir de uma visão de “futuro”, não de um futuro que estaria à frente, à espera, mas de um futuro que se apresenta enquanto por vir; um futuro que se cria o tempo todo, sempre inacabado e sempre por se fazer. Seus vislumbres, por certo, são a solicitação de uma cidade futura, de um mundo futuro, de um mundo por vir. Há, naturalmente, as forças de reminiscência que incidem sobre o sonhador, mas o que move Carter em direção à desconhecida Kadath é o seu próprio sonho criador, é o desejo, é a vontade de potência. Essas forças que dificultam o livre movimento são aquelas mesmas que dominam Kuranés, que compõem o seu próprio sonho; são elas as responsáveis pela estagnação, e são elas que inibem o advento de uma novidade. Um exemplo proficiente da influência dessas forças de reminiscências pode ser observado no seguinte fragmento de narrativa:

O rei [Kuranés] não tinha como retornar aos prazeres do mundo em vigília porque seu corpo havia morrido⁵⁰; porém havia compensado essa perda da melhor forma possível sonhando uma pequena região campestre a leste da cidade, onde graciosos prados se estendiam desde os rochedos à beira-mar até o sopé das Montanhas Tanarianas. Lá o rei morava em uma cinzenta mansão gótica construída em pedra e voltada para o mar enquanto tentava imaginar-se nas antigas Trevor Towers, onde nasceu e onde treze gerações atrás os antepassados da família tinham vindo à luz.

⁵⁰ Para mais detalhes sobre a morte de Kuranés, cf. LOVECRAFT, 2021, p. 134-138.

No litoral próximo, havia construído um pequeno vilarejo pesqueiro em estilo cônico repleto de calçadas íngremes, onde colocou pessoas com rostos ingleses e tentou lhes ensinar o querido sotaque dos antigos pescadores da Cornualha. Em um vale não muito distante havia erguido uma enorme abadia em estilo normando, cuja torre enxergava da janela, e entalhado o nome dos ancestrais nas lápides cinzentas do cemitério, cobertas com um musgo similar ao musgo da Velha Inglaterra. Pois, embora fosse um monarca nas terras oníricas, onde desfrutava de pompas e prodígios, esplendores e maravilhas, êxtases e júbilos, novidades e emoções, Kuranês teria renunciado com alegria ao trono e ao luxo e à liberdade em troca de um único dia abençoado como menino naquela Inglaterra pura e pacata — a antiga e bem-amada Inglaterra que o havia moldado e da qual seria uma parte imutável por todo o sempre (LOVECRAFT, 2014, p. 185).

Com isso, queremos mostrar que, diferentemente de Carter, Kuranês, em seu sonho, anseia por reproduzir seu antigo mundo, uma Velha Inglaterra, nas terras oníricas. O rei, efetivamente, (re)produz a partir de um pensamento cognitivo, pois o resultado alcançado não passa de uma imitação, uma reprodução, uma tentativa de agir sobre a realidade na dependência de um (re)conhecimento prévio (sob a forma do Mesmo). Nesse caso, o componente de memória está ancorado nas recordações de um passado distante e na insistência em tentar conservá-lo, ou mesmo revivê-lo. E há, nesse sentido, um anseio em adquirir alguma segurança existencial, território onde uma previsibilidade se faz constante e os limitados agenciamentos só são estabelecidos na medida de suas trivialidades. Não há, em vista disso, espaço para nenhuma novidade; aliás, o próprio excerto indica que Kuranês estaria disposto a renunciar às novidades de que podia desfrutar no mundo de sonhos, em troca de um só dia em sua ansiada Inglaterra de outrora.

Nos dois encontros instaurados por Randolph Carter, o primeiro com Kuranês e o segundo com Nyarlathotep, descobrimos as potências de fixação que se precipitam sobre ele. Entretanto, o sonhador não se dobra na primeira vez em que é confrontado por outro sonho, isto é, quando Kuranês tenta dissuadi-lo de prosseguir viagem, apresentando-lhe argumentos em favor de sua desistência. Carter, então, despreza os conselhos do monarca em favor de uma potência desejante. Conforme a narrativa, lemos: “todas essas coisas Kuranês disse a Randolph Carter, mas o explorador permaneceu irreduzível. E no fim os dois se despediram cada um com a própria convicção” (LOVECRAFT, 2014, p. 187). Assim, o sonhador se esquiva de ser coagido, abre uma linha de fuga e continua a sua jornada pelas terras oníricas. Na segunda vez em que é confrontado, agora pelo sonho de Nyarlathotep, horror de formas infinitas⁵¹, Carter, ao alcançar o oculto castelo de ônix, no alto da desconhecida Kadath,

⁵¹ Na obra de Lovecraft, Nyarlathotep é apresentado como uma entidade muito antiga e que possui infinitas formas; um ser complexo e multifacetado que os humanos devem temer e evitar. Como exemplo, podemos verificar o seguinte trecho: “Põe-te a caminho! Manda os deuses da Terra de volta à morada na desconhecida Kadath e reza a tudo o que existe no espaço para nunca mais me encontrar em nenhuma das minhas mil outras formas. Adeus, Randolph Carter, e toma cuidado; *pois eu sou Nyarlathotep, o Caos Rastejante!*”

aparece sozinho e indefeso e não enxerga outra saída senão se submeter às vontades de seu algoz. O terrível caos rastejante coage o explorador a se lançar na imensidão dos obscuros vazios cósmicos, com a promessa de que, se assim o fizesse, seguindo as suas orientações, alcançaria a tão almejada cidade crepuscular. O sonhador, então, segue em direção ao espaço, obediente às ordens de Nyarlathotep. E aqui retomamos os eventos narrativos apresentados em páginas anteriores, mais especificamente, aquelas passagens em que Carter percorre os obscuros abismos siderais, montando o monstruoso pássaro-*shantak*, e, posteriormente, lançando-se em desespero nos vazios infindáveis do cosmos. Nessa continuidade narrativa, o explorador segue a cair através dos ocultos abismos intermináveis, enquanto, ao seu redor, tudo se transforma, num ciclo indefinidamente infinito. Nesse momento, estabelecemos uma conexão que nos é útil para evidenciar a intervenção de Nyarlathotep no processo de fabulação de Carter. Segundo o excerto a seguir, lemos:

Adiante — adiante — por tenebrosos abismos populosos que gritavam e gargalhavam — e então, de uma tênue e abençoada distância, uma imagem e um pensamento ocorreram ao malfadado Randolph Carter. Engenhoso fora o plano de Nyarlathotep para provocar e escarnecer, pois havia conjurado imagens que nenhuma rajada de terror gelado seria capaz de obliterar. A antiga casa — a Nova Inglaterra — Beacon Hill — o mundo em vigília (LOVECRAFT, 2014, p. 237).

Entendemos que o que faz Nyarlathotep é, definitivamente, influenciar Randolph Carter a orientar-se a partir de um tipo de imagem contemplativa do passado, como já abordamos. Carter, com efeito, é arrastado pelo sonho de Nyarlathotep e deslocado de seu próprio sonho, um sonho inteiramente seu. O fragmento expõe a questão ao sugerir que, enquanto o sonhador caía indefinidamente, um pensamento e uma imagem surgiram para ele, precisamente imagens de seu antigo mundo, um mundo desperto, aquele mesmo de sua longínqua infância na Nova Inglaterra. Nesse contexto, podemos dizer que Carter é cooptado por forças coercitivas e compelido a se conformar, se (re)configurar, em função das imagens reminiscentes conjuradas por Nyarlathotep. E enquanto continuava a cair, o explorador vislumbrava as infindáveis possibilidades de existências a se refazerem e a se desfazerem, numa continuidade infinita, possibilidades de vidas dissolvidas por toda a imensidão dos vazios cósmicos, por todo o tecido do caos; mas, mesmo assim, o explorador sucumbe às imagens reminiscentes suggestionadas pelo sonho do terrível mensageiro dos Outros Deuses: quando Carter saltou da monstruosa montaria hipocéfala, por um instante, certamente estava afirmando o acaso, e disposto a estabelecer outras e novas relações com a vida. E tendo, uma

(LOVECRAFT, 2014, p. 235).

vez, mergulhado nesse movimento turbilhonar, poderia entrar em contato com as forças de criação que regem o universo, afirmando a própria existência enquanto devir, mas o sonhador não é capaz de se desvencilhar da visão artificial, ou de uma imagem, de sua antiga e infante vida desperta que, embora latente, ainda lhe despertava qualquer sentimento de animação. Randolph Carter, então, tomado pela imagem reminiscente, fomentada pelo sonho capturante do terrível Nyarlathotep, redireciona-se, mais uma vez, à banalidade cotidiana de um mundo em vigília. A seguir, observamos a passagem narrativa que sugere a sua reconciliação com o mundo desperto. No seguinte trecho, lemos:

E mais uma vez surgiram o céu e o vento e o brilho de uma luz púrpura nos olhos do sonhador que caía. Havia deuses e presenças; e a vontade, a beleza e o mal, e os gritos da noite corrupta cuja presa havia escapado. Pois todo o ignoto ciclo supremo fora presidido por um pensamento e por uma visão da infância do sonhador, e naquele instante foram refeitos um mundo em vigília e uma velha cidade acalentada que haveriam de corporificar e justificar essas coisas (LOVECRAFT, 2014, p. 238).

Entendemos que o sonhador, quando exposto à imensidão dos vazios cósmicos, poderia ter persistido em (re)inventar, sonhar para si uma nova forma de existência, mas “preferiu” retornar à segurança de um mundo desperto, em detrimento da novidade, em detrimento do ineditismo da vida. Com base no fragmento anterior, podemos dizer que, durante todo o ciclo de composição e decomposição de universos, presenciado por Carter em sua interminável queda através do vazio, um pensamento e uma visão da infância lhe eram constantes, atormentando-o em benefício de um regresso ao seu antigo mundo em vigília, conforme a ambição onírica do caos rastejante Nyarlathotep, que, a partir da incitação daquelas imagens reminiscentes, lhe impõe um propósito, oferecendo-lhe um previsível e conveniente destino, um tranquilo e reconfortante. E nessa continuidade, “Randolph Carter havia enfim descido a ampla escadaria de mármore até a cidade maravilhosa, pois mais uma vez se encontrava no belo mundo da Nova Inglaterra que o havia criado” (LOVECRAFT, 2014, p. 238-239). Assim, podemos assumir que o regresso de Carter ao mundo da Nova Inglaterra é um ponto que marca a interrupção do sonho, de um processo de criação, e, também, “o início” de uma existência marcada pela previsibilidade, a retomada de uma vida ordinária, um retorno ao Mesmo, em celebração à recongnição.

3.2.2 Uma potência de criação

Mas, apesar disso, durante toda a sua trajetória pelas terras oníricas, Randolph Carter se move pelo desejo de encontrar a sua maravilhosa cidade ao pôr do sol, que tomamos como uma cidade por vir, uma cidade sempre desconhecida, a ser criada e recriada, por repetidas vezes; maravilhosamente inédita. Nesse sentido, toda a sua criação passa por uma excursão através das terras oníricas, empreendimento capaz de lhe proporcionar acesso a novidades e a deslumbramentos que jamais havia experimentado em vigília, e que, também, não poderia experimentar em vigília. Carter sonha, e, como já dissemos, sonhar é criar, é vivenciar novas experiências, é criar possibilidades de vidas inéditas, a criação de valores novos. Porque não se cria nada com memórias de infância, com as antigas percepções vividas; e nada se cria nas abstrações corriqueiras, sob a influência das banalidades cotidianas; também não se cria nada enaltecendo, ou almejando, as pretensas maravilhas de um futuro distante, forjado sob a forma de uma utopia. Com isso, queremos dizer que criar é visar o novo, ou o que é próprio do novo; ou seja: a diferença. É nesse sentido que Deleuze afirma que:

[...] o novo permanece para sempre novo, em sua potência de começo e de recomeço, como o estabelecido já estava estabelecido desde o início, mesmo que tivesse sido preciso um pouco de tempo empírico para reconhecê-lo. O que se estabelece no novo não é precisamente o novo, pois o próprio do novo, isto é, a diferença, é provocar no pensamento forças que não são as da reconhecimento, nem hoje, nem amanhã, potências de um modelo totalmente distinto, numa terra incógnita nunca reconhecida, nem reconhecível (DELEUZE, 1988, p. 225).

Apoiados no que foi exposto, precisamos assumir que o novo não é uma condição de estado temporal que, por ventura, possa ser apreendido, que aquilo que é tomado por novo num tempo será algo, necessariamente, consolidado, ou estabelecido, em algum outro momento adiante, deixando de ser novo. Não é como afirmar, por exemplo, que “o que algum tempo era jovem, novo, [e] hoje é antigo”, como cantou Belchior (1976). O novo, de outro modo, se estabelece enquanto uma diferença em si mesma, pois ele é o “elemento” sem origem pressuposta, a-fundamentado, é o que escapa à reconhecimento, ele é aquilo que constantemente se renova, que está sempre se fazendo e se refazendo, afirmando-se enquanto novidade, e descartando, nesse transcurso, tudo aquilo que é supérfluo: os pressupostos, os modelos, as categorias etc. Trata-se, com efeito, de uma repetição que só pode fazer retornar a diferença, a novidade. E é por isso que não se pode condicionar o novo às vivências cotidianas, às memórias reminiscentes ou às perspectivas que visam um progresso, uma vez que todas essas repetições, que intencionam um presente (do hábito), um passado (da memória) ou um futuro (da utopia), não têm nenhum comprometimento, em si, com a

novidade, prestando-se, com frequência, a privilegiar o que é do Mesmo, transbordadas em movimentos de reconhecimento. Ainda a esse respeito, Deleuze nos ajuda a compreender que:

Só produzimos alguma coisa de novo com a condição de repetir uma vez do modo que constitui o passado e outra vez no presente da metamorfose. E o que é produzido, o absolutamente novo, é, por sua vez, apenas repetição, a terceira repetição, desta vez por excesso, a repetição do futuro como eterno retorno. [...] O eterno retorno só afeta o novo, isto é, o que é produzido sob a condição da deficiência e por intermédio da metamorfose [diferenciação]. Mas ele não faz retornar nem a condição [o passado] nem o agente [o presente]; ao contrário, ele os expulsa, os renega com toda a sua força centrífuga. Ele constitui a autonomia do produto, a independência da obra. Ele é a repetição por excesso, que nada deixa subsistir da deficiência nem do devir-igual. Ele é o novo, é toda a novidade. Ele é, sozinho, o terceiro tempo da série, o futuro enquanto tal (DELEUZE, 1988, p. 158).

No trecho, podemos verificar que, em relação ao novo, à novidade, existe um movimento que conduz, obrigatoriamente, às sínteses do tempo. E ao tratar dessas sínteses do tempo⁵², Deleuze desenvolve uma extensa exposição, na qual atravessa as diferentes temporalidades e suas idiosincrasias. Em seus estudos acerca dessa questão, o filósofo francês explora, à sua maneira, as três modalidades temporais que devem ser compreendidas segundo um tempo presente (primeira síntese), um tempo passado (segunda síntese), e encerrando-se num tempo futuro (terceira síntese), mas um futuro que deve ser assimilado segundo o eterno retorno da diferença. De acordo com Deleuze, tudo o que se produz de novo só se produz a partir de uma repetição (a do futuro) que faz vir à tona apenas o novo, a novidade, ou ainda, a diferença. A repetição que constitui o futuro, na terceira síntese, subordina as duas outras repetições, a do presente (no hábito) e a do passado (na memória), destituindo-as de sua autonomia. Em outras palavras: podemos dizer que um movimento em direção ao futuro (o eterno retorno) (re)descobre e (re)atravessa um tempo presente e um tempo passado, sem, todavia, subordinar-se a eles. Ainda: a repetição do futuro toma o presente e o passado apenas como suas dimensões; ou seja, o passado e o presente tornam-se dimensões do próprio futuro. Além disso, essa repetição do futuro, ou a repetição no eterno retorno, serve-se dessas duas outras repetições apenas como estágios de seu próprio processo de metamorfose — repetição da repetição —, utilizando-se delas, de modo conveniente, mas abandonando-as em seguida, para garantir a sua autonomia, a sua independência; a afirmação

⁵² Compreendemos que os estudos das sínteses do tempo, apresentados por Gilles Deleuze, não se esgotam nessa brevíssima exposição. O que pretendemos com essa nossa explanação é, sobretudo, contextualizar a citação que a precede, para que ela seja melhor compreendida, tanto numa aproximação com as diferentes temporalidades quanto em relação ao novo, à novidade ou mesmo à diferença. Em vista disso, acreditamos que não será necessário pormenorizar todo o estudo acerca das sínteses do tempo, uma vez que o nosso alvo é a compreensão da novidade. Para melhor compreender as sínteses do tempo em Gilles Deleuze, cf. DELEUZE, 1988, p. 127-213.

— da diferença — em si mesma. Isso quer dizer que o que retorna, o que pode ser repetido, é somente a diferença e nada mais; nem a semelhança, nem o análogo, nem o negativo, apenas o novo, a novidade. Complementarmente, podemos considerar que:

A força expulsiva e seletiva do eterno retorno, sua força centrífuga, consiste em distribuir a repetição nos três tempos do pseudociclo, mas fazendo com que as duas primeiras repetições não retornem, que elas sejam uma vez por todas e que, para todas as vezes, para a eternidade, só retorne a terceira repetição que gira sobre si mesma. O negativo, o semelhante, o análogo são repetições, mas não retornam, banidos para sempre pela roda do eterno retorno (DELEUZE, 1988, p. 465-466).

Tendo em vista essa exposição, queremos que fique claro que não é possível dissociar a diferença, o novo, ou a novidade, do eterno retorno, pois é nele, por meio dele, que se opera a metamorfose, a diferenciação. É a repetição no eterno retorno que “filtra”, que seleciona, o que deve retornar e vigorar. O restante, inevitavelmente, deve perecer, deve ser aniquilado, obliterado, justamente por não ser capaz de suportar a sua força centrífuga de expulsão. E é selecionando e expulsando que o eterno retorno se estabelece enquanto um movimento de criação, porque o que não resiste, o Mesmo, a identidade, o uno... não pode fazer a repetição, não pode jamais retornar, não tem força para tanto.

Considerando toda essa exposição acerca da novidade, e retomando a trajetória de Randolph Carter, podemos conceber que toda a sua jornada pelas terras oníricas é orientada por uma necessidade desejante de reconciliação com o desconhecido, com a novidade ou, mesmo, com a diferença (o sonhar de Carter). E é isso que marca o processo de criação de mundos do sonhador. Como já sinalizamos, a maravilhosa cidade ao pôr do sol não é um lugar a ser pretendido, um destino último a ser alcançado, destino que proporcionará ao explorador um pleno contentamento terminante. O que podemos confirmar é que, nas terras oníricas de Lovecraft, as experiências, em grande parte, estão ligadas ao desconhecido, ou giram em torno do incompreensível, do inexplicável. E tudo isso poderia proporcionar o distanciamento de uma realidade trivial, mas em favor de uma outra realidade, agora inédita, pois quando se experimenta o ineditismo da vida, é porque alguma coisa ficou pelo caminho, alguma coisa pereceu para dar lugar ao absolutamente novo. Ao longo de toda a trajetória de Carter, percebemos os vestígios do desconhecido, ou melhor, do não reconhecido, do irreconhecível; são as tantas coisas que o sonhador, constantemente, entra em relação: as criaturas, os lugares, os odores, as visões, os sabores; são ora inomináveis, ora indescritíveis, ora indizíveis, ora inexplicáveis, ora invisíveis... Mas numa condição — esperamos — que assegure a permanência eterna de seu estado, marcado pela constante diferenciação, e por uma

infinita repetição. O que o sonhador sente ao ter as visões de sua maravilhosa cidade ao pôr do sol, antes de sua partida, ali de pé e inerte no elevado terraço que a dominava, seria apenas uma prévia de sua vindoura aventura através do irreconhecível. E o que precisamos reforçar a esse respeito é que:

O sentimento evocava vislumbres de uma primeira juventude distante e esquecida, em que o prazer e o deslumbramento estavam em todo o mistério dos dias, e tanto a aurora como o crepúsculo chegavam profeticamente ao som de alaúdes e canções, abrindo os portões encantados que davam acesso a outros portentos ainda mais surpreendentes (LOVECRAFT, 2014, p. 136).

Em vista disso, o que seria esse sentimento senão um efeito dos devires? Os múltiplos devires que arrastam consigo o prazer e o deslumbramento contido no mistério de todos os dias, tendo, para além, outras e novas maravilhas, ainda mais surpreendentes, numa experimentação inesgotável. Tudo isso consideramos como a novidade contida em toda a repetição dos dias, havendo sempre a realização do novo. Se os deuses (os Grandes) negaram a Carter as maravilhas da sua cidade ao pôr do sol, o sonhador, contrariamente, inventa para si uma outra cidade, sua própria cidade, infinita em possibilidades, surpreendentemente inédita. Verificamos, então, que:

[...] farto de ansiar pelas cintilantes ruas ao pôr do sol e pelas crípticas estradas que cortavam as colinas por entre telhados ancestrais, e incapaz de afastá-las dos pensamentos, fosse no sono ou na vigília, Carter decidiu aventurar-se onde homem nenhum jamais havia estado e desafiar os gélidos desertos mergulhados na escuridão onde a desconhecida Kadath, envolta em nuvens e coroada por estrelas inimaginadas, abriga secreta e noturna o castelo de ônix dos Grandes Deuses (LOVECRAFT, 2014, p. 137)

Considerando essa exposição, digamos que a excursão empreendida pelo explorador, em busca da desconhecida Kadath, seja somente um mero pretexto, não consciente porém, para se aventurar pelas terras oníricas. Assim, inventa uma cidade para que possa explorar, visionariamente, várias e infinitas cidades; Carter sabia dos perigos, havia sido alertado sobre eles, não apenas uma única vez, mas, mesmo assim, decidiu realizar uma insólita viagem rumo ao desconhecido. Assim, mesmo diante dos percalços de sua excursão, o sonhador “[...] decidiu encontrar os deuses na desconhecida Kadath em meio à desolação gelada, onde quer que ficasse, e assim reconquistar o vislumbre e a lembrança e o abrigo daquela maravilhosa cidade ao pôr do sol” (LOVECRAFT, 2014, p. 138). É por mergulhar nas terras oníricas que Randolph Carter está estabelecendo, constantemente, relações com o novo, tanto no caso dos encontros que estabelece com o próprio mundo de sonhos, quanto a partir dos inúmeros

devires que o atravessam ao longo de sua jornada: *devir-zoog*, *devir-gato*, *devir-ghoul*, *devir-shantak*... São seus múltiplos devires que promovem uma mudança de sentido, dissolvendo qualquer tentativa de consolidação de uma identidade. Sendo assim, entendemos que Carter é, inegavelmente, um criador, pois o seu sonhar é o próprio ato de criação, é a maneira extraordinária que o sonhador encontrou para povoar o seu deserto e de fazer do sonho, nas terras oníricas, o seu plano de composição, sua maravilhosa cidade ao pôr do sol. E se o seu sonhar é, inevitavelmente, interrompido por forças coercitivas, em alguma circunstância fortuita, devemos compreender essa interrupção como uma questão à parte, assunto que merecerá nossa atenção em momento subsequente.

3.3 As figuras estéticas de Lovecraft enquanto monstruosidades

Descobrimos que as terras oníricas, enquanto plano de composição, são territórios singulares e surpreendentes, pois se abrem em múltiplas possibilidades: são diversificadas em quantidades; podem, eventualmente, estabelecer conexões entre si; entretêm relações com um mundo em vigília; comportam a diferença; são geradoras de sensações, por meio dos delírios que lhes são próprios; estão abertas às forças de criação; estão repletas de criaturas e monstruosidades extraordinárias; podem ser influenciadas por forças desconhecidas. A propósito, é em direção às forças desconhecidas que devemos seguir para o estabelecimento de uma sequência pertinente, pois alguma coisa ainda nos prende a atenção quando descobrimos que todo o potencial criador de Randolph Carter é minado por essas forças extraordinárias, potências que operam, sobretudo, um retorno ao passado, à memória reminescente. São, com efeito, essas forças de fixação que conduzem a vida do sonhador às banalidades cotidianas, que, a partir da reconhecimento, retomam valores (pre)estabelecidos, impedindo, ou controlando, qualquer manifestação afirmativa de sua existência. Como sabemos, quem exerce maior influência sobre Carter é Nyarlathotep, o caos rastejante, por meio do seu sonho capturante. Aliás, podemos reforçar que, no universo de Lovecraft, existem entidades cósmicas potencialmente perigosas que, em certa medida, são conhecidas pelos povos das terras oníricas. Todas elas já foram mencionadas, despojadamente, ao longo de nossa escrita, mas, para efeitos didáticos, precisamos estabelecer uma distinção mais clara entre elas, de acordo com a própria narrativa de Lovecraft. O trecho a seguir consegue exprimir, com certa clareza, uma discriminação apropriada entre as principais divindades que são reveladas no universo fluido das terras oníricas. Vejamos o excerto em que Carter, antes de sua partida, é alertado pelos sacerdotes barbados, Nasht e Kaman-Thah, a respeito dos

perigos que o explorador, possivelmente, enfrentaria ao se lançar em busca da desconhecida Kadath:

Nessas viagens sempre existem perigos incalculáveis, bem como o perigo supremo que balbucia coisas infáveis para além do universo ordenado, onde nenhum sonho alcança — o derradeiro malogro amorfo da mais profunda confusão que blasfema e borbulha no centro da infinitude — o ilimitado sultão-demônio Azathoth, cujo nome não existem lábios que se atrevam a pronunciar em voz alta, e que rói faminto em câmaras inconcebíveis e escuras para além do tempo em meio ao ritmo abafado e enlouquecedor de vis tambores e ao gemido estridente e monótono de flautas amaldiçoadas, em cujo ritmo abominável dançam de maneira lenta, desajeitada e absurda os gigantescos deuses supremos — os cegos, mudos, tenebrosos e irracionais Outros Deuses cujo espírito e mensageiro é o caos rastejante Nyarlathotep (LOVECRAFT, 2014, p. 137-138).

Compreendemos, a partir do recorte, que as entidades cósmicas se configuram como perigos em potencial e que o maior deles, em termos de potência, é o sultão-demônio Azathoth, que habita para além do tempo e do universo ordenado, na infinitude do cosmos. Há, ainda, os gigantescos deuses supremos, os Outros Deuses, que dançam ao som de flautas amaldiçoadas e ao ritmo enlouquecedor de abomináveis tambores. Por fim, temos o espírito e mensageiro dos Outros Deuses, o caos rastejante Nyarlathotep. Todas elas são divindades cósmicas com grande poder e capacidade de influência sobre as terras oníricas, seja numa atuação direta, seja numa atuação indireta. Todavia, a entidade com maior trânsito no mundo de sonhos é Nyarlathotep; por ser o espírito e mensageiro dos Outros Deuses, essa entidade acaba se tornando a divindade mais poderosa, perigosa e influente no mundo onírico. Como podemos verificar, os Outros Deuses são entidades tomadas como “cegas”, “mudas” e “irracionais”, por isso é necessário que Nyarlathotep seja uma espécie de procurador cósmico, um emissário com habilidade e inteligência necessárias para se fazer cumprir os seus desígnios, sejam quais forem. Além dessas entidades, faltou mencionar os Grandes Deuses, ou deuses terrestres, ou deuses dos sonhos. Esses personagens são divindades que não possuem grande poder; contudo, são vigiados e protegidos pelos deuses exteriores, os Outros Deuses do espaço sideral, e é por isso que precisamos tomá-los, mesmo que de maneira indireta, como entidades potencialmente perigosas. E sobre esses suaves deuses dos sonhos, descobrimos mais a partir dos ensinamentos transmitidos pelo patriarca Atal a Randolph Carter. No trecho a seguir, lemos:

Com Atal, Carter aprendeu muitas coisas sobre os deuses — em especial que eram apenas os deuses terrestres e exerciam apenas uma débil supremacia sobre as nossas próprias terras oníricas, sem nenhuma prerrogativa de poder ou morada em qualquer outra parte. Segundo Atal, era possível que atendessem as preces de um homem se

estivessem de bom humor; mas ninguém devia almejar subir até a fortaleza de ônix no alto de Kadath em meio à desolação gelada. Era sorte que nenhum homem soubesse onde Kadath sobranceia, pois os frutos dessa escalada seriam demasiado graves. O companheiro de Atal, conhecido como Barzai, o sábio, fora tragado aos gritos em direção ao céu simplesmente por escalar a montanha conhecida de Hatheg-Kla. Com a desconhecida Kadath, se um dia fosse descoberta, as consequências seriam infinitamente mais graves; pois, embora às vezes possam ser superados pela sabedoria mortal, os deuses terrestres são protegidos pelos Outros Deuses do Espaço Sideral, sobre os quais seria melhor calar (LOVECRAFT, 2014, p. 141-142).

A partir desse fragmento, podemos reforçar que os Grandes Deuses não têm grande poder nem grande influência sobre o mundo de sonhos; além disso, podem, eventualmente, ser superados pelas habilidades mortais. O ponto em questão é que esses singelos deuses terrestres, como já dissemos, têm a proteção dos terríveis Outros Deuses que habitam a imensidão dos vazios cósmicos. E é justamente por esse motivo que devem ser temidos e respeitados. O patriarca Atal, inclusive, oferece um último conselho a Carter, recomendando-lhe que “[...] o melhor seria deixar todos os deuses em paz, a não ser em orações cautelosas” (LOVECRAFT, 2014, p. 142). Há uma passagem que menciona que, em certa ocasião, os deuses terrestres denunciaram os homens aos Outros Deuses. O texto diz: “certa vez os deuses zangaram-se com os homens naquele lado [Ngranek] e levaram o assunto ao conhecimento dos Outros Deuses” (LOVECRAFT, 2014, p. 145).

3.3.1 O refúgio dos Grandes Deuses

Retomando a citação anterior sob outro aspecto, podemos verificar que existe um temor associado à desconhecida Kadath, sobretudo em relação à descoberta de sua localização. E pior seria cometer a imprudência de tentar alcançá-la. A narrativa de Lovecraft não esclarece o porquê de tanto mistério e receio em relação a tudo que envolve a desconhecida Kadath; o escritor realmente não apresenta muitas informações acerca da questão em *A busca onírica por Kadath*, mas, apesar disso, podemos nos inteirar dessas informações a partir de outro de seus contos que, também, está relacionado ao mundo de sonhos. A narrativa de que falamos diz respeito a um breve conto denominado *Os Outros Deuses*, de 1921. Logo no início do texto, já podemos recuperar uma informação bastante curiosa em relação à morada dos deuses dos sonhos. Lemos no trecho a seguir:

No topo dos mais altos picos da Terra habitam os deuses terrestres, que não admitem olhares humanos. Outrora habitavam picos menos elevados; porém os homens das planícies sempre escalavam as encostas rochosas e nevadas, obrigando os deuses a buscar montanhas cada vez mais altas até que restasse apenas uma (LOVECRAFT, 2014, p. 39).

Comprendemos, do que foi apresentado na citação anterior, que são nos mais altos picos da Terra que os deuses dos sonhos se refugiam, justamente para se afastarem dos curiosos olhares humanos que são persistentes em tentar encontrá-los. Vemos que essa insistência dos homens em tentar alcançar a morada dos deuses, naqueles pontos elevados da Terra, fez com que essas frágeis divindades se retirassem, ao longo dos tempos, para montanhas cada vez mais altas, restando-lhes apenas uma única montanha onde poderiam habitar. E é por essa razão que os deuses são tão caprichosos em relação à localização de sua atual morada, no alto da desconhecida Kadath. Podemos verificar essa informação no seguinte fragmento de narrativa:

[...] hoje [os deuses da Terra] se encontram na desconhecida Kadath, na desolação gelada aonde nenhum homem se atreve, e tornaram-se austeros, uma vez que não têm outro pico para onde fugir com a chegada dos homens. Tornaram-se austeros, e aos lugares de onde outrora haviam permitido que os homens os afastassem, hoje impedem que cheguem; ou, caso cheguem, que partam. Convém aos homens nada saber sobre Kadath na desolação gelada, pois de outro modo cometeriam a imprudência de tentar escalá-la (LOVECRAFT, 2014, p. 39).

Em relação a essa citação, podemos dizer que a desconhecida Kadath é o último ponto alto e seguro para os Grandes Deuses habitarem. E os homens nada deveriam saber a respeito de sua localização; tampouco seria permitido que, se soubessem, ousassem pretender escalá-la. Assim, os deuses não mais seriam tão tolerantes quanto em outros tempos, e certamente seriam mais austeros em relação à curiosidade humana. É nesse mesmo conto que Lovecraft apresenta a estória de Barzai, o sábio, mestre de Atal, o patriarca. Em resumo, o conto narra a aventura de Barzai que, juntamente ao jovem sacerdote Atal, se propõe a alcançar o cume de Hatheg-Kla para ver os deuses dançarem ao luar. Quando Barzai finalmente alcança o topo da montanha, encontra, além dos deuses terrestres, os terríveis Outros Deuses dos infernos siderais. Então, algo terrível acontece após esse encontro, e o sábio Barzai jamais retornaria do alto de Hatheg-Kla: Barzai havia sido tragado em direção ao céu e nunca mais se soube nada a seu respeito. Como vemos, os Grandes Deuses não mais são tolerantes com os observadores humanos e contam com a proteção dos Outros Deuses do espaço, que estão prontos para repreender qualquer inconveniência humana. Ao retomarmos a trajetória de Carter, podemos melhor compreender os riscos que o explorador estaria se expondo ao persistir em sua busca pela desconhecida Kadath. Como vimos, o cume de Kadath é o último refúgio seguro para os deuses terrestres e não seria admissível que Carter, ou quem quer que fosse, o alcançasse ou mesmo descobrisse a localização da montanha que o abrigava.

3.3.2 Uma composição das divindades cósmicas oníricas

Quando consideramos a disposição das principais divindades apresentadas nesse universo extraordinário, que compreende as terras oníricas terrestres, percebemos uma multiplicidade de poderes desconhecidos que subsistem e espreitam um mundo de sonhos: há o deus cego e idiota, o Caos Supremo, o ilimitado sultão-demônio Azathoth, que acreditamos ser indiferente às causas humanas; há os tenebrosos e gigantescos deuses supremos, os cegos, mudos e irracionais Outros Deuses, cujo espírito e emissário é o caos rastejante Nyarlathotep. Estes, acreditamos, são, também, indiferentes às causas humanas, mas têm como intermediário entre os homens Nyarlathotep; há, por fim, os deuses da Terra, os Grandes Deuses, que são limitados em poder, mas são protegidos por outras entidades superiores (sua origem e seus propósitos, assim como a origem e o propósito dos deuses exteriores, são obscuros. E o cuidado que as entidades cósmicas têm com esses deuses terrestres é, no mínimo, curioso. Nada sabemos sobre esses seus motivos protetivos, mas percebemos que essas divindades exteriores são muito dedicadas a esse singular ofício. Também nada podemos especular, mas talvez exista — ou não — algum motivo para que os deuses exteriores se apresentem como seus protetores, sob a vontade, ou mesmo o desejo, de Nyarlathotep, que se confunde com o próprio desejo dos Outros Deuses). Nessa relação, os singelos deuses da Terra devem ser tomados, simplesmente, como divindades cujo poder e autoridade são acanhados, e que, por isso mesmo, precisam da proteção dos deuses exteriores do espaço sideral. Se estivermos corretos nessa aproximação, podemos assumir que essas potencialidades divinas, em certa medida, têm como agente desterritorializante o caos rastejante Nyarlathotep, cuja vontade é atravessada pela vontade dos demais deuses exteriores, os Outros Deuses. Podemos entender a questão do seguinte modo: os fracos deuses da Terra são exíguos em poder e influência, e as demais entidades cósmicas, como já apontamos, habitam a imensidão dos vazios siderais e são indiferentes às causas humanas, tendo como o seu “porta-voz” o próprio caos rastejante Nyarlathotep. Assim, quem poderia se envolver, efetivamente, com os assuntos das terras oníricas seria apenas o caos rastejante, devido ao seu potencial de mobilidade e sua perspicácia.

Assim sendo, consideramos a prevalência de uma composição de poderes desconhecidos e extraordinários que são capazes de exercer influência sobre as terras oníricas, um poder cujos propósitos são difusos e incompreensíveis. O que se sabe é que essas terríveis forças ocultas permanecem à espreita no mundo de sonhos, e que é preciso ter prudência em

relação a elas. Nyarlathotep, ao que tudo indica, seria a entidade disposta a proteger os interesses dos Outros Deuses no mundo de sonhos, pois é ele, entre as divindades exteriores, que possui maior desenvoltura para transitar entre os mundos de sonhos e suas regiões, as terras oníricas, além de ser capaz de exercer influência sobre os Grandes Deuses e sobre os seres humanos: enquanto espírito e emissário dos Outros Deuses, a incumbência de Nyarlathotep é fazer com que se cumpra a vontade desses irracionais deuses exteriores, embora pouco se saiba sobre essa vontade. Além disso, existem aqueles que se alinham à sua ambição e se curvam aos seus desígnios, em conformidade com a vontade manifesta dos Outros, especificamente a que diz respeito à proteção dos deuses da Terra, na expectativa de alcançar alguma benesse. Todavia, vale dizer que estamos lidando, no nosso entender, com uma servidão voluntária⁵³, uma espécie de barganha, e não, propriamente, com uma cooptação por parte dos deuses. Um exemplo dessa submissão voluntária pode ser observado no seguinte trecho:

Nas terras oníricas sabe-se que os Outros Deuses têm muitos agentes entre os homens; e todos esses agentes, sejam humanos ou humanoides, anseiam por fazer a vontade dessas coisas cegas e irracionais em troca dos favores do terrível espírito e mensageiro, o caos rastejante Nyarlathotep. Assim, Carter imaginou que os mercadores de turbantes salientes, ao saberem da intrépida busca pelos Grandes Deuses no castelo em Kadath, haviam decidido levá-lo e entregá-lo a Nyarlathotep em troca do galardão inefável que pudesse ser oferecido em troca daquele prêmio. (LOVECRAFT, 2014, p. 148).

O trecho em questão diz respeito à passagem narrativa, já apresentada anteriormente, em que Carter é capturado pelos mercadores sardônicos da galé negra, e conduzido até o lado oculto da lua para ser entregue a Nyarlathotep em troca de uma fabulosa recompensa. Nesse caso, especificamente, a vontade explícita dos deuses exteriores seria aquela relacionada à proteção dos deuses terrestres, como sugerimos anteriormente, pois já era sabido, em diversas regiões das terras oníricas, que Carter estava em busca da desconhecida Kadath e planejava empreender escalada para encontrar os deuses terrestres no secreto e noturno castelo de ônix, a fim de obter deles a revelação definitiva a respeito da maravilhosa cidade ao pôr do sol. O que se sabe, portanto, é que a vontade dos Outros é que os deuses da Terra sejam ocultados e protegidos da curiosidade e das visões humanas. Não obstante, nada descobrimos acerca de outros desígnios manifestados por esses terríveis deuses exteriores, nem mesmo pelo caos rastejante Nyarlathotep.

⁵³ O termo faz referência à obra de Étienne de La Boétie, *Discurso sobre servidão voluntária*. Cf. LA BOÉTIE, Étienne de. *Discurso sobre servidão voluntária*. Tradução: Evelyn Tesche. São Paulo: Edipro, 2017.

3.3.3 Um enigma acerca das divindades

Não nos surpreende o fato de que Lovecraft tenha ocultado todas as informações relevantes em relação às divindades. Não há, mesmo, nada a dizer sobre o que é desconhecido. Quanto a isso, precisamos lembrar que o valor do que é misterioso, do que é obscuro, desconhecido, é inestimável para Lovecraft e isso não haveria de ser diferente em relação às suas monstruosidades cósmicas. Sabemos que elas são indiferentes à existência humana; são potências que se manifestam distanciadas de uma universalidade dos valores humanos. Aliás, podemos assumir que, para as divindades de Lovecraft, os seres humanos são insignificantes. Aqui podemos retomar o sentido de um horror cósmico, que diz respeito àquela sensação de pavor surgida da compreensão de que a humanidade, significada por uma forma humana dominante, não tem nenhuma importância diante da vastidão do universo. E isso pode ser estendido, naturalmente, às entidades monstruosas de Lovecraft, que não têm nenhum compromisso com as questões humanas. Nesse sentido, essas divindades do mundo de sonhos não estabelecem uma moral divina para os homens, não exigem veneração ou submissão, não se impõem enquanto forças despóticas, não impingem castigos arbitrários. Apenas, até onde podemos verificar, não querem ser perturbadas pela inconveniência humana; ou melhor: não querem que os deuses terrestres sejam incomodados pelos homens. Por essa razão, acreditamos que, desde que os seres humanos não os perturbem, os deuses exteriores não se incomodarão com eles.

Mas, afinal, como podemos nos aproximar dessas entidades de Lovecraft se nada descobrimos sobre o seu comportamento ou suas intenções? Na verdade, não é relevante tentar responder a essa questão, uma vez que, ao respondê-la, abandonaremos o território do desconhecido e, inevitavelmente, encerraremos essas divindades cósmicas numa significação subjetiva, e não é isso que queremos. Abandonamos as significações, justamente, para entrar em contato com as entidades cósmicas, sobretudo, a partir das relações, das conexões, das intersecções que elas estabelecem com o mundo de sonhos; ou ainda: devemos compreender os agenciamentos estabelecidos entre potências diferenciais, aqueles que revelam as intensidades. O próprio conceito de agenciamento já se mostra como uma força de subversão que é capaz de dissolver uma superioridade humana, principalmente no que diz respeito ao posicionamento do homem enquanto entidade autônoma centralizadora, tanto moralmente quanto racionalmente, separada da própria natureza. Assim, as divindades de Lovecraft vão reposicionar os seres humanos, essa instituição chamada humanidade, de volta ao contexto das inter-relações rizomáticas, possibilitadas pelos agenciamentos que os tornam tão

significativos quanto qualquer outra criatura ou coisa disposta nesse mesmo plano complexo de coletividades desejanter.

3.3.4 Um conflito entre os sonhos desejanter

Mesmo que ainda não tenhamos colocado em termos explícitos, estamos considerando o mundo de sonhos como um sistema rizomático, em detrimento de uma estruturação arborescente que conserva seu caráter originário, linear, centralizador e dominante. E assim como num rizoma, o sonho se constitui por linhas que se espalham em todas as direções, linhas de intensidades que se inter cruzam, crescimentos ramificados que se abrem às multiplicidades. Nesse sentido, os sonhos estão abertos às experimentações, às explorações, ao acaso, justamente por que neles “tudo” é permitido: “há o melhor e o pior no rizoma [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 22). Há, também, o melhor e o pior nos sonhos. Podemos assumir que a produção de uma realidade onírica se dá por meio dos atravessamentos, por meio das relações entre forças, mas também por meio dos agenciamentos de poder, das relações de poder; tudo isso sempre num plano de horizontalidades, sem subordinações hierárquicas ou a primazia de uma unidade primeira, uma unidade fundadora ou fundamental. O que ocorrem nos sonhos são as interações correspondentes a um plano rizomático que passam, por exemplo, pelos devires e pelos agenciamentos. Os sonhos não têm nenhum compromisso com a linearidade, com os fundamentos, com a ordem das coisas, com a regularidade dos eventos. Eles são abertos em si mesmos, se produzem a partir de si mesmos, começam sempre partindo de um meio, pelo meio, e são atravessados por intensidades que os fazem mudar de direção e de sentido, sempre quando suas dimensões são alteradas, influenciadas por qualquer coisa que se conecta ou se desconecta da composição geral que se deu por meio dos diferentes agenciamentos que possibilitaram a sua criação. São nos sonhos desejanter, portanto, que se produzem os agenciamentos oníricos.

Randolph Carter, ao sair em excursão não guiada pelas terras oníricas, vai, pouco a pouco, compondo o seu sonhar com pequenos devaneios, construindo e desconstruindo conexões, abrindo espaços através de territórios desconhecidos, indo e voltando nesses territórios, cartografando um mundo de sonhos. Em muitos momentos o sonhador se percebe sendo confrontado por forças extraordinárias, monstruosidades inomináveis, potências grandiosas que superam, em muito, as suas próprias capacidades. Essas diversas criaturas que são atravessadas pelo sonhar de Carter — os *zoogs*, as bestas lunares (*moon-beasts*), os

noctétricos⁵⁴ (*night-gaunts*), os *bholes*⁵⁵, os *ghouls*, os *gugs*, os *ghasts*, os pássaros-*shantaks* — são monstruosidades, ou singularidades, que se distribuem ao longo do território das terras oníricas e se compõem, de alguma maneira, com o sonhador em diversos momentos de sua trajetória. Diversas dessas interações são perigosas para Carter, mas o explorador, à sua maneira, consegue se desvencilhar desses inúmeros perigos, muitas vezes pela configuração de acasos favoráveis a ele. Com isso, queremos reforçar que o que importa são as interações que se produzem no mundo onírico, o que o próprio sonhar de Carter é capaz de produzir nessa realidade extraordinária. O sonhador, nesse contexto, não pode ser tomado como um herói matador de monstros, regido por uma moralidade balizante, mas apenas como mais uma criatura entregue à própria sorte nas terras oníricas, capturando e sendo capturado por sonhos alheios. Talvez, nesse momento, o sonhador também possa ser confundido com uma monstruosidade, atravessado por uma espécie de devir-monstruoso, algo que se efetua enquanto experiência perceptiva, determinando uma transformação na própria realidade onírica. São todos sonhadores que se inter cruzam, que se conectam e se desconectam ao sabor dos encontros oníricos, dos agenciamentos oníricos. E é num desses encontros que Carter entra em relação com alguma coisa que o desajusta, alguma coisa cuja potência é grande demais para que o seu corpo vulnerável possa suportar. Estamos nos referindo, naturalmente, ao encontro estabelecido com o caos rastejante Nyarlathotep, sobretudo quando o sonhador é capturado pelo seu sonho devorador.

o sonhador, carter, nesse momento, também não se deixa perceber como uma face da monstruosidade? um devir monstruoso não aparece nesse movimento onírico? e, como o devir, algo fugaz, efêmero? mas que determina a experiência perceptiva e, portanto o existir?

E se podemos falar de um sonho capturante de Nyarlathotep, podemos, em contraposição, falar de um sonho capturante de Randolph Carter. Não num sentido opositivo, pela demarcação de uma contrariedade, mas num sentido que expressa um contraponto, uma simultaneidade ou entrelaçamento de eventos singulares. Se o sonho capturante de Nyarlathotep alcança e detém Carter em sua trajetória onírica, antes o sonho capturante de Carter foi capaz, mesmo que involuntariamente, de aprisionar os deuses terrestres numa atraente imagem de uma cidade maravilhosa. Sobre essas coisas, Nyarlathotep esclarece a Carter ao dizer-lhe que os deuses ““ansiaram pela estranha beleza engendrada em teus devaneios, e juraram que nenhum outro lugar poderia servir-lhes de morada”” (LOVECRAFT,

⁵⁴ A depender da tradução, essas criaturas podem ser, também, denominadas de noctíferos ou esquálidos.

⁵⁵ Tais criaturas jamais foram vistas e ninguém poderia determinar suas características. Sabe-se, no entanto, que são enormes e vivem na escuridão dos vales, onde ninguém se atreve. Carter, supostamente, entra em contato com essa criatura quando é deixado para morrer no vale de Pnath.

2014, p. 231). Tanto é que, ao serem capturados por esse sonho fascinante, os deuses abandonam o seu castelo, no alto da desconhecida Kadath, e se direcionam por outros caminhos, em função de uma visão da maravilhosa cidade crepuscular que foi erigida pelos devaneios infantis de Carter. Assim, Nyarlathotep explica ao sonhador: “os deuses abandonaram o castelo na desconhecida Kadath para habitar a tua cidade maravilhosa” (LOVECRAFT, 2014, p. 231). Com isso, queremos dizer que os deuses da Terra, assim como Carter, abandonaram a sua antiga vida para inventar uma outra, sem embaraços e incumbências. Podemos dizer, além disso, que o sonhador, a partir de seus devaneios com a maravilhosa cidade ao pôr do sol, anima os deuses terrestres a se aventurarem num sonho próprio, um sonhar que não mais incluiria os propósitos obscuros de Nyarlathotep e dos Outros Deuses. O próprio caos rastejante comunica essas informações a Carter, explicando-lhe:

‘Os deuses amam a tua cidade maravilhosa, e não mais trilham o caminho dos deuses. Esqueceram-se dos lugares elevados na Terra e das montanhas que conheceram na juventude. A Terra não tem mais deuses que sejam divindades, e apenas os Outros Deuses presidem a esquecida Kadath. Em um vale distante da tua própria infância, Randolph Carter, os Grandes Deuses brincam sem nenhuma preocupação’ (LOVECRAFT, 2014, p. 231-232).

Ao considerarmos as informações contidas nesse recorte, devemos assumir que os deuses dos sonhos, ao serem enredados pelo sonhar de Carter, se esquecem de suas obrigações divinas e se lançam num sonhar novo, através da novidade do seu próprio sonho. Sonho desterritorializante, que se lança numa linha de fuga, em busca de uma cidade maravilhosa ao pôr do sol. No entanto, ao agirem segundo tal desejo, produzem, inevitavelmente, uma desordem no mundo de sonhos, uma vez que a Terra ficaria, doravante, desguarnecida das divindades apropriadas. E para suprir a ausência desses deuses desgarrados, outras entidades deveriam se posicionar, abandonando, por sua vez, as suas próprias atribuições divinas, sejam elas quais forem. Nyarlathotep, na sequência de seu pronunciamento, segue informando as implicações desse desarranjo a Carter. Assim explica o caos rastejante:

‘Não convém que os deuses terrestres abandonem os tronos para que a aranha fie a teia, nem o reino para que os Outros o ocupem à sombria maneira dos Outros. De bom grado os poderes siderais fariam o caos e o horror se abaterem sobre o causador dessa perturbação, Randolph Carter, se não soubessem que és o único capaz de levar os deuses de volta à morada habitual. Naquela terra de sonhos e devaneios que te pertence, nenhum poder noctífero há de prosperar; e apenas tu és capaz de afastar os Grandes Deuses com gentileza da tua cidade ao pôr do sol e conduzi-los pelo

crepúsculo boreal de volta à morada no alto da desconhecida Kadath na desolação gelada' (LOVECRAFT, 2014, p. 232).

A partir desses apontamentos, notamos uma certa preocupação manifestada por Nyarlathotep em relação ao abandono do noturno castelo de ônix, no alto da desconhecida Kadath, pelos deuses terrestres. O terrível mensageiro deixa claro que essa eventualidade poderia causar grave perturbação no mundo de sonhos, e que não seria conveniente que os Grandes abandonassem as suas atribuições; tampouco que os Outros se apoderassem dos tronos desabitados em Kadath. Além disso, Nyarlathotep é categórico ao afirmar que o causador de tal distúrbio estaria sujeito a sérias consequências, e, sendo Carter o responsável por tais perturbações, deveria ele arcar com as implicações concernentes a essa contingência. Todavia, segundo Nyarlathotep, o sonhador seria o único qualificado a encaminhar os deuses da Terra de volta à sua antiga morada, no cume da desconhecida Kadath. Por essa razão, o sonhador não deveria sofrer nenhuma penalidade proveniente dos Outros Deuses, nem do próprio Nyarlathotep. Em relação a essas últimas afirmações, precisamos dizer que elas não são verdadeiras: Carter não seria o único capaz de conduzir os Grandes Deuses à sua habitual morada em Kadath, tampouco seria permitido que ele saísse incólume depois de tamanho ato de afronta contra os deuses exteriores e contra a ordem do mundo onírico. Abordaremos melhor essas questões adiante.

Como sabemos, a simples manifestação da ideia de se alcançar a morada dos deuses da Terra, no alto da desconhecida Kadath, já se configuraria como um desacato à vontade dos deuses exteriores. Favorecer a escapada dos Grandes para além de sua morada, seria algo ainda mais preocupante. Nyarlathotep, inclusive, reforça a Carter daquilo que outros já o haviam alertado: os perigos de se tentar alcançar a morada dos deuses. Sobre essa questão, explica o caos rastejante ao sonhador:

'Barzai, o sábio, jamais retornou depois de escalar Hatheg-Kla para ver os Grandes Deuses dançarem e uivarem acima das nuvens ao luar. Os Outros Deuses estavam lá, e fizeram o que se poderia esperar. Zenig de Aphorat tentou chegar à desconhecida Kadath na devastação gelada, e hoje o crânio deste explorador encontra-se engastado em um anel que adorna o dedo mínimo de uma entidade que não preciso nomear' (LOVECRAFT, 2014, p. 231).

No excerto, verificamos que os Outros se incumbiram de eliminar os curiosos que se aventuraram ao tentar encontrar os Grandes Deuses. Ambos, Barzai e Zenig de Aphorat⁵⁶,

⁵⁶ Não encontramos nenhuma outra referência ao personagem em toda a obra do escritor. O que consta de sua relevância é somente essa breve citação em *A busca onírica por Kadath*. Assim, essa menção de Zenig de Aphorat é mais um detalhe para enriquecer o mundo ficcional que Lovecraft criou em suas narrativas, destacando a existência de outros personagens que integram o seu plano de composição.

foram severamente punidos pelos deuses exteriores, como podemos perceber. Mas, ainda, nos surge uma questão de tudo isso: por que o sonhador não foi penalizado imediatamente por Nyarlathotep, ou pelos Outros Deuses, quando estava no noturno castelo de ônix, no alto de Kadath? Contrariamente, Nyarlathotep, após lhe informar sobre certas coisas, decide poupar-lhe a vida. Nas palavras do caos rastejante, lemos: ““assim sendo, Randolph Carter, poupo a tua vida em nome dos Outros Deuses e ordeno que sirvas à minha vontade. Ordeno que busques a cidade ao pôr do sol que te pertence, e que de lá afastes os sonolentos deuses relapsos por quem o mundo onírico espera”” (LOVECRAFT, 2014, p. 232). Conforme uma continuidade narrativa, vemos que o que faz Nyarlathotep é confundir Carter a seguir por um caminho enganoso, uma vez que o mensageiro dos Outros Deuses o encaminha para um destino perverso, precisamente ao encontro com o sultão-demônio Azathoth, que habita os abismos profundos do caos, onde nenhum sonho alcança. De acordo com a escritura de Lovecraft, compreendemos:

Apenas como provocação, Nyarlathotep havia revelado o caminho da segurança e da maravilhosa cidade ao pôr do sol; apenas para escarnecer, o mensageiro negro havia revelado o segredo dos deuses em recreio cujos passos poderia facilmente reverter sem nenhum tipo de ajuda (LOVECRAFT, 2014, p. 236).

No decorrer dessa trajetória, o sonhador percebe a artimanha de seu algoz e se dá conta de que havia sido enganado, que sua ajuda nunca se fez necessária. Por fim, o explorador lembra-se de que estava apenas sonhando e que, para se desvencilhar daquele terminante destino, precisaria apenas acordar daquele terrível sonho (LOVECRAFT, 2014, p. 237). Então, Carter decide saltar das costas do monstruoso pássaro-*shantak* e mergulhar em direção aos intermináveis vazios obscuros, a fim de recuperar as visões de sua maravilhosa cidade crepuscular. Entretanto, o sonhador, nesse interregno, já havia sido capturado pelo sonho de Nyarlathotep, que o tinha convencido de que a sua maravilhosa cidade ao pôr do sol se encontrava nas visões de sua longínqua e melancólica infância na Nova Inglaterra, e só lhe restaria se agarrar a essas visões que o conduziriam a uma existência reminiscente, na qual abandonaria um mundo de sonhos que fora, até aquele fatídico encontro com o caos rastejante, capaz de lhe proporcionar aventuras nunca antes experimentadas. Acreditamos, com efeito, que não haveria motivos para que Nyarlathotep, em seu extenso pronunciamento, incitasse Carter, com tanto afínco, a rememorar as maravilhas de uma antiga existência, se não fosse para fazer com que o sonhador se convencesse de que o melhor seria retornar à segurança de um mundo em vigília. O que Nyarlathotep, talvez, não tenha previsto, era que o

explorador saltaria das costas do escamoso pássaro-*shantak*. A captura de Carter se dá, portanto, no instante em que ocorre essa assimilação de imagens reminiscentes de uma vida aprazível, essa existência que é familiar ao sonhador, que é repleta de sentimentos, lembranças e agradáveis significados.

Nesses entrelaçamentos, podemos tomar Carter, do ponto de vista das divindades exteriores, como um sonhador perigoso, cuja permanência no mundo de sonhos poderia causar problemas à lógica desse mesmo mundo. Ao contrário de Kuranés, por exemplo, que foi discriminado a governar por toda a eternidade em Celephaïs, ocupando-se, quando enfadado com as novidades do mundo de sonhos, de mimetizar sua antiga vida nas terras oníricas, Carter sai a explorar os diversos territórios; a estabelecer as mais estranhas e improváveis relações com o desconhecido; a entrar em perigosos conflitos; a capturar, inclusive, os deuses terrestres em seu sonhar extraordinário. Nesse sentido, é provável que as divindades exteriores, incluindo Nyarlathotep, quisessem manter Carter afastado de um mundo de sonhos, seja por meio de sua aniquilação, seja por meio de sua expulsão imediata desse mundo onírico. E como sabemos, o explorador é coagido a se lançar rumo a um destino inevitável, capturado por uma vontade alheia aos seus próprios desejos. É essa potência monstruosa, transportada pelo caos rastejante Nyarlathotep, que violenta e coloca em dúvida uma pretensa superioridade de Carter enquanto um exímio sonhador. Assim, a monstruosidade maior alcança o explorador quando, em desespero, ele se vê em queda livre através da infinitude dos vazios obscuros, apossado pela incerteza, pela impotência, pela insegurança. Não haveria mais retorno nessa travessia, e Carter já não poderia ser mais nada que pudesse ter alguma relevância, apenas, como diria o demônio de Nietzsche, mais uma partícula de poeira na perene ampulheta do existir, que será sempre virada repetidamente (NIETZSCHE, 2012, p. 205). E, como visto num momento anterior, sabemos que perder a identidade é ser lançado ao insuperável desespero, pois é o mesmo que não ser nada, que se desfazer junto aos fluxos de intensidades e nada mais compreender, nada mais lembrar, nada mais sentir ou perceber. Ao contrário: o ponto em questão ao qual nos detemos diz respeito a se ter uma compreensão nítida de que não se é mais um ser definido, distinto dos demais seres, de que incumbir-se de um *eu* não seria mais uma possibilidade admissível.

3.3.5 O terminante destino de Carter

O sonhador, exposto à complexidade do caos, poderia perceber e vislumbrar infinitas possibilidades de vida ao seu redor: seu corpo, desterritorializando-se dos códigos, afastando-

se das significações, aberto ao desconhecido, teria a oportunidade de inventar para si um novo modo de existência, caso contrário pereceria junto aos fluxos de intensidades assígnificantes. Mas Carter, como sabemos, se decide por uma terceira possibilidade, desviante das anteriores, que é aquela em que o sonhador se apega às memórias reminiscentes, favorecidas pelas visões erigidas por Nyarlathotep, e retorna a uma existência marcada pela previsibilidade, um retorno à segurança de uma vida tranquila, sem estranhamentos; a resignação a uma existência já (re)conhecida, ofertada pela normalidade do mundo desperto, um antigo e familiar mundo da Nova Inglaterra. E é nessa conclusão inesperada que se desfaz toda a vaidade do sonhador que, ao longo de sua excursão pelas terras oníricas, vinha desafiando a superioridade dos deuses exteriores. Podemos dizer, nesse sentido, que Carter, até ser capturado no visgo onírico de Nyarlathotep, reconfigura as relações entre as forças, cria novos agenciamentos que evidenciam a sua rivalidade com as divindades do mundo de sonhos. Até então, o explorador desejava adentrar a morada dos Grandes como um esplêndido sonhador e obter aquilo que acreditava ser seu por direito. Vejamos o que apresenta a narrativa em relação a essa curiosa questão:

Randolph Carter tinha acalentado a esperança de entrar na sala do trono dos Grandes Deuses com dignidade e compostura, flanqueado e seguido por um impressionante séquito de *ghouls* com trajes cerimoniais, e oferecer as próprias orações como um mestre livre e poderoso entre os sonhadores. Sabia que os Grandes Deuses não se encontram além dos poderes de um mortal, e contava com a sorte para que os Outros Deuses e o caos rastejante Nyarlathotep não se fizessem presentes naquele momento crucial, como havia ocorrido nas tantas outras vezes em que os homens haviam procurado os deuses da terra nas moradas dos deuses ou nas montanhas onde habitavam. Com esse hediondo séquito, esperava desafiar até mesmo os Outros Deuses se houvesse necessidade, pois sabia que os *ghouls* não têm mestres, e que os noctétricos têm por senhor não o caos rastejante Nyarlathotep, mas apenas o arcaico Nodens⁵⁷. Porém, naquele instante Carter percebeu que a sobrenatural Kadath na devastação gelada é de fato rodeada por obscuros portentos e sentinelas inomináveis, e que os Outros Deuses sem dúvida permanecem vigilantes a fim de proteger os suaves e fracos deuses da Terra. Mesmo que não tenham autoridade perante os *ghouls* e os noctétricos, essas blasfêmias irracionais e amorfas do espaço sideral podem controlá-los se assim desejarem; e portanto Randolph Carter não pôde adentrar a sala do trono dos Grandes Deuses com um séquito de *ghouls* como um livre e poderoso mestre entre os sonhadores. Arrastado e pastoreado por tempestades estelares dignas de um pesadelo, e perseguido pelos horrores invisíveis da devastação boreal, todo o exército flutuava aprisionado e indefeso em meio à luz tétrica, caindo ao chão de ônix quando, por força de um comando sem voz, as rajadas de pavor amainavam (LOVECRAFT, 2014, p. 228-229).

A partir dessa exposição, identificamos uma potência de Carter que se afirma em contrariedade à vontade manifestada pelas divindades cósmicas. Apesar da preocupação de

⁵⁷ Nodens é mais um personagem misterioso de Lovecraft. Ele aparece também no conto *A estranha casa na neblina* (*The Strange High House in the Mist*), de 1926.

encontrar os Outros, ou mesmo Nyarlathotep, no sombrio castelo de ônix, o explorador, atravessado por um devir-*ghoul*⁵⁸, que são criaturas que não se prestam à servidão, acreditava que poderia enfrentar, inclusive, a potência monstruosa dos Outros Deuses do espaço sideral. No entanto, o sonhador viu sua vontade ser drenada quando o seu séquito de monstruosidades, a sua matilha⁵⁹ de *ghouls*, terminou por ser arrastado e pastoreado por tempestades estelares, sob a vontade dessas gigantescas e irracionais blasfêmias do espaço sideral, os terríveis Outros Deuses. Randolph Carter, agora sozinho no alto da desconhecida Kadath, se encontraria à mercê da vontade do caos rastejante Nyarlathotep.

Em face da terrificante monstruosidade manifestada por Nyarlathotep, ratificada e acrescida pelo poder das demais divindades exteriores, Carter é confrontado e colocado à prova, mas não deliberadamente, enquanto um livre e poderoso mestre entre os sonhadores. E Nyarlathotep, de todas as maneiras, é o responsável por submetê-lo a essa aterrorizante prova, sobretudo quando o destina à perdição através da imensidão dos vazios cósmicos, depois de tê-lo capturado em seu astucioso sonho desviante. Apesar de tudo isso, não sabemos quais os propósitos do terrível caos rastejante; contudo, podemos recolher alguns indícios de sua personalidade ao visitarmos, por exemplo, a obra de Lovecraft intitulada *Nyarlathotep*, de 1920, na qual conseguimos observar, entre outras coisas, que o personagem é tomado como um semeador da desordem, e que, por onde passa, espalha o terror e o caos. Na referida escritura, um curioso poema em prosa, lemos: “e onde quer que Nyarlathotep fosse, a tranquilidade deixava de existir, pois as altas horas da noite eram tomadas pelos gritos de pesadelo” (LOVECRAFT, 2021, p. 24). Em outra passagem, agora em *A busca onírica por Kadath*, podemos recolher a seguinte afirmação: “pois a loucura e a vingança impiedosa são as únicas dádivas que Nyarlathotep confere aos presunçosos” (LOVECRAFT, 2014, p. 236). Nesse sentido, o terrível emissário dos Outros Deuses se apresenta, como havíamos sugerido anteriormente, como um demônio, o demônio de Carter, aquele que seduz e fustiga o sonhador em favor de seus próprios interesses obscuros.

Seguindo nessa direção, conseguimos obter, das próprias escrituras de Lovecraft, uma aproximação interessante acerca de Nyarlathotep, precisamente enquanto uma entidade

⁵⁸ Ao se referir aos *ghouls*, a narrativa explica o que se segue: “[...] por mais estranho que pareça, Carter tinha uma estranha ligação com as terríveis criaturas” (LOVECRAFT, 2014, p. 167). Aqui, queremos evidenciar uma diferenciação em relação às muitas criaturas, nas terras oníricas, que se qualificam como servos de Nyarlathotep e das demais entidades cósmicas.

⁵⁹ Convenientemente, decidimos denominar o séquito de *ghouls* como uma matilha, tanto para trazer à tona uma ideia de devir-animal, quanto para se aproximar das singularidades dessas curiosas criaturas de Lovecraft, que, conforme a sua obra, possuem diferenciações caninas e humanoides. Segundo a narrativa, podemos verificar suas singulares feições. Vejamos: “[...] Carter conhecia os rostos caninos e as formas recurvadas e as inúmeras idiosincrasias dessas criaturas” (LOVECRAFT, 2014, p. 168).

“demoníaca”, mas não num sentido transcendente da denominação: o demônio. Na obra em versos, *Os fungos de Yuggth*⁶⁰ (*Fungis from Yuggoth*), publicada em 1943, encontramos, ao menos, dois poemas que se referem, explicitamente, ao caos rastejante como um *daemon* — termo grego que, grosso modo, pode ser traduzido como demônio. O primeiro deles, o quinto poema de uma série de trinta e seis poemas, intitulado *Volta ao lar* (*Homecoming*), faz referência à estória de Randolph Carter, a mesma que estamos tratando neste experimento, na qual o explorador se aventura num mundo de sonhos, em busca de sua maravilhosa cidade ao pôr do sol. Nas estrofes a seguir, lemos:

O *daemon* disse que me levaria
Ao umbroso lar de que mal me lembrava,
Com sua escada infinda que ostentava
Balaústres de pé na ventania.
Bem abaixo, um labirinto jazia
Com domos e torres que o mar beirava;
Outra vez mostrou-me, o que me guiava,
A melodia que a espuma esparzia.

Jurou-me, e após o Portão do Poente
Arrastou-me por lagos inflamados,
E tronos de deuses imbatizados
Que choram o seu destino iminente.
Num golfo escuro expeliu zombarias:
‘Quando tiveste a visão, aqui vivias.’ (LOVECRAFT, 2022, p. 117).

No poema, temos como narrador, todavia inserido de maneira implícita, Randolph Carter, que fala sobre a promessa feita por Nyarlathotep, o referido *daemon*, de levá-lo para casa, para a terra que o sonhador apenas se lembrava vagamente, lugar onde encontraria suas maravilhas. Além de demonstrar que Nyarlathotep, em certos episódios narrativos, é tomado como um *daemon*, esse poema nos é particularmente importante porque nele encontramos uma reiteração de algo que defendemos: a sua abdicação de um mundo de sonhos. Os versos retomam os eventos que estão relacionados à escapada de Carter para um mundo desperto. No contexto, lemos que o sonhador é levado a contemplar paisagens extraordinárias enquanto se dirigia ao seu antigo mundo da Nova Inglaterra, sendo conduzido pelo caos rastejante Nyarlathotep, o *daemon*. Nos versos finais da segunda estrofe, lemos que, num determinado momento, o sonhador percebe, em meio a sons vindos de um abismo negro, uma voz que exclama em escárnio: “‘aqui era sua casa’, ele zombou, ‘quando você tinha visão!’”. No

⁶⁰ A publicação da qual foram extraídos os textos de Lovecraft apresentam duas versões para os seus poemas: uma no idioma original, o inglês, e outra traduzida para o português brasileiro. A tradução para o nosso idioma, no entanto, sofreu pequenas alterações, tendo em vista, ao que tudo indica, uma melhor adequação entre os versos, sobretudo no que diz respeito às rimas. Optamos, apesar disso, por trazer os poemas, os dois que utilizaremos como exemplos, traduzidos para o nosso idioma, mesmo nos arriscando a incorrer em possíveis desvios de sentidos.

referido trecho de poema, em contexto, trazemos os referidos versos. E aqui optamos por apresentar o texto tanto no idioma original, quanto numa tradução literal (nossa). Vejamos:

*Then a black gulf with sea-sounds in the night:
'Here was your home,' he mocked, 'when you had sight!'*

Ou ainda:

Então, um abismo negro com sons do mar na noite:
'Aqui era sua casa', ele zombou, 'quando você tinha visão!'

Compreendemos, em vista do que foi apresentado, que alguma coisa desconhecida, o emissor dessa exclamação vinda do abismo, revela a Carter que todas aquelas coisas extraordinárias que ele contemplava no percurso de volta à sua antiga existência, eram, na verdade, o seu verdadeiro lar: um mundo de sonhos. A exclamação, portanto, revela ao sonhador: “aqui era sua casa, quando você tinha visão!”. Nessa conjuntura, o termo “visão” pode ser tomado num sentido de entendimento, compreensão, percepção, perspectiva. Ou seja: todo aquele deslumbrante mundo onírico que estava ficando para trás era o pretendido mundo por vir de Carter, seu lugar, sua casa, seu lar, quando ele conseguia enxergar, quando ele conseguia perceber as infundáveis e extraordinárias possibilidades ofertadas pelo seu sonhar criador.

Retornando à nossa argumentação precedente, apresentamos um segundo exemplo que também referencia Nyarlathotep como um *daemon*. O poema em questão, o vigésimo segundo da série de poemas da publicação de Lovecraft, intitulado *Azathoth*, tem relação com as divindades exteriores, mais precisamente com o sultão-demônio Azathoth e o caos rastejante Nyarlathotep. Vejamos o que versa o poema a seguir:

No vácuo onde o *daemon* me entediava,
P'ra além do espaço de rútilo entorno,
Tempo ou Matéria, nada eu divisava,
Somente o Caos sem forma ou contorno.
Aqui, no breu, o Senhor de Tudo disse
Sonhos que ele teve, mas não entendia.
Próximo, em vórtices de idiotice,
Um bando de coisas-morcego eu via.

Eles bailavam ao som agudo
Da flauta de uma monstrosidade;
Co'ondas soltas num acorde parrudo,
Que infligia aos cosmos sua vontade.
'Eu sou o seu arauto', o daemon anunciou
E, então, a frente do Mestre golpeou. (LOVECRAFT, 2022, p. 185).

O poema, narrado por uma criatura qualquer, não especificada, que se encontra no vazio sem sentido do cosmos, apresenta algumas descrições acerca de fenômenos que ocorrem nesse universo caótico singular. O que mais nos importa, no entanto, é a presença do termo *daemon*, que é atribuído a Nyarlathotep, o arauto de Azathoth e dos Outros Deuses. Aliás, esses dois poemas que apresentamos não citam Nyarlathotep diretamente, mas é perfeitamente possível inferir sua presença, sobretudo quando consideramos os próprios contextos apresentados pelos dois textos. Assim, consideramos que, a partir de agora, estamos mais seguros ao tomar o caos rastejante Nyarlathotep como um *daemon*. Mas ainda há uma questão a ser contemplada em relação a esse curioso termo grego.

O repentino surgimento do termo *daemon* na obra de Lovecraft, sobretudo por ter sido atribuído a Nyarlathotep, merece um pouco mais de nossa atenção. Numa busca não muito abrangente, todavia satisfatória, conseguimos localizar alguns autores que, de alguma maneira, se aproximaram desse singular vocábulo mitológico em suas diferentes experimentações. A título de exemplo, podemos tomar, primeiramente, o autor norte-americano Francis Edward Peters, que em sua obra intitulada *Termos filosóficos gregos: um léxico histórico*, observa que esse termo *daimôn* ou *daimónion* (*daemon*, *daímon* ou *daimon*) diz respeito a uma “*presença ou entidade sobrenatural, algures entre um deus (theos) e um herói*” (1983, p. 47). O autor ainda complementa: “um certo *daimon*⁶¹ está ligado a uma pessoa ao nascer e determina, para o bem ou para o mal, o seu destino” (PETERS, 1983, p. 47). Um segundo autor que pode ser tomado como contraponto complementar às primeiras apresentações é Junito Brandão. Em sua série sobre mitologia grega, dividida em três volumes, o autor se presta a nos orientar, não de maneira dedicada ao termo em si, mas a partir de seus atravessamentos, em direção aos sentidos mitológicos desse famigerado vocábulo, *daemon*: num primeiro momento, Brandão (1986) explicita *daímones* (demônios) como “potências benéficas, intermediárias entre os deuses e os homens” (BRANDÃO, 1986, p. 169). Num momento subsequente, em Brandão (1987a, p. 114), *daímon* é referenciado, sem pormenorizações, como um tipo de gênio, que nós acreditamos se aproximar daqueles mesmos apresentados pela mitologia árabe. Num último momento, Brandão (1987b) observa que os *daímones* “são o traço-de-união entre o mundo dos homens e o mundo divino” (BRANDÃO, 1987b, p. 10); ou seja: aqueles que não são nem humanos, nem deuses, sendo, portanto, seres intermediários. Nesse último volume, o autor sugere, ainda, que os *daímones*

⁶¹ Peters sugere: “confrontar a palavra grega para felicidade, *eudaimonia*, que tem um bom *daimon*” (PETERS, 1983, p. 47). Vale lembrar, apenas como efeito de curiosidade, que a questão da *eudaimonia* é estudada, com deferência, na principal obra filosófica de Aristóteles: *Ética a Nicômaco*.

são uma espécie de divindade especializada em funções específicas (BRANDÃO, 1987b, p. 16), tal como um agente. Com base nessas informações, podemos tomar o *daemon* como uma espécie de quase-divindade, uma entidade que se encontra numa zona de indiscernibilidade entre os seres humanos e os deuses, uma espécie de gênio (o que inspira). Seria aquela entidade que intermedeia as relações entre os deuses e os homens, aquela que realiza funções específicas (emissário). Diante dessas considerações, abre-se uma possibilidade para se compreender o porquê de Lovecraft atribuir a Nyarlathotep um *status* de *daemon* em algum momento em sua obra.

Sabemos que o caos rastejante Nyarlathotep é o mensageiro dos Outros Deuses do espaço, um intermediário entre esses deuses cósmicos e os homens. Mas será que é possível tomá-lo como o *daemon* de Carter, ou seja, tomá-lo como aquele que está ligado ao sonhador, aquele que o inspira, que o orienta: o seu monstruoso gênio? Independentemente dessas possibilidades difusas, entendemos que Nyarlathotep aparece para Carter e o desloca de seu caminho. Dada a ordem desse terrível demônio, o encaminhamento para um destino inevitável, o sonhador, atravessando velozmente os vazios intermináveis, salta de sua monstruosa montaria escamosa, abrindo uma linha de fuga que lhe permitirá uma primeira escapada, desencaminhando-se de um destino iminente. Porém, Carter parece não compreender que a sua maravilhosa cidade ao pôr do sol é, na verdade, um mundo de sonhos, o seu mundo onírico, território onde é capaz de experimentar infinitas possibilidades de vidas. É nessa falta de clareza, de entendimento, que o explorador, inevitavelmente, sucumbe ao sonho capturante de Nyarlathotep: como mencionamos anteriormente, o *daemon* coloca o sonhador à prova ao erigir as imagens de um mundo de lembranças, um tempo das memórias esmaecidas, as visões perdidas de sua juventude. Assim sendo, se Carter quisesse se apresentar como um livre e poderoso mestre entre todos os sonhadores, deveria ser capaz de se desvencilhar da envolvente armadilha de Nyarlathotep e continuar a sua extraordinária aventura em busca de sua maravilhosa e inédita cidade ao pôr do sol, um sonhar criador através das terras oníricas. Mas para isso, considerando a sua delicada situação, ele precisaria criar o impensável, o inimaginável, o incriável, o incriado. O sonhador deveria continuar a proceder numa repetição da diferença, abandonar as lembranças e abraçar, mais uma vez, a novidade.

De um mergulho no vazio interminável ao regresso a um mundo desperto existe esse intervalo, o “tempo” derradeiro. Nesse atravessamento, como vimos em explicações anteriores, o tempo transcorre indefinidamente, universos são criados e destruídos por incontáveis vezes. Trata-se de um circuito interminável, no qual tudo se arranja e se

desarranja, tudo se desfaz e se refaz, infinitamente. Na ocasião, tomamos esse movimento transformador como um eterno retorno cosmológico, no qual o universo sempre existiu e é infinito, e que nunca para de ser criado e recriado, numa eterna repetição, sem, no entanto, ter havido um começo. Agora, devemos chamar esse movimento de eterno retorno da diferença, que é aquele que esquiva qualquer repetição que compreenda a igualdade, a semelhança, a identidade, o uno... E é aqui mesmo que colocamos Randolph Carter: se um mundo de sonhos é um território que se produz a partir de uma repetição da diferença, sempre aberto às transformações, desimpedido de regras limitantes, modelos e sentidos dados, um mundo desperto é, por outro lado, um território que visa a conservação de um estado de coisas, seja pela manutenção dos poderes nele estabelecidos, seja pelas normas e pelos valores predeterminados, seja, ainda, pela arbitrariedade dos movimentos que ele mesmo determina e controla. Carter, nessa perspectiva, é submetido ao movimento turbilhonar do eterno retorno. Aliás, dessa argumentação, surge-nos a seguinte questão (retórica): qual proveito se poderia tirar de um retorno à banalidade cotidiana de um mundo desperto, quando se tem à frente um universo de possibilidades infinitas?

Depois de ter experimentado as novidades de um mundo de sonhos, qualquer outro modo de existência para Carter seria, no mínimo, insípido e enfadonho. Em tal caso, toda “nova” experiência seria apenas uma repetição da normalidade, uma eterna repetição do mesmo. Um exemplo disso pode ser observado no conto *A chave de prata*, de 1926, no qual o nosso personagem, Randolph Carter, perde a capacidade de sonhar e é obrigado a se contentar com um entediante mundo desperto. Em um dos trechos da narrativa, podemos recuperar uma passagem, entre outras, em que é apresentada a impassibilidade do personagem diante da normalidade desse mundo dos homens. No trecho a seguir, lemos:

Ele caminhava impassível pelas cidades dos homens, e suspirava porque nenhuma paisagem parecia inteiramente real; porque cada raio amarelado de luz solar nos altos telhados e cada vislumbre de praças cercadas de balaustradas no acender das primeiras lâmpadas da noite serviam apenas para recordá-lo dos sonhos que um dia tivera, e para torná-lo saudosos das terras etéreas que ele não sabia mais onde encontrar (LOVECRAFT, 2021, p. 166-167).

Nesse sentido, e com base no recorte anterior, podemos assumir que as banalidades cotidianas de um mundo desperto não seriam suficientes para contemplar todo o potencial criador de Carter. Em *A busca onírica por Kadath*, o explorador retorna ao seu antigo mundo da Nova Inglaterra e, em *A chave de prata*, Carter já se encontra aprisionado e enfadado num mundo desperto. No entanto, é preciso dizer que não encontramos nenhum esclarecimento, na

obra de Lovecraft, que nos faça determinar que esses dois diferentes eventos narrativos façam parte de uma sequência complementar. Ao final de sua trajetória, o que se repete para Carter não é o completamente novo, a novidade, mas uma regularidade desperta, um mundo humano de previsibilidades. Nesse movimento centrífugo, no qual o sonhador se dispõe em queda livre através dos vazios intermináveis, ocorre a obliteração de tudo aquilo que não é capaz de suportar a força expulsiva do eterno retorno: “o eterno retorno não pode significar o retorno do Idêntico, pois ele supõe, ao contrário, um mundo (o da vontade de potência) em que todas as identidades prévias são abolidas e dissolvidas. Retornar é o ser, mas somente o ser do devir” (DELEUZE, 1988, p. 83). E esse Carter, juntamente com as suas lembranças de infância, suas memórias retomadas de um antigo mundo de prazeres esquecidos da Nova Inglaterra, constitui-se, nessa trajetória, como um ser identitário, um corpo ainda moldado pelas memórias, colaboradoras intensivas para criar uma forma homem pretensamente imutável: um ausente cidadão da Nova Inglaterra, saudosos de sua terra natal. É por isso que ele não mais pode fazer parte de um mundo de sonhos, que seria uma espécie de manifestação, afirmação, da novidade, a transvaloração dos sentidos em novos sentidos. O sonhador, nesse movimento centrífugo, é expulso de um extraordinário mundo de sonhos e forçado a regressar à sua antiga vida, num antigo mundo que o havia criado. E aqui finda-se a eterna busca do sonhador pela sua maravilhosa cidade ao pôr do sol. Carter, finalmente, deixa para trás o seu mundo onírico, que consideramos, como se sabe, como um território aberto à produção ininterrupta da novidade, sempre se fazendo, se desfazendo e se refazendo, por incontáveis vezes, enquanto um produto da própria diferença em si mesma.

Considerações finais

Carter, seduzido pelas visões trazidas por Nyarlathotep, visões latentes de sua perda infância, e que se tornou o seu ponto fraco, não fora capaz de superar nem de suportar a potência monstruosa do caos rastejante, e dos Outros Deuses, como havia imaginado um pouco antes de adentrar a sala do trono, no secreto e noturno castelo de ônix, no alto da desconhecida Kadath. O superar essa tal potência monstruosa não diz respeito, necessariamente, a se lançar em confronto direto com as divindades do mundo de sonhos. Quer dizer, na verdade, dar continuidade ao sonho, libertar-se de um pesadelo, mas continuar a sonhar, continuar a criar a partir da própria vontade de potência, de um desejo produtivo que é suficientemente potente para lançar o sonhador em direção a novas possibilidades de vidas, num abrir-se aos devires. As monstruosidades de que falamos não têm, necessariamente, um

lado a defender, elas se apresentam como uma potência desconhecida, uma força cósmica que é alheia às questões humanas. Lovecraft, nesse sentido, fala de um horror cósmico, que é a compreensão de que a humanidade é insignificante em relação à imensidão do universo, em relação às potências cósmicas desconhecidas; um sentimento de impotência que se revela quando se está diante de alguma coisa que é grande demais, algo que é incompreensível e, por isso mesmo, aterrorizante. E tomamos esse sentimento como uma sensação, como um afecto, o mesmo experimentado por Carter quando o personagem é posto diante da monstruosidade de Nyarlathotep, essa potência monstruosa que seria capaz de colocar em dúvida os sentidos de vida do sonhador, de insultar esse homem Carter. Seria como se Nyarlathotep dissesse ao sonhador enquanto ele caía: — *Esta sua condição atual, esta situação em que você está envolvido agora, é o instante máximo de toda a sua vida. O seu eu, os seus valores, os seus propósitos humanos, estão à beira da completa falência, e tudo, em breve, perecerá junto aos fluxos desordenados de intensidades assignificantes, e você precisará ter a força necessária para afirmar-se enquanto potência de vida, metamorfosear-se em algo novo, algo que só pode ser encontrado num território desconhecido, num novo encontro. Você precisará, portanto, se desprender de tudo aquilo que lhe impede de mudar, tudo que lhe impede de devir outra coisa, seja o que for. E você precisará se abrir ao desconhecido, mas para isso é necessário que você saiba não temer, saiba que precisará morrer para fazer surgir um novo ser, um ser do devir, tornar-se, também, uma monstruosidade, talvez; um eterno produto, sempre inacabado, do mais puro acontecimento.* Aqui, tomamos o termo “acontecimento” não num sentido cotidiano e banal, mas no sentido deleuziano do termo: um conceito. Sendo assim, o acontecimento, de acordo com Deleuze, deve ser compreendido da seguinte maneira: por um lado, ele pode ser tomado como uma coisa que nos acontece, como algo que nos acontece no instante de sua efetuação, aquilo que só pode ser apreendido no instante mesmo em que acontece. Mas, por outro lado, há a dimensão do acontecimento que esquiva o instante presente e se abre em infinitas possibilidades (passado-futuro), algo que deve ser tomado como uma contra-efetuação. Nas palavras de Gilles Deleuze, podemos compreender que:

Em todo acontecimento existe realmente o momento presente da efetuação, aquele em que o acontecimento se encarna em um estado de coisas, um indivíduo, uma pessoa, aquele que designamos dizendo: eis aí, o momento chegou; e o futuro e o passado do acontecimento não se julgam senão em função deste presente definitivo, do ponto de vista daquele que o encarna. Mas há, de outro lado, o futuro e o passado do acontecimento tomado em si mesmo, que esquiva todo presente, porque ele é livre das limitações de um estado de coisas, sendo impessoal e pré-individual, neutro, nem geral, nem particular, *eventum tantum*...; ou melhor, que não há outro presente além daquele do instante móvel que o representa, sempre desdobrado em passado-futuro, formando o que é preciso chamar a contra-efetuação. Em um caso, é

minha vida que parece muito fraca, que escapa em um ponto tornado presente em uma relação assinalável comigo. No outro caso, eu é que sou muito fraco para a vida, é a vida muito grande para mim, jogando por toda parte suas singularidades, sem relação comigo, e sem um momento determinável como presente, salvo com o instante impessoal que se desdobra em ainda-futuro e já-passado (DELEUZE, 1974, p. 158).

Como podemos verificar, o acontecimento tem dois modos que Deleuze toma como uma estrutura dupla, que se realizam na efetuação e na contra-efetuação. Mas o que nos interessa é compreender o acontecimento enquanto uma possibilidade de criar saídas, esquivar o que parece ser inevitável, abrindo uma linha de fuga para criar um passado novo e um futuro por vir. Assim, a relação que se enseja num instante, o do acontecimento, é aquela em que se pode captar o que é inesgotável, uma eternidade, um esplendor neutro. Por isso mesmo é que se fala de um querer no acontecimento, querer o acontecimento. Querer “[...] não exatamente o que acontece, mas alguma coisa no que acontece, alguma coisa a vir de conformidade ao que acontece [...]” (DELEUZE, 1974, p. 156). Selecionar o puro acontecimento no que acontece: uma contra-efetuação. E assim, para Carter, há o estilhaçamento dos instantes, contemplados nesse instante móvel que é o próprio acontecimento: quando o protagonista se encontra imerso nos obscuros vazios de abismos intermináveis, esse é o seu próprio sonhar que entra num estado de espera (que espreita), um estado eterno, neutro e impassível. É um sonho sem presentificação, que ainda está por vir, mas que é já passado; um sonho que apenas sobrevoa, que conserva a virtualidade dos eventos nele contidos, impessoal e pré-individual, sem nenhuma relação com Carter. Podemos considerar, inclusive, que o personagem se encontra imerso num sono profundo (o nada), onde os sonhos não alcançam, cuja saída seria voltar a sonhar, de volta às terras oníricas, ou voltar ao estado de vigília, de volta ao mundo dos homens. Nesse sentido, podemos assumir que a saída encontrada por Carter, o esquivar-se de um destino determinante que o faria se perder em meio ao nada, foi o seu ato de despertar, tendo por consequência um retorno ao seu antigo mundo da Nova Inglaterra. E nessa circunstância, somente seria possível pensar numa contra-efetuação se nós considerarmos que o querer alguma coisa no que acontece, para Carter, seria aceitar a necessidade do acontecido, que daquilo que acaba de se efetuar possa se operar uma contra-efetuação, que é o querer⁶² o (no) retorno (um ritornelo) ao mundo

⁶² “Não se apreende a verdade eterna do acontecimento a não ser que o acontecimento se inscreva também na carne; mas cada vez devemos duplicar esta efetuação dolorosa por uma contra-efetuação que a limita, a representa, a transfigura. É preciso acompanhar-se a si mesmo, primeiro para sobreviver, mas inclusive quando morremos. A contra-efetuação não é nada, é a do bufão quando ela opera só e pretende valer para o que *teria podido* acontecer. Mas ser o mímico *do que acontece efetivamente*, duplicar a efetuação com uma contra-efetuação, a identificação com uma distância, tal o ator verdadeiro ou o dançarino, é dar à verdade do acontecimento a chance única de não se confundir com sua inevitável efetuação, à fissura a chance de sobrevoar seu campo de superfície incorporal sem se deter na quebradura de cada corpo e a nós de irmos mais longe do que

desperto, sem incorrer, no entanto, numa resignação ou num ressentimento. Talvez haja a possibilidade de tratarmos desse assunto, com maior dedicação, num outro momento, principalmente porque não houve tempo hábil, nesta experimentação, para que pudéssemos explorar a obra *Através dos portais da Chave de Prata*, que trata do retorno de Carter aos mundos de sonhos, e que talvez pudesse ter-nos sido útil para uma melhor exploração desse importante conceito de Gilles Deleuze.

teríamos acreditado poder. Tanto quanto o acontecimento puro se aprisiona para sempre na sua efetuação, a contra-efetuação o libera para outras vezes” (DELEUZE, 1974, p. 164).

ARREIMATE

Atravessando todo esse percurso, pudemos explorar diversos territórios e estabelecer relações com diferentes modos de intensidades, sobretudo em relação à própria literatura e às suas relações com o seu fora. Num primeiro momento, nos dedicamos a compreender o funcionamento de uma literatura tomada como fantástica. E, para tanto, nos aproximamos dos experimentos de Sigmund Freud, Jean-Paul Sartre e Tzvetan Todorov, que nos apresentaram suas diferentes contribuições para os estudos dessa notável forma de expressão literária. A partir dessa primeira aproximação, pudemos verificar que, apesar das diferentes abordagens, uma literatura fantástica, tal como ela é comumente compreendida, se distingue por suas características singulares que contribuem para despertar a imaginação do leitor na medida em que exploram os limites de uma dada realidade. Entendemos, ainda, que as contribuições desses autores foram fundamentais para uma compreensão mais aprofundada das manifestações do fantástico em literatura.

No entanto, optamos por nos afastar dessa trajetória ao nos dedicarmos a abordar a literatura a partir do pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari, que propõem uma visão mais ampla e enriquecedora da produção literária. Para esses filósofos, a literatura ultrapassa os limites dos gêneros, dos sentimentos pessoais, das lembranças individuais e das experiências de vidas particulares. Ela, diferentemente das concepções habituais, é criação, e está intimamente ligada aos devires, aos múltiplos devires que a atravessam, e pelas sensações, perceptos e afetos, que a tornam independente em si mesma. A partir dessa perspectiva, compreendemos que toda a literatura deve ser entendida e produzida em favor de uma impessoalidade. Nesse sentido, tanto a vida quanto a literatura, e até mesmo a filosofia, prescindem de qualquer aspecto puramente individual ou pessoal. E por serem, ambas, impessoais, se faz necessário criar as figuras estéticas e os personagens conceituais, que se tornam intercessores, por meio dos quais a arte e a filosofia viajam em sua jornada afectiva. Essa peculiar abordagem sempre nos permite (e nos permitiu) apreender a literatura não mais como uma expressão individual e particular, mas como um território de potencialidades e multiplicidades, onde personagens e paisagens, por meio das sensações, ganham vida, adquirem autonomia própria. E ao despersonalizar a escrita e libertá-la das amarras de um *eu*, somos capazes de explorar novos territórios literários e ampliar as fronteiras da criação artística.

Nesse sentido, atravessamos um mundo de sonhos que se estende pelos territórios lovecraftianos, onde encontramos preciosidades que só poderiam existir em um reino onírico.

São elas as paisagens deslumbrantes, os personagens intrigantes e as criaturas extraordinárias que povoam a narrativa, apresentando-nos um universo único e perturbador, que não se deixa permanecer em significados (significações). As diferentes monstruosidades cartografadas na obra de Lovecraft são singularidades, são multiplicidades que se compõem com o plano de composição do próprio autor, monstruosidades que se configuram, quase sempre, como potenciais ameaças para o sonhador Randolph Carter. Já as monstruosidades, as divindades cósmicas de Lovecraft, podem ser tomadas como forças que, de certa maneira, interferem nos planos de Carter de alcançar a sua maravilhosa cidade ao pôr do sol. Elas, nesse sentido, podem ser compreendidas como indiferentes às questões humanas, uma vez que colocam em risco todos os valores, os sentidos e a pretensa superioridade cultivada pela humanidade ao longo dos séculos. Aliás, é preciso reiterar que a humanidade, diante dessas divindades cósmicas, é tomada como insignificante. E é nesse ponto que se compreende o sentido de um horror cósmico, que é uma sensação experimentada ao estar diante daquilo que é desconhecido, cuja potência é grande demais para ser superada, aquilo que deve ser entendido como algo (uma força, uma lógica...) que está para além de um antropocentrismo ainda reinante. O monstro, nessa concepção, é a manifestação da diferença, daquilo que não pode ser reduzido a modelos, identidades fixas, significações estanques ou determinações arbitrárias. Ele desafia as fronteiras e desestabiliza as certezas, abrindo espaço para o desconhecido, para o imprevisível. A monstruosidade, a que nos convém considerar, é uma potência disruptiva que coloca em risco a própria existência humana, convidando-nos a explorar inúmeras possibilidades, nos forçando a nos lançar em incontáveis linhas de fuga, que se destinam a outros e incontáveis territórios, em direção a uma terra por vir, a um povo por vir.

Consideramos que as monstruosidades, presentes na obra de Lovecraft, *A busca onírica por Kadath*, estão intrinsecamente relacionadas ao pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Elas podem se apresentar de formas diversas, mas sempre estão desafiando os limites (as codificações, as significações, as identidades, as semelhanças) e propondo uma nova compreensão para a existência, justamente pelo rompimento com uma lógica dominante. Podemos tomar essa monstruosidade como uma força vital que nos impulsiona a descobrir outras e novas formas de devir e acontecer no mundo. Afectos que liberam os nossos corpos cansados das amarras das significações pré-determinadas e das identidades determinantes, possibilitando os encontros com esses infinitos devires e acontecimentos que nos acenam e nos esperam. E é ao adentrarmos esse território lovecraftiano que somos confrontados com a incomensurabilidade do desconhecido, com a inquietante presença do monstruoso, com a

multiplicidade e com a própria diferença. Cabe a nós, como leitores e pesquisadores, abraçar esse desafio e explorar as profundezas desse horror cósmico, buscando essa criação, numa espécie de prolongamento criativo, algo que nos força a descobrir as implicações e os potenciais transformadores que a monstrosidade é capaz de nos revelar quando fazemos rizoma com a obra de Lovecraft, pois é em meio aos abismos do desconhecido que podemos encontrar a oportunidade de questionar e reinventar a nossa própria existência, desvendando territórios de possibilidades inexplorados.

Assim, ao longo de todo este experimento, nos esforçamos para percorrer um caminho que nos conduzisse ao encontro de nossos objetivos. Objetivos, um tanto provisórios, que nos ajudaram a compreender a monstrosidade na obra *A busca onírica por Kadath*, de Howard Phillips Lovecraft, a partir do pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari, ou de uma filosofia da diferença. Por meio dessa experimentação, foi possível explorar as possibilidades literárias que se abrem a partir de um plano de imanência, e cartografar as múltiplas dimensões da monstrosidade que estão presentes nos agenciamentos lovecraftianos, enriquecendo nosso entendimento da obra do escritor e ressaltando a importância da abordagem filosófica proposta por esses pensadores da imanência. Por fim, precisamos advertir que a obra de Lovecraft, a que aqui apresentamos, não se esgota em possibilidades cartográficas neste nosso experimento. Há, ainda, outras possibilidades a serem exploradas, além de outras obras do autor que devem ser descobertas, visitadas e cartografadas. Nossa experimentação, que faz rizoma com diversas teorias e autores que se debruçaram sobre a literatura fantástica e a monstrosidade, termina aqui. Naturalmente, a maturação dos conceitos e leituras aqui empenhados, e de outras ideias possíveis, está aberta a novas experimentações e explorações futuras, em vista de possibilidades criativas que poderemos explorar num novo encontro com as obras de Lovecraft e com os autores convidados ao banquete criativo.

REFERÊNCIAS

- BELCHIOR, Antônio Carlos. Velha roupa colorida. In: *Alucinação*. PolyGram, 1976. 1 LP (37 min). Lado A, Faixa 2.
- BEZARIAS, Caio. *Mitologia Lovecraftiana: a totalidade pelo horror*. São Paulo: Editora Sebo Clepsidra, 2021.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Editora Vozes, 1986, v.1.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Editora Vozes, 1987a, v.2.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Editora Vozes, 1987b, v.3.
- BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 151-172.
- CAMARANI, Ana Luiza Silva. *A literatura fantástica: caminhos teóricos*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. Coleção Letras, nº 9.
- CARDOSO, André; SASSE, Pedro (Orgs.). *Distopia e monstruosidade*. Rio de Janeiro: Dialogarts 2020.
- COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 23-60.
- CONRAD, Joseph. *Coração das Trevas*. Tradução: Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos, e outros episódios da história cultural francesa*. Tradução: Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- DELEUZE, Gilles. A diferença em si mesma. In: DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 63-125.
- DELEUZE, Gilles. A imagem do pensamento. In: DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 215-273.
- DELEUZE, Gilles. A repetição para si mesma. In: DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 127-213.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução: Peter Pál Pelbart. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Tradução: Peter Pál Pelbart. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles. Diferença e repetição. In: DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 415-476.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka*: por uma literatura menor. Tradução: Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*: capitalismo e esquizofrenia 2. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011, v.1.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*: capitalismo e esquizofrenia 2. Tradução: Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. 2. ed. São Paulo: Editora 34. 2012a, v.3.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*: capitalismo e esquizofrenia 2. Tradução: Suely Rolnik. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012b, v.4.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*: capitalismo e esquizofrenia 2. Tradução: Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012c, v.5.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Tradução: Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução: Mariana de Toledo Barbosa e Ovídio de Abreu Filho. São Paulo: n-1 edições, 2018.

DELEUZE, Gilles. *O abecedário de Gilles Deleuze*. Entrevista com G. Deleuze. Editoração: Brasil, Ministério da Educação, TV Escola, 2001. Paris: *Éditions Montparnasse*, 1997, VHS, 459 min.

DELEUZE, Gilles. O que é o ato de criação? In: DELEUZE, Gilles. *Dois regimes de loucos*: textos e entrevistas (1975-1995). Tradução: Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 332-343.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles. Primeira série de paradoxos: do puro devir. In: DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução: Luiz Roberto Salinas Forte. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, Ed. Universidade de São Paulo, 1974, p. 1-3.

DELEUZE, Gilles. Vigésima primeira série: do acontecimento. In: DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução: Luiz Roberto Salinas Forte. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, Ed. Universidade de São Paulo, 1974, p. 151-156.

DELEUZE, Gilles. Vigésima segunda série: porcelana e vulcão. In: DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução: Luiz Roberto Salinas Forte. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, Ed. Universidade de São Paulo, 1974, p. 157-165.

FOUCAULT, Michel. Aula de 22 janeiro de 1975. In: FOUCAULT, Michel. *Os anormais*: curso no Collège de France (1974-1975). Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 69-100.

FOUCAULT, Michel. “Os corpos dóceis”. In: FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*: nascimento da prisão. 20. ed. Tradução: Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 117-142.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v.14, p. 329-376.

GIL, José. Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Pedagogia dos monstros*: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 164-184.

GESSINGER, Humberto. Infinita Highway. In: *A revolta dos dândis*. BMG, 1987. 1 CD (44 min). Faixa 3.

GUATTARI, Félix. Setembro de 1982. In: UNO, Kuniichi. *Guattari*: confrontações/conversas com Kuniichi Uno e Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: n-1 edições, 2016, p. 17-35.

JEHA, Julio (Org.). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei (Orgs.) *Da fabricação de monstros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

LOVECRAFT, Howard Phillips. A busca onírica por Kadath. In: LOVECRAFT, Howard Phillips. *Os melhores contos de H. P. Lovecraft*. Tradução: Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Hedra, 2014, p. 136-239.

LOVECRAFT, Howard Phillips. A chave de prata. In: LOVECRAFT, Howard Phillips. *Contos reunidos do mestre do horror cósmico*. Tradução: Francisco Innocêncio. 2. ed. São Paulo: Ex Machina, 2021, p. 164-172.

LOVECRAFT, Howard Phillips. Celephaïs. In: LOVECRAFT, Howard Phillips. *Contos reunidos do mestre do horror cósmico*. Tradução: Francisco Innocêncio. 2. ed. São Paulo: Ex Machina, 2021, p. 134-138.

LOVECRAFT, Howard Phillips. Ex Oblivione. In: LOVECRAFT, Howard Phillips. *Contos reunidos do mestre do horror cósmico*. Tradução: Francisco Innocêncio. 2. ed. São Paulo: Ex Machina, 2021, p. 139-140.

LOVECRAFT, Howard Phillips. Hipnos. In: LOVECRAFT, Howard Phillips. *Contos reunidos do mestre do horror cósmico*. Tradução: Francisco Innocêncio. 2. ed. São Paulo: Ex Machina, 2021, p. 150-154.

LOVECRAFT, Howard Phillips. Nyarlathotep. In: LOVECRAFT, Howard Phillips. *Contos reunidos do mestre do horror cósmico*. Tradução: Francisco Innocêncio. 2. ed. São Paulo: Ex Machina, 2021, p. 24-26.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural em literatura*. Tradução: Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.

LOVECRAFT, Howard Phillips. O intruso. In: LOVECRAFT, Howard Phillips. *Contos reunidos do mestre do horror cósmico*. Tradução: Francisco Innocêncio. 2. ed. São Paulo: Ex Machina, 2021, p. 252-256.

LOVECRAFT, Howard Phillips. O medo à espreita. In: LOVECRAFT, Howard Phillips. *Contos reunidos do mestre do horror cósmico*. Tradução: Francisco Innocêncio. 2. ed. São Paulo: Ex Machina, 2021, p. 296-310.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *Os fungos de Yuggoth*. Tradução: Douglas Cordare e Felipe Vale da Silva. São Paulo: Editora Sebo Clepsidra, 2022.

LOVECRAFT, Howard Phillips. Os Outros Deuses. In: LOVECRAFT, Howard Phillips. *Os melhores contos de H. P. Lovecraft*. Tradução: Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Hedra, 2014, p. 39-43.

LOVECRAFT, Howard Phillips; PRICE, Edgar Hoffmann. Através dos portais da Chave de Prata. In: LOVECRAFT, Howard Phillips. *A procura de Kadath*. Tradução: Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2014, p. 165-210.

LOVECRAFT, Howard Phillips. The Dream-Quest of Unkonwn Kadath. In: LOVECRAFT, Howard Phillips. *H. P. Lovecraft: The Complete Fiction*. New York: Barnes & Noble, 2011, p. 409-489.

NAZÁRIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A gaia ciência*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2018.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Crepúsculo dos ídolos, ou Como se filosofa com o martelo*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2017.

PETERS, Francis Edward. *Termos filosóficos gregos: um léxico histórico*. Tradução: Beatriz Rodrigues Barbosa. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

PRECIADO, Paul B. *Eu sou o monstro que vos fala: relatório para uma academia de psicanalistas*. Tradução: Carla Rodrigues. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

SÁ, Daniel Serravalle de; MARKENDORF, Marcio (Orgs.). *Monstruosidades: estética e política*. Florianópolis: LLE/CCE/UFSC, 2019 (Recurso digital).

SARTRE, Jean-Paul. Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem. In: SARTRE, Jean-Paul. *Situações I*. Tradução: Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 135-149.

SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Tradução: Tomás Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução: Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Sinergia: Ediouro, 2009.