

A teratologia múltipla: Robert Bloch e o seu bestiário **The multiple Teratology: Robert Bloch and its bestiary**

Alcebíades Diniz Miguel*

Resumo: Howard Phillips Lovecraft acreditava que os povos, para criarem obras fantásticas de terror sobrenatural, deveriam ter certa “inclinação” para o deslumbramento diante do irracional, afirmando que a França e seu povo, por exemplo, seriam racionais demais para tanto. O escritor cita os judeus no rol dos povos possuidores de uma mitologia, com seus golems, dybbuks e outras criaturas, capaz de inspirar o terror sobrenatural.

Palavras-chave: Mitologia. Judaísmo. Sobrenatural.

Abstract: Howard Phillips Lovecraft believed that people to create fantastic works of supernatural terror, should have some "inclination" to dazzle on the irrational, stating that France and its people, for example, would be too rational to do so. The writer cites the Jews on the list of people having a mythology with his golems, dybbuks and other creatures, capable of inspiring the supernatural terror.

Keywords: Mithology. Judaism. Supernatural.

Um dos projetos mais ambiciosos lançados por um século 19 dominado, ao mesmo tempo, pela obsessão com as raízes e origens e pelo paradigma de que a biologia era a Ciência de maior escopo existente, capaz de fornecer ao homem as coordenadas para entender sua alma, foi a idéia de que as culturas humanas eram perfeitamente interligadas ao seu aspecto racial. Críticos da cultura de diversos matizes buscavam unificar povos inteiros, padronizando aspectos comuns e realizando sínteses, a partir de amostragens perfeitamente definidas e fixas, que reforçavam estereótipos diversos. A “alma” cultural e racial dos povos também era esquadrinhada a partir de seus grandes Gênios: assim, a Inglaterra poderia ser representada por Shakespeare, assim como a Alemanha por Beethoven e a Itália por Dante ou Michelangelo.

Talvez, por suas evidentes características racistas, tal crítica cultural sempre foi inclemente para com os judeus, freqüentemente caracterizados como povo não apenas sem cultura, mas como cosmopolitas que destruiriam a vida cultural de outros povos. Nesse contexto, o ensaio de Howard Phillips Lovecraft, *O horror sobrenatural na literatura* (tradução para *Supernatural Horror in Literature*) – escrito entre fins de 1925 e 1927, mas publicado inicialmente na primeira edição da revista *The Recluse*, obscura publicação *pulp*, em 1927 – surpreende não por esposar a concepção de cultura racista que citamos, aplicando-a ao contexto da literatura fantástica, mas por possuir uma visão positiva das criações nesse campo por parte de judeus.

Lovecraft – que acreditava que os povos, para criarem obras fantásticas de terror sobrenatural, deveriam ter certa “inclinação” para o deslumbramento diante do irracional, afirmando que a França e seu povo, por exemplo, seriam racionais demais para tanto – chega a alinhar os judeus no rol dos povos possuidores de uma mitologia, com seus golems, dybbuks e outras criaturas, capaz de inspirar o terror sobrenatural:

Um ramo florescente da literatura fantástica, posto que até recentemente muito pouco conhecido, é o dos judeus, que perdurou e prosperou em obscuridade à custa de sombria da magia, da literatura apocalíptica e a cabala oriental. A mente semita, como a céltica e a teutônica, parece possuir tendências místicas marcadas; e a abundância da tradição de horror que

sobrevive oculta nos guetos e nas sinagogas é provavelmente maior do que se imagina. (...) O folclore judaico conservou grande parte do terror e do mistério do passado, e quando estudado de modo mais completo e provável que venha a exercer considerável influência na literatura do sobrenatural.” (LOVECRAFT, 1987, p. 44-45).

O reconhecimento do universo fabuloso de raiz judaica como autônomo e construtivo, ainda que dentro do escopo racial, por Lovecraft é ainda mais espantoso se levarmos em conta que o escritor freqüentemente se referia aos imigrantes, que povoavam grandes metrópoles norte-americanas como Nova Iorque em proporção crescente, como massa “italo-semítico-mongolóide”, não tendo tal adjetivo nada de elogioso. A postura de Lovecraft diante dos judeus é complexa: inicialmente, os judeus eram indiferentes a ele, que não obstante afetava certo desprezo por aquele povo “sem raiz” e sem aristocracia, coisa que alguém que se orgulhava de ser descendente das primeiras gerações de imigrantes ingleses estabelecidos na colônia prezava em alto grau. Posteriormente, o escritor se alimentaria com freqüência maior dos modelos biológicos e racistas do pensamento científico da época, que somados ao fracasso no casamento – com a judia Sonia Greene – e na tentativa de se estabelecer em Nova Iorque radicalizariam a visão racista de Lovecraft e configuraria seu imaginário ficcional apocalíptico.

Por fim, após 1933, o declínio da produção ficcional de Lovecraft – e seu crescente interesse por política surgido como conseqüência – representaria, o declínio de seu imaginário racista. Nesse tortuoso percurso, algumas figuras de origem judaica orbitariam o seu horizonte, representando alternativamente fontes de amor e de ódio. A primeira e mais importante delas era a ex-esposa, Sonia Greene: mais velha, forte e empreendedora, possuía um espírito que impressionava e amedrontava simultaneamente Lovecraft. A segunda figura, surgida já quando a obsessão racista se dissipava, em 1933, seria a de um jovem com idéias interessantes e aspirações a tornar-se autor de contos fantásticos chamado Robert Bloch.

Bloch nasceu em 5 de abril de 1917, em Chicago, filho de um caixa de banco e de uma assistente social. Fascinado desde bem jovem pelo fantástico, universo no qual foi introduzido pelas películas de Lon Chaney – como *The Hunchback of Notre Dame* (1923) – e por números esporádicos da revista *Weird Tales*, no qual o autor de maior relevo era justamente Lovecraft. Pode-se perceber que o universo de formação de Bloch está radicado na indústria cultural de massa norte-americana: o cinema e as publicações baratas e sensacionalistas, descobertas e consumidas avidamente por aquele autor quando ainda bem jovem. Diferente de seu mestre, Lovecraft, cuja formação se pretendia aristocrática, alimentada por escritores como Poe, Machen ou Dunsany, o primeiro contato de Bloch com o universo da narrativa de terror, que determinaria seu desejo de ser um autor daquele gênero, se daria pelo universo violento, limitado e simplificador das codificadas narrativas de terror de massa. Apesar da patente diferença de formação, Lovecraft perceberia em seu pupilo adolescente – quando Bloch entrou em contato pela primeira vez, em 1933, tinha apenas 16 anos – um potencial que deveria ser desenvolvido: foi Lovecraft quem o estimulou a escrever contos e entrar para o universo populoso nessa época de colaboradores da imprensa *pulp* norte-americana.

Bloch seguiria o conselho, publicando, aos dezessete anos, o conto “Lillies” na revista *Marvel Tales*, para logo estrear em sua revista predileta desde a infância, *Weird Tales*, com o conto “The Secret in the Tomb”. Bloch logo se tornaria um dos correspondentes e amigos centrais do recluso Lovecraft, ampliando o universo do chamado “ciclo de Cthulhu”, inventado por aquele escritor, com idéias e criações próprias.¹ Em 1935, Lovecraft escreveria seu último conto, “The Haunter of the Dark”, como resposta à narrativa “The Shambler from the Stars”, escrito por Bloch e publicado na *Weird Tales* de setembro de 1935. No conto de Bloch, um personagem sem nome – mas facilmente associado a Lovecraft – era assassinado. Um leitor, identificando Lovecraft no conto, escreveu na coluna de cartas da revista que Lovecraft deveria “responder” à gentileza de Bloch. A resposta de Lovecraft – dedicada

nominalmente a Bloch, com uma mistura de ironia e orgulho –, cujo título é sintática e foneticamente semelhante, mostraria um jovem autor de contos de terror as voltas com a descoberta de uma estranha e terrível, mas fascinante, igreja, descoberta que o levará à uma morte terrível.² É necessário destacar certos aspectos curiosos da narrativa de Lovecraft: ao invés de utilizar um personagem sem nome, como fez Bloch, optou por nomear seu personagem central, duplo de Robert Bloch, de Robert *Blake*, retirando assim de seu personagem a identidade judaica levantada pelo sobrenome de seu amigo e discípulo, preenchendo ainda tal personagem de diversas reminiscências autobiográficas, ampliando a ressonância de certa identidade Bloch-Lovecraft, através dessa troca de narrativas. Embora tais jogos fossem comuns entre os colegas e discípulos de primeira geração de Lovecraft, é notável a proximidade que o arredio e recluso “sonhador de Providence” estabeleceu com um discípulo ainda na adolescência.

Com a morte de Howard Phillips Lovecraft, ocorrida em 1937, um imenso caminho aberto por aquele pioneiro era deixado para seus discípulos, herdeiros indiretos: as *Horror Stories*, a versão moderna e acessível às massas do fantástico do século 19. A carreira adulta de Bloch, precocemente iniciada, se desenvolveria por uma longa e ativa carreira, na qual se atiraria com vigor pelos mais diversos caminhos e meios de expressão: de programas de rádio de suspense e terror a romances históricos *mainstream* sobre Hollywood; de uma quantidade imensa de contos de terror – publicados tanto nas revistas *pulp* quanto em sua extensão natural, os almanaques e revistas masculinas norte-americanas dos anos 1960-1970 – a distopias futuristas; de roteiros de cinema e televisão a campanhas publicitárias para políticos locais. Robert Bloch viveu sob o signo de um nomadismo vitalista, da mudança constante – que se refletia mesmo nas diversas cidades do interior dos EUA nas quais morou –, uma inconstância determinada tanto pela busca de oportunidades profissionais e dinheiro para manter sua família quanto pela impossibilidade de manter a constância de uma vida retirada e reflexiva.

É vivo o contraste biográfico entre mestre e discípulo: enquanto Lovecraft adotava o distanciamento aristocrático e a vida de celibatário eremita, Bloch vivia a intensidade proporcionada pela sociedade de massas de seu tempo. Diferenças de formação e a distância entre ambas gerações – de antes e depois da Primeira Guerra Mundial – determinavam tais diferenças, embora um traço essencial aproximava ambos: a busca por formas de seduzir e tocar um público amplo através da narrativa ficcional, ainda que esta tivesse de existir através dos meios de comunicação de massa. É evidente, contudo, que Bloch compreendia e aceitava melhor a dicotomia de atingir, com obras que evidenciassem alguma sofisticação narrativa, um público amplo através de mídias comerciais domesticadoras e que facilitavam obras bem menos exigentes. Bloch não negaria essa dicotomia, nem sequer racionalizaria suas possibilidades, mas a encararia abertamente. Se é verdade que ele teve de pagar por isso um preço relativamente alto – a irregularidade qualitativa de suas múltiplas criações, com não raros desastres completos –, se suas obras não alcançaram a fluidez, a perfeição e a consagração de crítica que outros discípulos de Lovecraft tiveram, como Ray Bradbury, também é verdade que o imenso e irregular mosaico de criações de Bloch testemunha, ainda mais que a obra de Lovecraft, o beco sem saída no qual um escritor imaginativo pode ser encerrado ao tentar resolver a dura equação entre criação e consumo.

A vasta obra de Bloch ainda precisa do trabalho que *scholars* como S. T. Joshi dedicaram à de Lovecraft: falta recenseamento e análise crítica. Muitas dessas obras, aliás, estão indisponíveis a anos, enquanto que os 39 episódios de seu programa de rádio dedicado exclusivamente às narrativas de suspense e terror, *Stay Tuned for Terror*, levado ao ar nos anos 1940, aparentemente estão perdidos. Como se trata de um extenso trabalho a ser feito – trabalho que ultrapassa o escopo deste artigo –, optamos por nos concentrar em duas obras de Bloch, uma novela e um conto: a primeira, é *Psycho* e o segundo, “*Mannikins of Horror*”. A escolha de nosso recorte é, evidentemente, arbitrária – como costumam ser todos os recortes –, mas optamos por analisar um ponto de ruptura de paradigma, que

é o primeiro caso, e um momento no qual aquelas tradições do imaginário fantástico judaico, que Lovecraft colocou em relevo, são revistos e atualizados em uma narrativa aparentemente pouco judaica.

Publicada em 1959, a novela *Psycho* seria o grande *turning point* na carreira de Robert Bloch: o momento no qual se desvencilharia definitivamente do incômodo – mas vantajoso – peso de ser um dos “herdeiros de Lovecraft” na senda da *horror story* sobrenatural e metafísica. O sucesso do livro e de sua adaptação cinematográfica levada a cabo por Alfred Hitchcock e extremamente fiel ataria o nome de Bloch para sempre a *Psycho*: as capas de vários de seus livros, mesmo quando o autor arriscava outros gêneros que não o terror, levavam o invariável carimbo de *marketing* com os dizeres “do mesmo autor de *Psycho*”. Já o conto “Mannikins of Horror”, publicado na *Weird Tales* de dezembro de 1939, quando o escritor ainda era um jovem conhecido apenas no circuito das revistas *pulp*, é uma curiosa e imaginativa reelaboração do mito do Golem. É importante destacar que o *frame* dessa narrativa permaneceu longo tempo no campo de criação de Bloch: em 1972, ele escreveu o roteiro para o filme *Asylum* (que seria dirigido por Roy Ward Baker em 1972) para a produtora independente britânica *Amicus* adaptando esse antigo conto.

Em 1958, Bloch – já um autor estabelecido, com vários livros publicados – estava diante de uma crise: já com 41 anos, sentia que ainda não havia produzido nada realmente significativo no campo do imaginário, ao mesmo em tempo que se sentia encurralado por uma vida instável e uma esposa doente. É curioso perceber como Bloch traduzia seu desespero por não ter produzido obra significativa em termos de possibilidade e visibilidade comercial, com uma sinceridade direta, sem subterfúgios ou máscaras. Posteriormente registraria, em sua autobiografia, *Once Around the Bloch*, a sensação que o assaltava naquele período:

Vinte e quatro anos como escritor profissional e o que eu tinha para mostrar? Poucos livros publicados, um ou dois lançados fora das coleções baratas uns doze anos atrás. Montes de contos, a maior parte deles vendido a um centavo por palavra. Alguns no mercado das revistas masculinas, alguns reeditados em antologias; um tanto de reconhecimento da crítica, mas tudo muito esporádico e dificilmente serviria como substituto para a comida caso as coisas piores. (...) O que acontecerá quando meu mercado secar? Ou pior ainda: quando minha criatividade secar? O que acontecerá se minha esposa ficar doente novamente? O que acontecerá se nada acontecer e eu simplesmente ficar velho? (BLOCH citado no *The Unofficial Robert Bloch Website*, acesso em 10 de maio de 2006 – tradução nossa).

Foi nesse clima de frustração que Bloch escreveu *Psycho* e esse clima marcaria a atmosfera da narrativa, talvez sua marca mais decisiva. É possível perceber essa ressonância não apenas no personagem de Sam Loomis, lutando prosaicamente contra credores e dívidas, mas também na aura de inevitabilidade e miséria – material, psíquica e moral – que circunda toda a novela, perceptível em tantas coincidências dessa dinâmica que leva os personagens destruição por equívocos e enganos. Bloch baseara-se em um *fait divers* para construir sua trama: o caso de psicótico Ed Gein, ocorrido no Wisconsin, que matou duas pessoas e depois as retalhou, utilizando a pele para confeccionar roupas e os ossos para o mobiliário. A escolha do tema, que Bloch provavelmente esquadrinhou de diversos jornais sensacionalistas, definia todo um campo naturalista e psicológico, muito distante dos parâmetros de *horror story* exigidos por Lovecraft para o efeito do chamado “horror sobrenatural”. Bloch pretendia trabalhar o horror real, banal e violento dos criminosos em série, figuras populares e até queridas no imaginário da sociedade de consumo.

É bem verdade que a temática do romance de Bloch não era uma novidade inovadora: em literatura, desde autores do início do século 19, como Thomas de Quincey e do Marquês de Sade, o tema do

assassinato gratuito, não motivado por alguma circunstância imediata ou justificativa, era desenvolvido e teorizado. Grandes assassinos sádicos do passado, como o tirano romeno Vlad Tepes e o nobre violador de crianças Gilles de Rais serviram como base fosse para monstros fantásticos (o *Dracula*, de Bram Stoker, é inspirado no primeiro), fosse para reflexões secas sobre o satanismo (o segundo é apaixonadamente biografado em *Là-bas*, de Joris-Karl Huysmans). No cinema, o assassinato em série surge como metáfora política em diversos filmes, desde o expressionismo de *O Gabinete do Doutor Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920) até *M, o vampiro de Düsseldorf* (*M*, 1931). Já no cinema norte-americano, os pioneiros são Alfred Hitchcock, que dirigiu, em 1943, *A sombra de uma dúvida* (*A Shadow of a Doubt*), inspirado na vida do matador de viúvas Landru; o mesmo personagem serviu de base para Charles Chaplin construir seu *Monsieur Verdoux* (1947).³ O próprio Robert Bloch já havia criado narrativas de terror protagonizadas por *serial killers*: é o caso do conto, publicado em 1943, “Yours Truly, Jack the Ripper”, que chegou a ser adaptado duas vezes para o rádio, e da novela lançada em 1947, *The Scarf*. Essa última novela já apresenta características que posteriormente seriam ampliadas e refinadas em *Psycho*: o foco narrativo, em primeira pessoa, coloca o leitor na pele de um assassino psicótico. O efeito obtido é, simultaneamente, de identificação e repulsa. Embora não fosse um procedimento inédito – Edgar Allan Poe já havia criado tramas assim ainda no século 19 – a extensão e complexidade do personagem central e o trabalho sistemático de Bloch em aproximá-lo do leitor fizeram dessa *The Scarf* um de seus primeiros sucessos relativos de crítica. *Psycho*, contudo foi ainda mais longe do ponto de vista estrutural e narrativo.

A novela *Psycho* começa com um diálogo entre Norman Bates e sua mãe: o primeiro está lendo o livro *The Realm of the Incas*, de Victor W. Von Hagen, um trecho sobre o processo de confecção, pelos incas, de um “tambor humano”, utilizando o torso e a cabeça da vítima; ambos, ao fim, acabam discutindo. Essa abertura, muito diferente da que foi empregada por Hitchcock em sua adaptação: a meta de Bloch era situar a perspectiva do leitor a partir do ponto de vista do assassino Norman Bates e, ao mesmo tempo, demonstrar o papel repressor da mãe, entendida como personagem real – esse status só será colocado em questão muito tempo depois. Trata-se, com certeza, de trazer de volta a metodologia empregada em *The Scarf*, mas ampliando-a através da flexibilidade fornecida pelo discurso indireto livre, amplamente empregado por Bloch em *Psycho*, que permite ao leitor deslizar pelas consciências dos personagens que sucessivamente são trazidos ao primeiro plano.

Essa alternância frenética de pontos de vista – cada capítulo traz um dos protagonistas em primeiro plano –, contudo, não retira de Norman Bates o evidente primeiro plano.⁴ Essa abertura, com um Norman Bates leitor contumaz de livros – imagem que é retomada e reforçada ao final da narrativa, quando Lila Crane descobre sua bizarra e erudita biblioteca⁵ – não apenas serve para demonstrar a inteligência superior de Bates, mas é uma espécie de ironia elevada ao quadrado: auto-ironia, dirigida aos primórdios de sua carreira como escritor, quando inventava “livros malditos” para o complexo narrativo “ciclo de Cthulhu”, de Lovecraft. Mas também uma ironia, velada, dirigida ao próprio Lovecraft, do qual Bloch toma a reclusão, o estudo autodidata e a obsessão em dotar o universo circundante de coerência, utilizando uma caótica erudição de almanaque para isso. A narrativa prima pela economia até no número de personagens: são poucos os protagonistas além de Bates (Mary Crane, sua irmã Lila, seu namorado Sam Loomis, além do detetive Arbogast) ou os personagens secundários (o xerife, o médico, o empregado de Sam, o patrão de Mary). Nesse sentido, novamente Norman se sobressai, pois seu distúrbio psicótico triplica sua personalidade, e é como se o leitor se defrontasse com dois personagens num conflito de amor e ódio.

A violência é, talvez, o ângulo mais reconhecido da novela de Bloch, a começar de seu título curto, pleno de sugestões espalhadas pela trama e quase cortante: *Psycho*, psicose, abreviação de *psychopath* (psicopatia, em português), termo surgido no início do século 20 e utilizado para designar os “predadores sociais”, assassinos de massa disseminados pelas sociedades de consumo. Seria essa violência abrupta que chamaria a atenção de Hitchcock: “Creio que a única coisa que me agradou [na novela *Psycho*] e que acabou contando para minha decisão em fazer o filme foi a instantaneidade do

assassinato no chuveiro; é algo completamente inesperado e, por isso, me senti interessado.” (TRUFFAUT, 1996, p. 235-236 – tradução do espanhol nossa). Truffaut, por outro lado, compararia o clímax do crime ao assalto sexual. Apesar de tudo isso, a verdade é que a violência na narrativa de Bloch advém muito mais de uma constante sugestão que, propriamente, da descrição minuciosa e sistemática ou da disseminação violenta: são apenas dois assassinatos, o de Mary e o de Arbogast, e a descrição em si dos crimes, em que pese seu vibrante apelo gráfico, é minimalista.

O violento assassinato de Mary tem a duração, no livro, de um parágrafo de três linhas⁶ – a monstruosidade da aparição da mãe, na verdade Norman fantasiado, atrás da cortina do chuveiro é mais detalhada e viva. A construção de uma atmosfera, por meio de uma economia extrema de elementos, é muito mais importante: Bloch aprendera com seu antigo mestre, Lovecraft, que a atmosfera para a história de terror é praticamente sua essência. E essa atmosfera é múltipla, contrastada e surge, na mente do leitor, como *flashes* detalhados, pois o autor não realizou a mesma parcimônia descritiva no caso dos ambientes. E que ambientes seriam esses? Temos motéis relativamente sórdidos de beira de estrada, pequenos escritórios nos quais negociações são realizadas, a casa estilo século 19 de Norman, impecavelmente conservada, a limpa e pobre loja de material de construção de Sam Loomis, a pequena cidade de Fairvale. Apesar da descrição viva e gráfica de todos esses locais, ainda aqui a escala é pequena ou mediana, de personagens comuns lutando pela sobrevivência diária atropelados, repentinamente, por um destino monstruoso e algo irônico. Essa inevitabilidade na qual os fatos da narrativa são mergulhados faz com que cada personagem, por um caminho tortuoso, encontre a resposta buscada: trata-se de um esquema quase de predestinação.⁷

Bloch sabia perfeitamente bem que as narrativas fantásticas do século 19 baseavam-se fortemente na idéia de ambigüidade, de indefinição entre mundos, personagens ou idéias, para que o efeito de estranhamento surgisse. Assim, o escritor recolocou a ambigüidade em ação, mas ampliou seu escopo: o embate não é mais, como na novela fantástica do século 19, entre um modelo explicativo racionalista e outro, irracionalista. Trata-se, em *Psycho*, de mentes racionais que, premidas pelo medo, racionalizam a situação de forma imperfeita. Esse é o caso de Sam Loomis e do xerife de Fairvale, conscientes do Mal, mas incapazes de enfrentá-lo, utilizam-se da razão objetiva como escudo para as evidências empíricas da presença desse Mal. Já Lila Crane enfrenta o Mal abertamente, mas o medo e o desespero a faz utilizar o sobrenatural como modelo explicativo de *background* ao descobrir que a horripilante mansão Bates escondia segredos terríveis.⁸

Ao revolucionar a estrutura do terror, Bloch optou por um caminho francamente contraditório ao de Lovecraft no eixo temático mas paradoxalmente concordante no eixo estrutural. Pois optou por um naturalismo seco e direto, fascinante em seu grafismo direto e brutal, para representar a sordidez da loucura assassina banalizada na figura mítica, no século 19 dos assassinos de massa, do *serial killer*, e esse naturalismo – que é complementado por um aprofundado da psicologia dos personagens, questão negligenciada e desprezada por Lovecraft – não guarda semelhança alguma com as mitologias *pulp* dos “mitos de Cthulhu”. Por outro lado, a questão da atmosfera é, por ele, valorizada: em mais um efeito gráfico bem conseguido, no capítulo quatorze, durante o duelo mental e posterior luta corporal entre Sam e Norman, Bloch coloca uma tempestade como pano de fundo, quase como se os elementos configurassem o ambiente ideal para a conclusão da narrativa. Contudo, como muitas vezes ocorre, o sucesso de *Psycho* foi a causa de seu posterior esquecimento no lúgubre pantanal da narrativa *pulp*: toda a violência atmosférica e furioso grafismo da novela atrairia Alfred Hitchcock, que viu a oportunidade de criar uma obra absolutamente “cinemática”, sem o peso morto da influência das grandes narrativas romanceadas.

Em 1960, apenas um ano após sua publicação, a versão cinematográfica de *Psycho* tornava-se, graças a uma brilhante campanha publicitária, um dos filmes de maior sucesso de Hitchcock, e também um de seus melhores filmes, talvez um dos prediletos do diretor. O impacto das telas amorteceria o efeito da

novela: a profecia do filme absolutamente “cinematográfico” de Hitchcock se realizava e a adaptação – bastante fiel, é importante frisar – para o cinema esmagava o original literário, tornando-o quase irrelevante. Se, logo no início das negociações de compra dos direitos da novela de Bloch e das filmagens, o roteirista Joseph Stefano colocasse abertamente sua opinião negativa sobre a novela, disposto a “melhorá-la”, François Truffaut, em sua famosa entrevista com Hitchcock publicada em 1967, destrói a obra por seu “convencionalismo” em poucas linhas:

Li a novela *Psycho* e me pareceu que o autor utiliza truques vergonhosamente primários. No livro se lê coisas como: ‘Norman sentou-se ao lado de sua velha mãe e iniciaram uma conversa.’ Esse convencionalismo da narração me desagradava muito. A narração do filme e mais verdadeira e percebemos isso quando voltamos a vê-lo.” (TRUFFAUT, 1996, p. 235 – tradução do espanhol nossa)

Lendo atentamente a novela, contudo, a acusação de Truffaut soa despropositada: afinal, é absurdo tratar uma obra ficcional como convencional, uma vez que quaisquer opções de representação serão, sempre, convenções com as quais um criador deve lidar e das quais deve tirar o máximo. No caso específico de *Psycho*, que tanta irritação causou em Truffaut, estamos diante da representação da loucura, encarnada pelo personagem Norman Bates, que tantas variações ganhou ao longo da história da literatura: das aparições apenas vistas pelas mentes culpadas e perturbadas dos protagonistas de *Macbeth* e *Rei Lear*, ambas de Shakespeare, ao frenético e escatológico fluxo da consciência de *Naked Lunch*, de William S. Burroughs, inúmeras formas de representação da loucura foram empregadas, e todas foram igualmente convencionais. A qualidade, neste caso, só pode ser aferida pela funcionalidade dentro da narrativa: se a representação consegue se encaixar como algo além de um malabarismo para manter o suspense. A crítica de Truffaut, é bem verdade, antecipa em mais de 30 anos a tendência de filmes como *Clube da Luta* (*Fight Club*, 1999) e *Uma mente brilhante* (*A beautiful mind*, 2001), nos quais a loucura dos personagens é apresentada sem qualquer sutileza, com a duplicação do protagonista em um ator que representa na tela (movendo objetos, conversando etc.) como se fosse real – interagindo não apenas com o protagonista – para, no *turning point* final, revelar-se imaginário.⁹

Ainda nesse sentido, a crítica de Truffaut a *Psycho* não é justa: o Norman Bates do livro é um personagem dominado por visões de sobrevivência à morte, advindas da leitura de obras místicas, teosóficas, antropológicas. Por outro lado, a fluidez da prosa, dotada de grande senso visual, de Bloch manteve uma atmosfera de ressonância sobrenatural em torno da mãe do protagonista: a personagem dialoga com Bates, mas freqüentemente é reduzida a uma sombra dentro da residência, uma presença perturbadora, muda e estática. Pois é exatamente isso o que ela é: um cadáver empalhado – ou seja, de alguma forma uma presença concreta, não apenas reflexo psicológico vulgarmente materializado – colocado, com funções sacrais e rituais, em determinados pontos da casa. Assim, as opções de Hitchcock derivam mais de uma questão de abordagem do que de uma tentativa de “corrigir” ou “melhorar” a narrativa original: o diretor britânico e seu roteirista alteraram significativamente a forma e a função do personagem Bates, cortando, nesse processo, sua erudição alucinada. Assim, a crença de que o processo de taxidermia concedeu a mãe uma segunda vida – justificável no contexto da novela –, totalmente baseada no sombrio misticismo do personagem, soaria absurda no contexto do filme.

Este talvez seja o momento para darmos atenção a um pequeno conto no início da carreira de Bloch – publicado no ano da morte de Lovecraft –, “Mannikins of Horror”. Apesar do título, fortemente codificado dentro da tradição lovecraftiana, a narrativa apresenta interessantes desenvolvimentos e uma inesperada rearticulação temática da velha lenda judaica do golem, ser artificial de barro conjurado através de trocas e permutações lingüísticas do nome de Deus. Contudo, a versão de Bloch nada possui do cabalismo místico ou mesmo da essência judaica da lenda: um neurocirurgião, vítima de uma crise de loucura advinda do *shell shock* após a batalha de Ypres durante a Primeira Guerra

Mundial, é encarcerado em um hospício, estando aos cuidados de um medíocre e tirânico psicólogo. O neurocirurgião, como forma de escape de sua vida reclusa, começa a esculpir em argila réplicas cada vez mais perfeitas do ser humano.

A precisão de seus simulacros cresce na mesma proporção que suas crises de identidade, nas quais sente cada parte de seu corpo como uma unidade perfeitamente autônoma. Repentinamente, o protagonista descobre que consegue mover suas criações em argila com sua vontade, como que moldando os golems pela sua força de vontade, concentração e sua estranha psicose dissociativa, na qual percebe seu corpo como um caos de partes isoladas em precária trégua. Diante da ameaça do psicólogo de proibir o trabalho com as esculturas de argila, o neurocirurgião utiliza seus humúnculos para rastrear e depois matar seus inimigos, mas assim procedendo sela seu destino: a frágil argila é esmagada pelo psicólogo em seus estertores de morte. O corpo do neurocirurgião, já parcialmente destruído por uma tentativa anterior de rastrear o psicólogo, encontra-se ao final como seu duplo: o rosto esmagado e a cabeça decepada. É curioso que nesse conto ainda no início de carreira, Bloch tenha fixado seu protagonista como um louco internado em manicômio: o tema do louco assassino transformar-se-ia em uma espécie de marca registrada do escritor, o que liga esse conto diretamente a *Psycho*.

Também é notável a opção pela desmistificação completa dos eventos que geram o terror: há uma insistência na idéia de que o simulacro se move por força de um desvio secreto provocado pela loucura, não em um milagre sobrenatural sugerido – como no conto tematicamente semelhante “A Vênus de Ilê”, de Prosper Mérimée – ou explicável a partir de uma caótica e abstrusa mitologia, ao gosto de Lovecraft. A mitologia judaica do golem, nesse sentido, parece estar distante e desnaturada. O protagonista não está distante das imagens tornadas convencionais do cientista louco, mas a essência da lenda judaica ainda está lá, enquadrada dentro de uma releitura imaginativa,¹¹ na imagem desses simulacros vivos construídos da mesma matéria do golem – a argila –, animados por uma propriedade misteriosa – atualização do sopro divino – e mantidos vivos pela vontade concentrada em forma de meditação de seu criador. É possível conectar a narrativa de Bloch, inclusive, com uma tradição ancestral de golems, aqueles descritos por Gershom Scholem: “É como se, na concepção original, o Golem cobrasse vida enquanto durasse o êxtase de seu criador. A criação do Golem foi como uma experiência particularmente sublime do místico, que imergiu nos mistérios das combinações alfabéticas no livro da criação.” (SCHOLEM citado por MIGUEL, 2004, p. 97).

Assim, a obra de Robert Bloch ocupa um ponto fundamental na ficção fantástica de nosso século por abrir caminhos não necessariamente novos, mas algo equívocos: em primeiro lugar, ao demonstrar que o horror provocado pela mente humana, materializado nos crimes de pequenos ou grandes assassinos de massa. Em segundo lugar, por aproximar o terror da vida cotidiana, materializando formatos diferenciados do Mal na pasmaceira da vida mediana e anônima das metrópoles, estradas e minúsculas cidades da América e de todo o mundo civilizado, que parecia ter esquecido como a evocação desse Mal é relativamente fácil. Esse novo bestiário de psicopatas alimentaria um lucrativo filão cinematográfico, em obras cada dia mais diluídas, mas que em sua fonte preservam a força original mesmo nos dias de hoje. Ao final, Bloch, judeu laico e aparentemente avesso às tradições de seu povo, não apenas atualizaria a tom profético do ensaio de Lovecraft, citado na abertura deste artigo, como também daria mais uma configuração para as afirmações de Bruno Zevi sobre o artista judeu e seu judaísmo – ainda que laico –, citadas por Luiz Nazario: “o judaísmo rebelar-se-ia contra os bezerros de ouro – a interminável cadeia de dogmas, axiomas, verdades reveladas, heróis marmóreos e retóricos; na teologia judaica, o desafio para o homem não estaria na construção de grandes sistemas, mas no modo de encarar o cotidiano”.¹¹

*Alcebiades Diniz Miguel é Graduado em Lingüística pela Universidade de São Paulo e Mestre em

Teoria Literária pela UNICAMP. Atualmente é Doutorando em Teoria e História Literária na UNICAMP.

Notas

¹ Pelo menos dois dos imaginários “livros malditos” citados pelos personagens do convulso “ciclo de Cthulhu” foram criados, direta ou indiretamente, por Bloch: trata-se de *Cultes des Goules* (1934) e *De Vermis Mysteriis* (1935).

² S. T. Joshi chamaria a atenção para o fato de Lovecraft utilizar, para “The Haunter o the Dark”, uma estrutura narrativa semelhante àquela utilizada por Hanns Heinz Ewers no conto “A aranha”, muito elogiado por Lovecraft no já citado *O Horror Sobrenatural na Literatura*.

³ Para um extenso e mais completo painel do crime gratuito na literatura e no cinema, ver o ensaio “Pós-modernismo e cinema”, de Luiz Nazario.

⁴ Esse procedimento teve uma tradução interessante e complexa realizada empregado por Alfred Hitchcock e pelo roteirista Joseph Stefano, responsáveis pela adaptação para o cinema. Hitchcock e Stefano evitaram a opção de Bloch por colocar o psicótico como protagonista, cortando todo o capítulo um da novela, mas mantiveram a noção de identificação fluída entre personagens e espectadores – e seus respectivos pontos de vista – que se sucedem na tela, incluindo a identificação com Bates. François Truffaut percebeu bem essa estrutura: “Me parece que o público muda bastante seus sentimentos durante a projeção. De saída, se espera que Janet Leigh consiga escapar. O assassinato nos surpreende totalmente, mas a partir do momento no qual Norman Bates apaga as pistas do crime, o público se coloca a seu favor, esperando que não o descubram. Logo, quando sabemos pelo xerife que a mãe de Perkin está morta a oito anos, então de maneira brusca o campo é mudado e o público se coloca contra Anthony Perkins, mas por pura curiosidade.” (TRUFFAUT, 1996, p. 238 – tradução do espanhol nossa)

⁵ “Aqui Lila se viu parada, entre fascinada e perplexa, diante da incongruência dos tópicos da biblioteca de Norman Bates. *A New Model of The Universe* [do filósofo russo Ouspensky], *The Extension of Consciousness* [de C. W. Oliver], *The Witch-Cult in Western Europe* [estudo antropológico de Margaret Alice Murray, uma das grandes referências teóricas de Lovecraft], *Dimension and Being*. Esses não eram livros de um garotinho, da mesma forma como estavam deslocados na casa de um proprietário de motel da zona rural. Ela vasculhou rapidamente as prateleiras. Psicologia de anormalidades, ocultismo, teosofia. Uma tradução de *Là Bas*, outra de *Justine*. E nas prateleiras de baixo, um número indescritível de títulos sem nome e mal encapados. Lila puxou qualquer um deles e abriu. A ilustração que saltou das páginas do livro era uma pornografia no limite do patológico.” (BLOCH, 1999, p. 136)

⁶ “Mary começou a gritar, quando as cortinas foram afastadas brutalmente e uma mão surgiu, carregando uma faca de açougueiro. Essa seria a faca que, instantes depois, cortaria seu grito. E sua cabeça.” (BLOCH, 1999, p. 31)

⁷ A personagem Mary Crane utiliza exatamente essa expressão para descrever seu espanto diante da cadeia de coincidências que a levaram até o motel de Bates, em um momento de arrependimento pelo roubo que precede seu assassinato. Trata-se quase de um espelhamento metalingüístico, no qual o personagem se sente exatamente como o leitor, dentro da estrutura proposta por Bloch (BLOCH, 1999, p. 30).

⁸ Trata-se do capítulo 15, o que está mais convencionalmente próximo do fantástico em estilo século 19 (BLOCH, 1999, p.132-142).

⁹ Essa forma de representar pode eventualmente ser funcional sem nada de gratuito ou vulgar. É o caso do drama de Fernando Arrabal *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, no qual a duplicação total obedece a uma função temática estrita, pois a peça é fortemente alegórica.

¹⁰ Em determinado momento, o protagonista reconhece que não é apenas um doutor Frankenstein, mas um simulacro de Deus criando vida a partir do barro: “‘Frankenstein’, Colin murmura, ‘eu sou Frankenstein’. Sua voz torna-se um sussurro. ‘Eu não sou como Frankenstein. Eu sou como Deus. Sim, como Deus.’” (BLOCH, 1990, p. 4)

¹¹ NAZARIO, 2002, p. 677.

Referências

- BLOCH, Robert. *The Complete Stories of Robert Bloch – Final Reckonings*. Volume 1, New York: Citadel Press, 1990.
- BLOCH, Robert. *Psycho*. London: Bloomsbury, 1999.
- LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural na literatura*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.
- LOVECRAFT, H. P. *The Call of Cthulhu and Other Weird Stories*. New York: Penguin Books, 1999.
- MIGUEL, Alcebiades Diniz. O Golem e suas leituras tecnológicas. In: NAZARIO, Luiz; NASCIMENTO, Lyslei (Org.). *Os fazedores de golems*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Fale/UFMG, 2004.
- NAZARIO, Luiz. O Expressionismo e o Nazismo. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- NAZARIO, Luiz. Pós-modernismo e Cinema. In: GUINSBURG, Jacó; BARBOSA, Ana Mae (Org.). *O Pós-modernismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.
- The Unofficial Robert Bloch Website*. Disponível em <<http://mgpfeff.home.sprynet.com/bloch.html>>. Acesso em: 10 maio 2006.
- TRUFFAUT, François. *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.