

REPRESENTAÇÕES DAS CIDADES EM RUÍNAS DE H. P. LOVECRAFT

DORA NUNES GAGO

Palavras-chave: Lovecraft, cidades, ruínas, fantástico, narrador

Keywords: Lovecraft, cities, ruins, fantastic, narrator

1. Introdução

A produção literária de Howard Philips Lovecraft (Providence, Rhode Island, 1890-1937) inscreve-se no domínio da Literatura Fantástica, aproximando-se de Edgar A. Poe, na criação de mundos fantásticos peculiares, dominados pelo horror. Estes expressam, frequentemente, a pequenez, a solidão e insignificância do ser humano, no seio de um universo infinito, amoral, hostil e desprovido de significado. Neste contexto, o medo é gerado não apenas pelos monstros provenientes do espaço cósmico ou de eras remotas, mas por uma consciencialização da situação do Homem no mundo.

A maioria dos textos que produziu só mereceu divulgação significativa após a sua morte, embora alguns deles tenham sido publicados em revistas como *Fairy Tales*, ainda durante a vida do escritor. No presente artigo, analisaremos as representações das cidades em ruínas e o seu significado delineado através dos percursos dos diversos narradores em três textos deste autor: *The Nameless City*, *The Shadow over Innsmouth* e *At the Mountains of Madness*.

Em *The Nameless City* (1921) o narrador descobre, durante a sua digressão pelo deserto da Arábia, a Cidade Inominável, considerada maldita, que jaz semi-enterrada nas areias. Ao penetrar na profundidade, para a explorar, encontra pinturas de estranhos seres semelhantes a crocodilos – supostamente, os construtores da cidade – que povoam as paredes. Além disso, todas as construções são caracterizadas pela baixeza. O narrador sente-se contagiado, esmagado pelo medo, pela atmosfera de terror.

Por seu turno, em *The Shadow Over Innsmouth* (1931) o protagonista empreende uma viagem com fins genealógicos e antiquários para

comemorar a maioridade. Em Newburyport ouve falar de uma cidade chamada Innsmouth que, além de decadente, é habitada por uma comunidade de seres particularmente repelentes. Movido pela curiosidade dirige-se a esse local. Então, conhece um velho alcoólico (Zadok Allen) que lhe narra histórias bizarras, com o intuito de explicar a degradação da cidade e a degenerescência biológica e psicológica do seu povo. Tal facto dever-se-ia ao cruzamento de habitantes de Innsmouth com seres monstruosos trazidos pelo capitão Obed Marsh, de ilhas longínquas. A certa altura, o protagonista quase enlouquece, devido ao ambiente que o rodeia, principia a sofrer também fisicamente a metamorfose que afecta aquela comunidade, suspeitando ser um descendente dela.

At the Mountains of Madness, o texto mais extenso que seleccionámos, concebido igualmente em 1931, é a narrativa de uma expedição à Antártida em que o narrador participa. Aí, alguns dos seus companheiros morrem em condições misteriosas. O herói encontra estranhos fósseis de criaturas desconhecidas e o inominável horror da ciclópica cidade concebida pelos Antepassados (“Deep Ones”), uma espécie pré-humana, num passado longínquo, na aurora dos períodos geológicos. A cidade está protegida por um espaço quase intransponível, povoada por monstros com uma psicologia tão diferente da nossa, que a sua arquitectura permanece enigmática, ignorada pela imaginação humana. Após esta breve sinopse do nosso corpus de análise, acompanharemos os percursos atribulados trilhados pelos diversos narradores através das cidades em ruínas, de forma a compreendermos o seu significado.

2. Os percursos dos narradores pelas cidades em ruínas

Os diversos itinerários empreendidos pelos narradores autodiegéticos (visto que são simultaneamente protagonistas) lovecraftianos, impelidos pela curiosidade, pela atracção incontrolável pelo que é estranho, diferente, misterioso, aterrador, são o elemento fulcral que permite a construção das representações das cidades em ruínas.

Nesta senda, a focalização autodiegética – ou seja, o ponto de vista, ou foco narrativo – permite o devassamento da interioridade do protagonista, visto que ao narrar os acontecimentos, se revela a si próprio. Por isso, como refere Aguiar e Silva: “As mais subtis emoções, os pensamentos mais secretos, o ritmo da vida interior, tudo enfim, o que constitui a história da intimidade de um homem, é miudamente analisado e confessado pelo próprio homem que viveu ou vive essa história” (*Teoria da Literatura* 772).

Por outro lado, a utilização da primeira pessoa permite uma melhor identificação do leitor com a personagem, facilitado geralmente por este ser um indivíduo como os outros, mediano, cuja palavra se torna digna de confiança. No caso de Lovecraft (e na Literatura Fantástica em geral), este grau de identificação do leitor com o narrador reveste-se de uma importância determinante, visto aumentar a credibilidade em factos que se afastam ou subvertem as leis naturais. Por conseguinte, a dúvida, a hesitação, invadem o leitor, que ao questionar-se relativamente ao que lhe é contado, se envolve mais profundamente nessa história.

Nesta esteira, em *At the Mountains of Madness*, constatamos que as razões que levaram o “eu” a iniciar a narrativa (embora o faça contrariado) são expostas, revelando o teor didáctico assumido pelo discurso: “I am forced into speech because men of science have refused to follow my advice (...) It is altogether against my will that I tell my reasons for opposing this contemplated invasion of the antarctic” (11). Simultaneamente, ele suscita a dúvida acerca da credibilidade dos factos que vai narrar. A partir do momento em que principia o relato da viagem, o sujeito de enunciação dominante deixa de ser o “eu” (“I”), mas antes o “nós” (“we”) referente ao protagonista e aos seus companheiros da expedição. Todavia, a primeira pessoa do singular emerge sempre que é feito um comentário mais pessoal, ou uma prolepse relativa aos efeitos posteriores de determinada situação: “It maked my loss, at the age of fifty-four of all that peace and balance which the normal mind possesses through its accustomed conception of external nature and nature’s laws” (43).

A intertextualidade com o romance fantástico de Poe, *The Narrative of Arthur Gordon Pym*¹, é notória, o que confere maior verosimilhança à narrativa. Além disso, poderá constituir uma homenagem ao autor por quem Lovecraft revelou a sua admiração, por exemplo no ensaio escrito em 1926/27, denominado “The Supernatural Horror in Litterature”².

A viagem é narrada, rigorosamente, com indicações geográficas e cronológicas precisas, chegando-se ao pormenor de indicar as horas e os

¹ Este romance, publicado em 1838, narra igualmente uma expedição à Antárctida, da qual Lovecraft retoma alguns aspectos, como é o caso da precisão cronológica (constatada sobretudo no início) e da narração na primeira pessoa.

² Neste ensaio escrito em 1927/29, após uma breve abordagem da referida narrativa de Poe, o autor afirma: «Certain of Poe’s tales possess an almost absolute perfection of artistic form which makes them veritable beaconlights of short story» (Lovecraft 465).

minutos em que foram percebidos certos factos, como se se tratasse dum relatório de teor científico.

As montanhas da Antárctida, onde se situa a cidade ciclópica, são referidas, primeiramente, como uma miragem, envolvida pela neblina gelada, de onde sobressai uma forma labiríntica. Em seguida, são descritas de uma perspectiva exterior, comparadas às estranhas pinturas asiáticas de Nicholas Roerich³, o que confere maior autenticidade à descrição:

It was young Danforth who drew our notice to the curious regularities of the higher mountain skyline – regularities like clinging fragments of perfect cubes, which Lake had mentioned in his messages, and which indeed justified his comparison with the dreamlike suggestions of primordial temple ruins, on cloudy Asian mountaintops so subtly and strangely painted by Roerich. There was indeed something hauntingly Roerich-like about this whole unearthly continent of mountainous mystery. I had felt it in October when we first caught sight of Victoria Land, and I felt it afresh now. I felt, too, another wave of uneasy consciousness of Archaean mythical resemblances; of how disturbingly this lethal realm corresponded to the evilly famed plateau of Leng in the primal writings. (61)

Frequentemente, o protagonista demonstra o carácter “didáctico” do seu discurso, ao frisar que só conta os acontecimentos para evitar que outros os vivam, enfatizando a sua repugnância ao lembrá-los (53).

Os factos apresentados como tendo sido testemunhados pelo narrador são verdadeiramente aterradores: os companheiros da expedição (exceptuando Danforth, um jovem estudante) são barbaramente assassinados no acampamento, após terem iniciado a dissecação do cadáver de uma criatura, dotada de insólitas características, encontrada no gelo. Porém, tal como ele salienta, esses horrores não lhe demovem a curiosidade científica de desvendar os mundos ocultos.

Verificamos que os companheiros de viagem possuem um nome, uma identidade própria, o que confere maior credibilidade aos factos contados, como se existissem deles testemunhas reais, concretas.

O herói transmite-nos a ideia de indecibilidade (frequente na Literatura Fantástica) ao acentuar a dificuldade sentida em verbalizar

³ Este pintor russo, falecido em 1947, produziu centenas de pinturas que se encontram espalhadas pelo mundo, presentes nomeadamente, no Museu Nicholas Roerich em Nova York. A sua obra foi influenciada pelas diversas expedições realizadas na Ásia Central, tendo frequentemente como temática central as caminhadas espirituais da Humanidade. Exemplos concretos são as obras intituladas «Lahul», «Stronghold of the Spirit» ou «Shamballa».

aquilo que testemunha, em explicar, ou descrever os eventos. Por conseguinte, acentua a necessidade de recorrer a desenhos ou fotografias, que funcionariam como provas (61). Evidencia admiração perante a sua própria resistência psicológica, relativamente ao que presencia, todavia, é sempre a curiosidade que triunfa. Por outro lado, ao constatar que o espaço circundante se assemelha ao Planalto de Leng, dos escritos primitivos e lamenta ter folheado o livro proibido, o *Necronomicon*⁴.

A primeira imagem transmitida pelo narrador de *At the Mountains of Madness*, é a de uma cidade que parece não ter limites, encontrando-se protegida por uma cordilheira infinita, rodeada de muralhas de cinco pontas, sendo vista como um labirinto de rochas (67). Ao penetrar nesse espaço, ele sente que ultrapassa os limites, toca um reino proibido.

O itinerário iniciado marca o “eu” profunda e negativamente, ameaçando de novo a sua consistência e estabilidade psíquica: “(...) the half-mile walk down hill to the actual city was something of which details will always remain engraved on my mind. Only in the fantastic nightmares could any human being but Danforth and me conceive such optical effects” (70).

A ideia de inconsistência e estupecção acentua-se à medida que é narrado o avanço para o interior da cidade. Nesse percurso, embrenham-se nos labirintos, tomando notas daquilo que vêem. Através da arquitectura, apercebem-se de que os autores daquelas construções terão sido seres primitivos, detentores de uma supremacia intelectual e científica, atendendo à perfeição das esculturas, dos desenhos e dos mapas. Deste modo, os relevos murais omnipresentes, possibilitam as maiores revelações – tal como sucede com os frescos da Cidade sem nome. Estes, ao manifestar um poderoso poder narrativo, funcionam como provas, testemunhas palpáveis, concretas do Passado, da História.

As salas, as divisões são caracterizadas pelo gigantismo opressivo, reflectido na descrição precisa das dimensões: “(...) blocks in many cases as large as 4x 6x 8 feet (...)” (64).

⁴ Obra fictícia inventada e referida igualmente nos outros textos abordados deste autor - escrito por um árabe (Abdul Alhazred) que teria enlouquecido ao visitar umas raras ruínas subterrâneas situadas no deserto. De facto, se o autor criou esta personagem e lhe atribuiu um livro, terá sido com o intuito de assegurar uma maior coesão à sua obra, na medida em que estas referências integram os diversos textos. Além disso, juntamente com a Universidade fictícia (Miscatónica), terá contribuído para a criação de um universo credível aos olhos do leitor, visto que, o *Necronomicon* constitui uma obra de referência para os narradores de Lovecraft.

O narrador reafirma o carácter didáctico das suas revelações, o intuito de evitar que outros cometam o mesmo erro que ele e o seu companheiro cometeram, ao explorar um mundo proibido: “(...) but this lone refuge was now stripped from us and we were forced to face definitely the reason – shaking realization which the reader of these pages had doubtless long ago anticipated” (81).

O protagonista exprime o confuso desespero experimentado ao entrar no labirinto de construção inumana. Revela o início de uma pesquisa sistemática por aquele local e o choque sentido, ao concluir que a cidade teria sido construída pelos Antepassados, oriundos do espaço estelar, quando a Terra ainda era jovem. Como salvaguarda da sua sanidade mental e prova da veracidade de todo o seu discurso, aponta novamente as fotografias, a publicar em breve. Contudo, salienta o carácter vago da narrativa, visto que a história completa surgirá no boletim oficial da Universidade Miscatónica: “Here I shall sketch only the salient highlights in a formless, rambling way.” (84).

Inicialmente, o narrador apresenta a interpretação das esculturas, que lhe possibilitam a reconstrução do passado, atenuando o horror dominante. Estas narram a chegada dos seres estranhos à Terra, ainda desabitada, tal como o seu modo de vida. Estes corresponderão aos Antepassados e aos Shogotts, referidos pelo árabe louco Abdul Alhazred no *Necronomicon*.

Nesta sequência, o narrador interroga-se acerca do período posterior que não se encontra incluído nos desenhos (102), de modo a suscitar a atenção do destinatário, conduzi-lo à reflexão.

Devido às informações desvendadas, as personagens alteram os planos estabelecidos, penetrando na escuridão do abismo, onde de novo, a curiosidade vence o terror. Então, o protagonista revela uma hesitação, no que concerne à narração do facto. Esta hesitação contagia o leitor, constituindo, segundo Todorov, a essência do Fantástico (165). Ela revela-se ainda em frases introduzidas por conjunções que induzem dúvida e que aparecem frequentemente (ex.: “perhaps”; “probably”, entre outras). O narrador refere que são forçados a rastejar (tal como sucederá em *The Nameless City*), para procurar a abertura do túnel, comandados por um instinto irracional, oculto, presenciam, novamente, factos estranhos que lhes provocam a sensação de pânico, de desintegração.

A sensação de horror impregna a descrição da nova caminhada através dos intermináveis corredores subterrâneos, onde deparam com o corpo de Gedney, um dos colegas da expedição. Todavia, embora desorientados e profundamente chocados com tal visão, persistem no seu caminho, que os leva à descoberta de estranhas e gigantescas criaturas

semelhantes a pinguins. O narrador dirige-se ao narratário indirectamente, tentando justificar-se, adivinhar-lhe os pensamentos: “Many people will probably judge us callous as well as mad for thinking about the northward tunnel and the abyss so soon after our somber discovery (...)” (115).

Com efeito, acentua-se constantemente o distanciamento temporal do narrador em relação às situações vividas, o seu amadurecimento e consciencialização, ao referir-se àquele itinerário como “uma aventura suicida” (120).

No início do capítulo onze, o “eu” confessa que, apesar da passagem do tempo, o facto de contar e recordar o que viveu ainda é doloroso, pois as experiências vividas deixaram-lhe marcas inapagáveis. Deste modo, à medida que a narrativa avança, o acto de narrar torna-se gradualmente mais penoso e difícil para ele: “Still another time have I come to a place where it is very difficult to proceed” (123). Paralelamente, nota-se uma gradação do terror experimentado pelas personagens.

Antes de relatar o sucedido, o narrador cria suspense, principiando por lamentar as atitudes empreendidas: “Would to Heaven we had never approached them at all but (...) had run back, before we had seen what we did see (...)” (124).

Em seguida, o “eu” transmite-nos sensações aterradoras, captadas através dos vários sentidos: encontram cadáveres dos estranhos seres barbaramente assassinados, mutilados, escutam um som aterrador (coincidente com a palavra terrível, misteriosa, presente na obra anteriormente referida de Edgar Poe), respiram um odor nauseabundo.

A tensão e o horror experimentados surgem, ainda, representados através da narração de uma sequência de acções desenroladas rapidamente: as personagens são perseguidas por uma criatura que julgam tratar-se de um Antepassado, através do labirinto. Neste contexto, importa referir que a estrutura labiríntica é comum às três cidades presentes nas obras abordadas. Aliás, o labirinto foi utilizado como sistema de defesa à entrada das cidades fortificadas, protegendo-as contra os adversários humanos e as influências maléficas, como se estivessem localizadas no centro do mundo. Por outro lado, segundo Chevalier e Gherrbrant, “conduz também ao interior de si mesmo” (396), permitindo aceder à vertente interior, misteriosa e mais recôndita do ser humano. Nesta linha, para Diel, o labirinto simboliza o inconsciente, o erro e o distanciamento da fonte da vida. O seu conhecimento pode ser interpretado como aprendizagem a respeito da maneira de entrar nos territórios da morte (Cirlot 330).

No final da descrição do percurso, constatamos que conseguem encontrar a galeria certa e sair. Contudo, nesse momento, olham para trás e

o horror parece atingir o clímax. Neste caso, o narrador dirige-se directamente ao leitor, para revelar que o que viram foi indescritível, tendo-lhes apagado, quase completamente, a lucidez. Isto é comprovado pela referência a um acesso de loucura de Danforth:

Danforth was totally unstrung, and the first thing I remember of the rest of the journey was hearing him lightheadedly chant an hysterical formula in which I alone of mankind could have found anything but insane irrelevance. It reverberated in falsetto echoes among the squawks of the penguins; reverberated through the vaultings ahead, and—thank God—through the now empty vaultings behind. He could not have begun it at once — else we would not have been alive and blindly racing. I shudder to think of what a shade of difference in his nervous reactions might have brought.

"South Station Under — Washington Under — Park Street Under—Kendall — Central — Harvard — " The poor fellow was chanting the familiar stations of the Boston-Cambridge tunnel that burrowed through our peaceful native soil thousands of miles away in New England, yet to me the ritual had neither irrelevance nor home feeling. It had only horror, because I knew unerringly the monstrous, nefarious analogy that had suggested it. (131)

Esta reacção associa-se a algo por eles visualizado, verdadeiramente inominável, inconcebível (ou seja, aquilo que os romancistas fantásticos poderiam denominar "(...) the thing that should not be (...)") (132), apresentando vagas semelhanças com um comboio monstruoso.

Após a apresentação de recordações vagas, que remetem para uma dimensão onírica, nas quais eles correm como se flutuassem e sobem uma grandiosa rampa em espiral, é narrada a fuga daquela terrífica cidade morta:

But we were not on a station platform. We were on the track ahead as the nightmare, plastic column of fetid black iridescence oozed tightly onward through its fifteen-foot sinus, gathering unholy speed and driving before it a spiral, rethickening cloud of the pallid abyss vapor. It was a terrible, indescribable thing vaster than any subway train — a shapeless congeries of protoplasmic bubbles, faintly self-luminous, and with myriads of temporary eyes forming and un-forming as pustules of greenish light all over the tunnel-filling front that bore down upon us, crushing the frantic penguins and slithering over the glistening floor that it and its kind had swept so evilly free of all litter. (132)

No entanto, o horror, a insanidade, ficam neles impregnados, sempre latentes, visto que Danforth nunca mais terá recuperado inteiramente a lucidez, tendo por vezes acessos de loucura.

Em *The Nameless City*, tal como em *The Shadow Over Innsmouth*, o narrador encontra-se só, não dispõe de qualquer companheiro de viagem, sendo a enunciação feita na primeira pessoa do singular.

No primeiro texto supramencionado, a narrativa é curta, o itinerário do narrador autodiegético bastante condensado, tanto a nível temporal como espacial. Primeiramente, ele revela um misto de receio e curiosidade perante a enigmática e lendária cidade sepultada no deserto, jamais vista por olhos humanos, cujo carácter indefinido, ambíguo, transparece, como referimos anteriormente, na ausência de nome, visto que ele é o primeiro passo para identificar ou definir algo:

When I drew nigh the nameless city I knew it was accursed. I was traveling in a parched and terrible valley under the moon, and afar I saw it protruding uncannily above the sands as parts of a corpse may protrude from an ill-made grave. Fear spoke from the age-worn stones of this hoary survivor of the deluge, this great-grandfather of the eldest pyramid; and a viewless aura repelled me and bade me retreat from antique and sinister secrets that no man should see, and no man else had dared to see. (130)

À semelhança do que sucede com os outros narradores, este cede à curiosidade, e embrenha-se na labiríntica cidade subterrânea, onde também é assaltado por pesadelos, fundidos por vezes com a realidade:

I awakened just at dawn from a pageant of horrible dreams, my ears ringing as from some metallic peal. I saw the sun peering redly through the last gusts of a little sandstorm that hovered over the nameless city, and marked the quietness of the rest of the landscape. Once more I ventured within those brooding ruins that swelled beneath the sand like an ogre under a coverlet, and again dug vainly for relics of the forgotten race. At noon I rested, and in the afternoon I spent much time tracing the walls and bygone streets, and the outlines of the nearly vanished buildings. I saw that the city had been mighty indeed, and wondered at the sources of its greatness. (131)

A existência de pinturas e baixos-relevos assume, tal como sucedera em *At the Mountains of Madness*, uma função narrativa, revelando a construção ancestral da cidade e o seu passado glorioso, que contrasta com a decadência do presente:

Still nearer the end of the passage was painted scenes of the utmost picturesqueness and extravagance: contrasted views of the nameless city in its desertion and growing ruin, and of the strange new realm of paradise to which the race had hewed its way through the stone. In these views the city and the desert valley were shewn always by moonlight, golden nimbus hovering over the fallen walls, and half-revealing the splendid perfection of former times, shown spectrally and elusively by the artist. (...) They seemed to record a slow decadence of the ancient stock, coupled with a growing ferocity toward the outside world from which it was driven by the desert. The forms of the people – always represented by the sacred reptiles –

appeared to be gradually wasting away, though their spirit as shewn hovering above the ruins by moonlight gained in proportion. (131)

No entanto, ao contrário da ciclópica cidade abordada anteriormente, esta é dominada pela baixeza, unida à sua natureza indeterminada, visto que os seres que a conceberam se assemelham a répteis, mais especificamente, a crocodilos. Para a explorar, o narrador necessita de ajoelhar-se, rastejar, imitando assim a espécie que terá construído a cidade:

It is only in the terrible phantasms of drugs or delirium that any other man can have such a descent as mine. The narrow passage led infinitely down like some hideous haunted well, and the torch I held above my head could not light the unknown depths toward which I was crawling. I lost track of the hours and forgot to consult my watch, though I was frightened when I thought of the distance I must be traversing. There were changes of direction and of steepness; and once I came to a long, low, level passage where I had to wriggle my feet first along the rocky floor, holding torch at arm's length beyond my head. The place was not high enough for kneeling. (131)

Notamos, neste caso a antinomia entre a horizontalidade e a verticalidade, o contraste entre a altura exagerada que marcava a cidade de *At the Mountains of Madness* e a reduzida estatura desta. Estas antinomias são pertinentes, visto influenciarem a postura e a óptica do protagonista que as percorre. Nesta senda, tal como referiu Yu-Fu Tuan:

In addition to the vertical-horizontal and high-low polarities, the shape and posture of the human body define its ambient space as a front-back and right left. Frontal space is primarily visual. It is vivid and much larger than the rear space that we can experience only through nonvisual cues. Frontal space is "illuminated" because it can be seen. (...) On a temporal plane, frontal space is perceived as future, rear space as past."(*Space*, 40)

De certo modo, o narrador "reduz-se" à baixa estatura que caracteriza o espaço circundante, inclusivamente, os templos. Refere o seu percurso, sob uma atmosfera aterradora, onde é assombrado por uma dúvida insolúvel, devido ao que presencia: a cidade existe ou existiu? Perante tal questão surgem quatro hipóteses distintas: ela viveu nos tempos primordiais, mas já não vive; ela viveu e sobrevive; nunca existiu e não pode existir agora; nunca viveu no passado, mas existe agora na mente do narrador.

Seguindo a perspectiva de Donald Burleson (54), o protagonista quer acreditar na terceira, mas parece forçado a aceitar antes a primeira

possibilidade, e finalmente a aparente inelutabilidade da segunda, enquanto que a quarta é uma irrefutável possibilidade textual.

Com efeito, não podemos demonstrar que o horror não tenha nascido na mente do narrador, visto que o próprio admite a influência recebida do Árabe louco Alhazred e de outros autores: “In the darkness there flashed before my mind fragments of my cherished treasury of daemonic lore” (134). Neste caso, recorre ainda a citações de obras e autores existentes no universo extra-textual, como é o caso de *Alciphron* de Thomas Moore.

Por seu turno, as incertezas que dominam o protagonista percorrem o texto, visto que a relação estabelecida entre ele e a cidade, assenta, precisamente, na indecisão: as declarações do “eu” dependem da natureza da cidade, que por sua vez, depende desse discurso.

Verificamos pois um domínio da “ilegibilidade” – que contrasta com a legibilidade, ou seja, a característica inerente a uma mensagem que deve poder retransmitir uma informação, exigida para conferir realismo a um texto (cf. Hamon 133). Tal facto é corroborado por Burleson, ao afirmar: “(...) the burrowing motion in the critical process comes to the same thing as does that of the narrator: it comes to the abyss, to the aporia of unreadability.”(56).

O percurso do protagonista de *The Shadow Over Innsmouth*, não difere de modo geral, dos abordados anteriormente. Ele principia por contar os factos decorridos em Innsmouth, durante o Inverno de 1927/28, onde ocorreram diversas prisões. A seguir, revela a sua disposição para narrar os factos passados, de carácter proibido, que conduziram a essa situação: “But at last I am going to defy the ban on speech about this thing” (383).

Enquanto para o narrador de *At the Mountains of Madness* a narração constitui um acto doloroso, para este, ela adquire um teor catártico, assumindo-se como um modo de restabelecer a confiança nas suas faculdades mentais: “(...) to reassure myself that I was not simply the first to succumb to a contagious nightmare hallucination” (384). O protagonista procede a uma analepse, remontando à altura em que fazia uma viagem para comemorar a sua maioridade – embora visasse também fins genealógicos e antiquários. Nesta sequência, ao longo desse percurso, em Newburyport, ouve pela primeira vez falar daquela cidade, ausente dos mapas, isolada por longos pântanos desertos, considerada maldita, através do empregado da estação:

You could take that old bus, I suppose," he said with a certain hesitation, "but it ain't thought much of hereabouts. It goes through Innsmouth – you may have heard about that – and so the people don't like it. (...)

That was the first I ever heard of shadowed Innsmouth. Any reference to a town not shown on common maps or listed in recent guidebooks would have interested me, and the agent's odd manner of allusion roused something like real curiosity. A town able to inspire such dislike in its neighbors, I thought, must be at least rather unusual, and worthy of a tourist's attention. (385)

Seguidamente, o “eu” narra a sucessão de acções que realiza, impulsionado pela curiosidade: dirige-se à Biblioteca de Newburyport, a fim de tentar descobrir a origem da má reputação daquele local, encontrando apenas vagos dados históricos e a referência a uma insólita espécie de tiara. De seguida, vai à Sociedade Histórica para poder contemplar esse objecto que o fascina e perturba. No dia seguinte, toma o autocarro rumo à misteriosa cidade, onde constata uma ausência de vida de mau augúrio, patente nos edifícios arruinados, no odor do peixe estragado, na aparência repugnante dos habitantes, de aspecto sinistro e simiesco. Na cidade impregnada por uma atmosfera mórbida, aterradora, dominam as ruas estreitas, as casas parecem desertas e reina um odor nauseabundo.

À semelhança das anteriores cidades, também nesta se espelha o motivo de rica e longa tradição literária, do contraste entre o apogeu do passado e o declínio do presente. Neste caso, antes da guerra, a cidade teria sido um porto bastante próspero. Dessa época áurea restam marcas precisas:

Pavement and side walks were increasingly well-defined, and though most of the houses were quite old – wood and brick structures of the early 19th century – they were obviously kept fit for habitation (...) I almost lost my olfactory disgust and my feeling of menace and repulsion amidst this rich, unaltered survival from the past (...) (400)

Mais uma vez, constatamos, tal como sucedia em *At The Mountains of Madness*, a presença do odor, que confere um maior realismo e intensidade às descrições, uma vez que o ser humano percepção o mundo real através de todos os seus sentidos, o apelo ao olfacto, através da descrição dos odores, confere ainda maior autenticidade e realismo aos factos descritos. Tal como refere Yi Fu Tuan, o odor é um sentido negligenciado pelo homem moderno, uma vez que o ambiente ideal exclui necessariamente a existência de odores. No entanto, este autor afirma: “Odor has the power to

evoke vivid, emotionally-charged memories of past events and scenes” (*Topophilia* 10).

Verificamos que é narrado pormenorizadamente o percurso iniciado em Innsmouth, durante o qual encontra um rapaz que lhe entrega um mapa da cidade e lhe fala de um homem idoso, alcoólico (Zadok Allen), conhecedor de muitas histórias sobre aquele local. Ao ver esse estranho indivíduo, os seus planos mudam radicalmente. Após ter-lhe oferecido *whisky*, persuade-o a contar a história que explica a degeneração de Innsmouth. Deste modo, Zadok Allen, tal como o funcionário da estação, funciona como narrador secundário ou intra-diegético (*Figures* 238). Este processo de narração confere ao texto fantástico uma organização mais exigente. Esse tipo de narrador funciona como testemunha dos vários acontecimentos, que adquirem maior credibilidade. Assume, igualmente, uma função explicativa, ao revelar e clarificar as conexões entre os acontecimentos passados e presentes de Innsmouth.

Através do discurso de Zadok, conhecemos a génese dos habitantes da cidade e os motivos do seu estranho aspecto: após a guerra de 1812, o Capitão Obed Marsh trouxera de uma ilha do Pacífico, um grupo de seres com algumas semelhanças com os peixes – os “Deep Ones”, ou Antepassados (referidos igualmente no primeiro texto que abordámos de Lovecraft). Nesta sequência, para atrair essas criaturas Obed teria fundado uma religião baseada neles (a Ordem Esotérica de Dagon), que envolvia sacrifícios humanos. Do cruzamento entre esses seres e os homens resultou a estranha aparência dos nativos da cidade.

A cidade surge descrita de forma detalhada através do olhar do narrador visitante que procura analogias com realidades conhecidas, de teor histórico e geográfico. A ideia da decadência patente na imagem das ruínas vai-se acentuando, através do recurso à gradação:

The decay was worst close to the waterfront, though in its very midst I could spy the white belfry of a fairly well preserved brick structure which looked like a small factory. The harbour, long clogged with sand, was enclosed by an ancient stone breakwater; on which I could begin to discern the minute forms of a few seated fishermen, and at whose end were what looked like the foundations of a bygone lighthouse. (...)

Here and there the ruins of wharves jutted out from the shore to end in indeterminate rottenness, those farthest south seeming the most decayed. And far out at sea, despite a high tide, I glimpsed a long, black line scarcely rising above the water yet carrying a suggestion of odd latent malignancy. This, I knew, must be Devil Reef. As I looked, a subtle, curious sense of beckoning seemed superadded to the grim repulsion; and oddly enough, I found this overtone more disturbing than the primary impression. (401)

Deste modo salienta-se na descrição deste cenário em ruínas a linha “negra”. Com efeito, a cor preta, opõe-se a todas as cores, estando associada às trevas primordiais, à indiferenciação original, sendo associada à condenação, à morte, tendo um aspecto de obscuridade e de impureza. Tal como referem Chevalier e Gheerbrant no *Dicionário de Símbolos*, visto que absorve a luz e não a devolve, evoca “o caos, as trevas terrestres da noite, o mal, a angústia, a tristeza, a inconsciência...” (543). Para além disso, na sua influência sobre o psiquismo, o preto dá uma impressão de opacidade, de espessura, de peso. Esta surge aliada a maldição, mas também a algo com um tom vagamente familiar e atraente que parece causar simultaneamente repulsa. Do mesmo modo, o termo “recife” é conotado à priori com um objecto gerador do medo, de perigo, um obstáculo a qualquer realização – nos relatos de navegação, como é o caso da *Odisseia*, compararam-no a um monstro marinho. Por outro lado, constitui também um exemplo do grande mito da regressão. A conotação negativa referida anteriormente é ainda enfatizada por ele ser denominado “do Diabo”.

O narrador revela surpresa e descrédito face à história narrada, apresentando de seguida uma série de acções marcadas por um aumento gradual da tensão psicológica vivenciada. Assim, devido a uma avaria no autocarro, é forçado a pernoitar em Gilman House, onde durante a noite, ouve estranhas vozes nos corredores e alguém tenta entrar no seu quarto. Consequentemente, sente-se invadido por uma nítida atmosfera de terror, embora consiga manter a lucidez e traçar um plano de fuga, concretizado através de um edifício adjacente (cf. 439). Depois, corre pela cidade, perseguido por um grupo de nativos. Nesse momento, o seu desespero atinge o auge, suscitando-lhe a dúvida acerca da realidade dos factos – confirmada posteriormente, segundo ele, através da atitude do Governo face aos seus apelos.

O texto encontra-se envolvido pela aura do indescritível. À semelhança do que sucede com os narradores das duas obras anteriores, este sente dificuldade em descrever o que presencia. Os factos marcam-no profundamente ameaçando-lhe a integridade psíquica: “It was the end, for whatever remains to me of life on the surface of this earth, of every vestige of mental peace and confidence in the integrity of nature and of the human mind” (454).

O protagonista revela ter constatado, durante a fuga, a presença de tiaras semelhantes à observada em Newburyport, que ornamentam a cabeça de alguns monstros. Por outro lado, mostra ter recuperado a

consciência, posteriormente, lançando assim a dúvida relativamente ao carácter dos eventos anteriores (sonho ou realidade?).

Seguidamente, refere ter descoberto que a sua mãe pertencia à família Marsh. Logo, ele integra a árvore genealógica da raça de Innsmouth. A partir daí, relata-nos o pesadelo em que a sua vida se transforma: mentalmente perturbado, isola-se, relaciona-se com esses monstruosos antepassados, através dos sonhos, considerando-se como um deles. Apercebe-se de que, fisicamente, principia a adquirir a aparência repugnante que os caracteriza. Todavia, ao contrário do que terá sucedido com outros membros da sua família, não se suicida, adapta-se às transformações.

Nesta narrativa, constatamos uma maior inconsistência do narrador, que acaba por sofrer transformações não apenas psicológicas, mas também físicas, associadas à cidade, sendo por ela contagiado:

It was then that I began to study the mirror with mounting alarm. The slow ravages of disease are not pleasant to watch, but in my case there was something subtler and more puzzling in the background. My father seemed to notice it, too, for he began looking at me curiously and almost affrightedly. What was taking place in me? Could it be that I was coming to resemble my grandmother and uncle Douglas? (463)

Por isso, no final, manifesta o desejo de regressar a Innsmouth, para se juntar aos seus Antepassados. Evidencia-se uma inversão radical, pois o que era considerado abominável, hediondo, converte-se para ele no natural e desejável. Consequentemente, ao contrário do que sucede com os narradores dos outros textos, este muda radicalmente de carácter. Verificamos, neste caso, uma nítida metamorfose exercida pela cidade sobre o narrador. Ele revela uma preocupação constante com a busca das origens – tanto em relação à sua família, como à decadência daquele local – encontrando, precisamente, nela, as suas raízes:

I shall plan my cousin's escape from that Canton mad-house, and together we shall go to marvel-shadowed Innsmouth. We shall swim out to that brooding reef in the sea and dive down through black abysses to Cyclopean and many-columned Y'hantlei, and in that lair of the Deep Ones we shall dwell amidst wonder and glory for ever. (463)

Ele é totalmente alienado, transformado, moldado pela degenerescência, adaptando-se a ela, de modo a encontrar no seu seio o equilíbrio, a harmonia. Ao contrário do que sucede nos dois textos anteriores, em que o narrador consegue sempre escapar à atmosfera de

terror vivenciada, neste último caso, o espaço inicialmente hostil, converte-se, surpreendentemente, em “local de origem”, com todas as implicações afectivas que lhe são inerentes.

Conclusão

Em síntese, ao assumir a função testemunhal ou de atestação, o narrador evidencia uma “relação afectiva, moral e intelectual” estabelecida com a narrativa, uma vez que ele transmite os factos presenciados. Este estreito elo com a história impele-o a tecer comentários, opiniões ou juízos de valor, com o intuito de “didactizar” a narrativa, revelando a sua função ideológica. Proporcionando-nos uma perspectiva subjectiva da cidade (revelada por vezes, através do discurso valorativo), os narradores abordados (re)conhecem-se ao longo dos percursos trilhados, amadurecem através do confronto com a cidade, com as novas realidades encontradas, quase sempre isolados do resto do mundo, à margem, preservando a sua individualidade. Empreendem, assim, um processo simultâneo de hetero e auto-conhecimento, visto ser a cidade, como realidade exterior, que lhes revela o seu psiquismo, a sua profunda natureza interior. Por seu turno, na cidade, os narradores lovecraftianos exteriorizam os seus monstros, actualizam o horror neles latente, ou encontram as origens. Além disso, a introdução dos narradores intradieéticos (notória em *The Shadow Over Innsmouth*) auxilia-nos nesse processo de conhecimento, assegurando uma maior conexão e credibilidade aos eventos narrados. Por outro lado, as referências explícitas ao narratário, enfatizadas em *At the Mountains of Madness*, visam uma maior aproximação do destinatário, um mais intenso envolvimento deste, na narrativa. Apesar das diferenças existentes entre os diversos narradores, eles assumem-se como “demiurgos”, ou seja, como intermediários entre a cidade e o mundo, entre nós (leitores) e a cidade, revelando-se através dela, percorrendo-a e retratando-a, conferindo-lhe uma existência meramente literária, na qual se projectam. Tal como referiu Lehan:

Textualizing the city creates its own reality, becomes a way of seeing the city (...) Before the city is a construct, literary or cultural, it is a physical reality with a dynamics of its own, even as that dynamics becomes difficult to assess. The most convincing constructs are those that confirm our sense of reality, validate experience, and suggest coherence in the face of chaos. (291)

Essas cidades em ruínas distorcem o passado e deformam o presente, projectando uma visão apocalíptica da História e da própria Modernidade através de uma “poética de desilusão”. Neste sentido, como refere Cecilia Rangel: ”Being in ruins the city integrates into its landscape the continuous action of the destruction; Modernity embraces the idea of a city constantly in ruins (...)” (275).

Então, as cidades em ruínas, delineadas pelo olhar dos narradores lovecraftianos são sobretudo o cenário, o espaço onde a acção se desenrola, o horror se actualiza e projecta, funcionando como um núcleo construtor da diegese. Assumem-se, além disso, como elemento veiculador e símbolo de uma descrença no presente (significam o fracasso da História, destruição, evocando igualmente sentimentos ou ideias actualmente desprovidos de energia vital), no futuro e na própria modernidade. Isto porque nelas ecoa a sombra de um passado glorioso e o espectro de um futuro ainda mais decadente, marcado pelo naufrágio de todas as esperanças.

Bibliografia

- Aguiar e Silva, Vítor Manuel. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1990.
- Burleson, Donald R. *HP Lovecraft: Disturbing the Universe*. Lexington: University Press of Kentucky, 1990.
- Chevalier, Jean e A. Gheerbrant. *Dicionário dos Símbolos* (trad. de Cristina Rodriguez e Artur Guerra) Lisboa: Teorema, 1994.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Dicionário de Símbolos* (trad. Eduardo Frias) S. Paulo: Moraes, 1984.
- Genette, Gerard. *Figures III* (plusieurs articles suivis de “Discours du récit”). Paris: Seuil, 1972.
- . *Nouveau Discours du récit*. Paris: Seuil, 1983.
- Hammon, Philippe. “L’ effet du reel”. *Littérature et Réalité*. Ed. Barthes, Roland, Bersani, Leo, et al. Paris: Seuil, 1982.
- Lehan, Richard. *The city in Literature, an intellectual and cultural History*. London: University of California Press, 1998.
- Lovecraft, H.P. “At the Mountains of Madness”. *Omnibus 1, At the Mountains of Madness*. London: Harper Collins, 1985.
- . “The Nameless City”. *Omnibus 2, Dagon and Other Macabre Tales*. London: Harper Collins, 1994.

- . “The Shadow Over Innsmouth”. *Omnibus 3, The Haunter of the Dark*. London: Harper Collins, 1994.
- Rangel, Cecilia Enjunto. *Cities in Ruins. The Politics of Modern Poetics*, West Lafayette: Purdue University Press, 2010.
- Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Ed. Seuil, 1970.
- Tuan, Yi-Fu. *Space and Place, The Perspective of experience*. London: Publishers, 1979.
- . *Topophilia, A Study of environmental Perception and values*. New York: Columbia University Press, 1990.

Resumo: Howard Phillips Lovecraft criou nas suas obras atmosferas literárias marcadas pelo terror, onde são projectados muitos dos fantasmas que assombram a mente humana. No presente trabalho, partindo da análise de três obras (*At the Mountains of Madness*, *The Nameless City* e *The Shadow over Innsmouth*), tentaremos compreender a importância da representação das cidades em ruínas, a sua simbologia no universo lovecraftiano e o modo como são configuradas através dos olhares e percursos dos diversos narradores.

Abstract: HP Lovecraft created in his works atmospheres marked by terror, which have designed many of the ghosts that haunt the human mind. In this paper, we will analyse three works (*At the Mountains of Madness*, *The Nameless City* and *The Shadow over Innsmouth*), and we will try to understand the importance of representation of cities in ruins, how they become symbolic in the Lovecraft’s universe and how they are configured through the regards of the different narrators.