

Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada

Programa de Doutoramento em Literatura

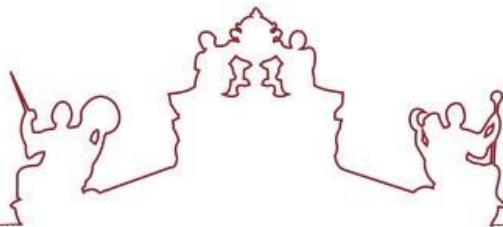
Tese de Doutoramento

Breaking the Frame: Alguns Exemplos de Narrativa Enquadrada no Gótico Americano Contemporâneo

Inês Maria Teixeira Gil

Orientador(es) | Maria Antónia Lima

Évora 2025



Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada

Programa de Doutoramento em Literatura

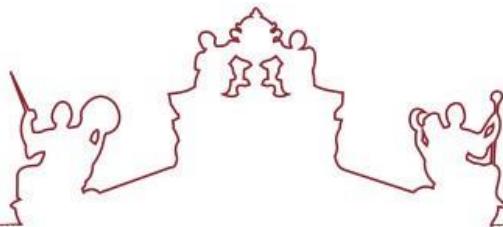
Tese de Doutoramento

Breaking the Frame: Alguns Exemplos de Narrativa Enquadrada no Gótico Americano Contemporâneo

Inês Maria Teixeira Gil

Orientador(es) | Maria Antónia Lima

Évora 2025



A tese de doutoramento foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor do Instituto de Investigação e Formação Avançada:

Presidente | Cláudia Teixeira (Universidade de Évora)

Vogais | Elisabete Cristina Simões Lopes (Instituto Politécnico de Setúbal)

Fernando Gomes (Universidade de Évora)

Hermínia Maria Pimenta Ferreira Sol (Instituto Politécnico de Tomar)

Joaquim João Cunha Braamcamp de Mancelos (Universidade da Beira Interior)

Maria Antónia Lima (Universidade de Évora) (Orientador)

Évora 2025

Universidade de Évora
Doutoramento em Literatura

Área de Especialização: Literatura Norte-Americana Contemporânea

***Breaking the Frame: Alguns Exemplos de Narrativa Enquadrada no
Gótico Americano Contemporâneo***

Inês Maria Teixeira Gil

Orientadora: Prof.^a Doutora Maria Antónia Lima

Breaking the Frame: Alguns Exemplos de Narrativa Enquadrada no Gótico Americano Contemporâneo

A técnica da Narrativa Enquadrada é um elemento clássico da literatura a nível mundial. Estabelecida há milénios, em contos e fábulas, estas “histórias dentro de histórias” desenvolveram-se até à atualidade, preservando tradições enquanto se adaptam às necessidades do leitor moderno. No entanto, o seu estudo é escasso e disperso. O presente trabalho pretende criar um espaço de debate para esta técnica anciã, reinventada pelos autores do século XXI. Na Literatura Gótica, a Narrativa Enquadrada viu o nascer do género, deste modo provando a conexão de longa data entre género e técnica. Estas narrativas, com estruturas detalhadas e complexas, que se refletem em personagens multifacetadas e temas intrincadamente explorados, expandem-se para lá da literatura, até outros formatos como cinema e videojogos. A sua existência atesta a pertinência da Narrativa Enquadrada, numa época digital que anseia por originalidade e emoção.

Breaking the Frame: Some Examples of Frame Narrative in Contemporary American Gothic

The Frame Narrative technique is a staple of literature worldwide. Established millennia ago, in fables and tales, these “stories within stories” have evolved into the present day, preserving tradition while adapting to the needs of the modern reader. Nonetheless, its study is scarce and scattered. The present work aims to propose a space for debate on this ancient technique, reinvented by 21st century authors. In Gothic Literature, the Frame Narrative saw the birth of the genre, hence attesting the long date connection between genre and technique. These narratives, with detailed and complex structuring, which reflects on multilayered characters and intricately explored themes, expand beyond literature, into formats like cinema and videogames. Its existence attests to the pertinence of the Frame Narrative, in a digital time that craves originality and emotion.

Índice

Resumo	2
Abstract	3
Dedicatória	5
Agradecimentos	6
Introdução	7
1. Construções Literárias: A Narrativa Enquadrada na Literatura Gótica	
Norte-Americana	15
1.1. Principal Presença e Evolução da Técnica da Narrativa Enquadrada na História Literária	17
1.2. Reflexões da Crítica Literária sobre a Técnica da Narrativa Enquadrada (teoria)	34
1.3. Reflexões da Crítica Literária sobre a Técnica da Narrativa Enquadrada (prática)	52
1.4. Enquadramentos Narrativos na Literatura Gótica	70
2. Elementos da Narração e a Ambiguidade Gótica do Narrador Não-Confiável 94	
2.1. O Papel do Narrador na Construção e Direção da Narrativa Gótica	95
2.2. O Narrador Não-Confiável em <i>We Have Always Lived in the Castle</i>	113
2.3. Reflexões sobre a Temporalidade do “Eu” em <i>Interview with the Vampire</i>	133
2.4. Ponderações sobre Outros Elementos Textuais da Narrativa Enquadrada em <i>House of Leaves</i>	151
3. <i>Up the rabbit hole</i>: Exemplos de Percepção e Representação no Gótico	
Norte-Americano	173
3.1. Notas sobre a Realidade Fictícia da Obra Gótica	175
3.2. A Escrita Transgressiva de Chuck Palahniuk em <i>Fight Club</i>	193
3.3. Intermedialidade da Narrativa Enquadrada em <i>A Head Full of Ghosts</i>	209
3.4. Reflexões sobre o Futuro da Narrativa Enquadrada	225
Conclusão	247
Bibliografia	257

Dedicatória

Para os meus pais.

Agradecimentos

Gostava de agradecer a todas as pessoas com quem contactei durante o processo de desenvolvimento desta tese. À Prof.^a Doutora Maria Antónia Lima, pela orientação e pelos conselhos. Ao meus pais, por possibilitarem o meu percurso académico. Ao meu namorado, pelo seu apoio e amor incondicionais.

Introdução

A obra cinematográfica *Inkheart* (2008)¹ começa com a seguinte introdução: “Since the dawn of time, storytellers have enchanted audiences with their words. But there is an even rarer gift. There are those, who by reading out loud, can bring characters to life. Out of books and into our world” (Softley 2008). O filme conta a história de Mo e a procura por um livro que pode revelar o paradeiro da sua esposa desaparecida. Mo e a sua filha, Meggie, têm a capacidade de ler obras e transportar elementos das mesmas, como personagens, animais ou até edifícios, para o mundo real. Este poder mágico leva a que sejam chamados de “línguas-de-prata”. No entanto, o preço a pagar por um poder tão fantástico é por vezes demasiado caro, pois, por cada elemento que é retirado do mundo de ficção, um elemento do mundo real tem de o substituir. Esta é uma “história dentro de uma história” em que os limites diegéticos são quebrados. A personagem Mo procura pelo livro *Inkheart*, para o qual acredita que a esposa foi transportada através da sua leitura mágica. Esta obra foi a inspiração para a presente tese, que explora a presença e as aplicações da técnica da Narrativa Enquadrada no Gótico Norte-Americano.

Apesar da simplicidade da expressão “história dentro de uma história” para definir o que se identifica como uma narrativa enquadrada, ela é, efetivamente, um resumo da definição formal. A técnica recorre ao enquadramento de um texto principal por outro texto introdutório, ou a integração de elementos textuais que se complementam, enaltecedo a obra num todo. O estudo proposto pretende explorar a Narrativa Enquadrada, e a sua presença em obras do Gótico Norte-Americano. Apesar da sua aparição regular na literatura, e em outros meios, é uma área de estudo com reduzida base crítica. O uso da Narrativa Enquadrada tem sido desvalorizado e a técnica em si vista, por

¹ *Inkheart* é uma adaptação cinematográfica da obra homónima da autora alemã Cornelia Funke, publicada em 2003. A obra é a primeira de uma série de livros intitulada *Inkworld* (2003-2023).

vezes, como mero paratexto, sem valor concreto e/ou impacto na narrativa que enquadra. Atualmente, algumas obras da crítica literária foram desenvolvidas para explorar e analisar a relevância da Narrativa Enquadrada – apontamos, por exemplo, Brian Richardson e John Frow, com os seus contributos em *Narrative Dynamics* (2002), Werner Wolf, com obras como *Framing Borders in Literature and Other Media* (2006), e Clayton Carlyle Tarr, com *Gothic Stories Within Stories* (2017). Estes e outros críticos procuram demonstrar o verdadeiro impacto da Narrativa Enquadrada nas obras em que se encontra presente, na sua relação com o enredo, as personagens, o autor e o leitor.

Na Literatura Gótica, a Narrativa Enquadrada apresenta um papel fundamental em várias obras, tendo acompanhado o género quase desde o seu começo. Encontramo-la em *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole, em que o autor recorreu à técnica de “manuscrito encontrado” para contextualizar as características sobrenaturais da obra. Mary Shelley, em *Frankenstein* (1818), recorreu também à Narrativa Enquadrada para organizar o seu enredo, incitando ao medo através da quebra dos limites do enquadramento. Em *House of Leaves* (2000), de Mark Z. Danielewski, encontramos uma detalhada narrativa epistolar, construída através de sobreposições, com a inclusão de relatórios de personagens, apontamentos e outros documentos semelhantes.

Além destes exemplos em destaque, muitas outras obras apresentam influências da técnica da Narrativa Enquadrada, e seus derivados, no processo de construção formal. No seu cerne, a Narrativa Enquadrada tem uma capacidade paradoxal. Por um lado, pode ser o elemento que distancia o leitor da narrativa da obra, como uma passagem que demarca duas frentes. Por outro lado, tomando a analogia da passagem, esta técnica é um elemento através do qual a narrativa pode atormentar o leitor, ameaçando “intrometer-se” na sua realidade. Em *Gothic Stories Within Stories*, o autor aponta: “[...] narrative frames allow embedded horrors to escape diegetic boundaries and to enter the extradiegetic world

closest to the reader” (Tarr, *Gothic Stories* 46). O Gótico é um género que explora limites (físicos, psicológicos, espirituais), e são estes limites/fronteiras entre o imaginário e o concreto que irão também ser alvo de investigação. Procurar-se-á, deste modo, analisar o potencial efeito das obras no leitor e/ou espectador através do uso da Narrativa Enquadrada, com a criação de enredos fictícios.

A análise desta técnica permitirá revelar novas interpretações de obras e das suas personagens pela desconstrução do método de escrita e da narrativa. Através da investigação crítica da Narrativa Enquadrada em certas obras da Literatura Gótica Norte-Americana, pretende-se, em paralelo, explorar o conceito de “perceived reality” e como o enquadramento narrativo pode afetar a percepção do leitor e a sua construção da realidade. A Literatura Gótica Norte-Americana trabalha frequentemente a perturbação da realidade do leitor, sendo assim o género ideal para explorar estas ideias. Como observa David Punter em *Gothic Pathologies* (1998): “[We] could say that the form of haunting itself, which is the form of all textuality, is brought to a certain pitch in Gothic writing. [...] Gothic is ‘forever’ [...] caught in the act of creating, or recreating, other books” (Punter, *Gothic Pathologies* 1-2). Esta tendência evidencia a afinidade intrínseca entre o Gótico e a autorreflexividade narrativa. Procurar-se-á assim, num contexto interartes, demonstrar a presença e a pertinência da técnica da Narrativa Enquadrada.

Como se verá no primeiro capítulo desta tese, intitulado “Construções Literárias: A Narrativa Enquadrada na Literatura Gótica Norte-Americana”, a técnica da Narrativa Enquadrada surge associada a algumas das obras mais antigas da Literatura Indiana, na qual se pode identificar a sua origem. A técnica atravessou continentes e séculos, ao longo dos quais foi aperfeiçoada e adaptada às necessidades de múltiplos géneros da literatura. O primeiro capítulo introduz a técnica, delineando brevemente as suas origens e progressões geográficas e temporais. Nessa parte da tese, apresentam-se exemplos das primeiras obras

em que há registo do uso de estruturas narrativas que se podem considerar narrativas enquadradas. Apresentam-se títulos como “Tale of the Shipwrecked Sailor” (2200 a.C), do Antigo Egito, e “Seven Wise Masters”, da literatura indiana do século III a.C. As obras em destaque que solidificaram o nome da técnica na crítica literária surgem em análise mais aprofundada, nomeadamente, os célebres contos de *As Mil e Uma Noites* e as obras do género Gótico *Frankenstein*, *Wuthering Heights* (1847) e *Dracula* (1897). Posteriormente, será proposta uma apresentação formal da técnica. Recorrendo aos principais críticos de áreas de investigação da narratologia, como Gérard Genette ou Werner Wolf, agrupar-se-ão as principais definições e os conceitos associados à Narrativa Enquadrada, apresentando-se também a opinião da crítica literária sobre a presença e utilização da técnica na literatura.

O primeiro capítulo termina com uma transição para a análise da Narrativa Enquadrada na Literatura Gótica. Após uma breve explicação das características do género Gótico Norte-Americano, inclui-se uma análise da técnica da Narrativa Enquadrada em obras primordiais do género, como *The Scarlet Letter* (1850) e *The Turn of the Screw* (1898), com destaque para a contribuição de Edgar Allan Poe, conduzindo a obras do século XX, de modo a localizar o uso da técnica no género Gótico.

O segundo capítulo da tese, “Elementos da Narração e a Ambiguidade Gótica do Narrador Não-Confiável”, incide na apresentação e na análise do narrador recorrentemente encontrado em obras que empregam a técnica, e em elementos da narração que complementam a utilização da Narrativa Enquadrada. A obra de Shirley Jackson *We Have Always Lived in the Castle* (1962) revela uma protagonista singular, cuja narração determina a interação do leitor com a obra. As duas personagens principais femininas dirigem a análise de igual modo para ponderações sobre o Gótico Feminino e sobre a protagonista enquanto representações da mulher vilã e da mulher vítima. Com *Interview*

with the Vampire (1976), de Anne Rice, elabora-se sobre a temporalidade da imagem do “eu”. As transições cronológicas da narração de Louis criam espaço para uma reflexão sobre a procura por conhecimento e por poder. Explora-se na obra as ideias opostas de Louis, o narrador, e de Lestat, o vampiro que o transformou e que pode ser considerado o antagonista. Enquanto Lestat procura apenas acumular poder e solidificar a sua superioridade perante o ser humano mortal, Louis luta contra um conflito interior moral e existencial. As reflexões filosóficas do narrador prendem o leitor na sua mente e em paralelo apresentam uma nova adaptação da figura do vampiro na Literatura Gótica. A obra de Danielewski, *House of Leaves*, à semelhança dos seus múltiplos narradores, é uma compilação de inspirações e influências de tradições góticas. A análise desta obra destaca a sua intertextualidade e os aspetos estruturais da Narrativa Enquadrada. Danielewski, com esta estreia literária inovadora, demonstra a sua capacidade de misturar traços clássicos da Literatura Gótica (como o cenário da casa assombrada e da família amaldiçoada) com características contemporâneas do pós-modernismo, em que a obra escrita se torna o próprio cerne do terror.

No terceiro e último capítulo desta tese, “*Up the rabbit hole: Exemplos de Percepção e Representação no Gótico Norte-Americano*”, inicia-se esta parte da investigação com algumas reflexões sobre o conceito de percepção, por parte do leitor, e sobre o conceito de representação presentes em obras da Literatura Gótica. De seguida, elabora-se sobre a escrita transgressiva de Chuck Palahniuk, a partir da sua obra *Fight Club* (1996), popularizada pela adaptação cinematográfica de 1999 realizada por David Fincher. A voz crua e cínica do narrador anónimo da obra de estreia de Palahniuk fez desta um ícone de culto popular. A última obra em análise tem por autor Paul Tremblay, vencedor de múltiplos prémios no domínio da Literatura Gótica como, por exemplo, “The Bram Stoker Awards”. Através da análise de *A Head Full of Ghosts* (2015), pretende-se

demonstrar como os autores do século XXI procuram atualizar o género Gótico, preservando a sua essência desconcertante e perturbadora, mas ao mesmo tempo apelativa. A análise desta obra foca-se mais no seu caráter intermedial, enquanto, por exemplo, em *House of Leaves*, se foca a intertextualidade e a estruturação literária em si, apesar das descrições cinematográficas de “The Navidson Record”. *A Head Full of Ghosts* recorre a meios como referências culturais e literárias e o formato online de blog, utilizando-os como base de crítica da sociedade de consumo do século XXI. A concluir a tese, observar-se-ão alguns exemplos da Narrativa Enquadrada em filmes e videojogos, comprovando a versatilidade e a adaptabilidade desta técnica. Recorrer-se-á à análise dos filmes *The Usual Suspects* (1995), *Inception* (2010) e *Searching* (2018), inovadores na sua abordagem narrativa, visual e de formato, respetivamente. As obras demonstram como o uso de níveis narrativos, de narração ambígua e de estruturas de narração alternativas melhoram uma história, as suas personagens e o seu enredo. No mundo dos videojogos, cada vez mais popular dentro de uma maior demografia (de género, de nacionalidade e de idade), também podemos encontrar a técnica da Narrativa Enquadrada. As narrativas de videojogos estão a tornar-se cada vez mais imersivas, com o investimento em enredos intrincados e personagens complexas. Neste tipo de formato, o jogador, que representa o leitor, leva para outro nível a sua atuação na obra, contribuindo de diferentes formas para o desenvolvimento da narrativa, como veremos posteriormente. Por fim, apresentar-se-ão algumas reflexões sobre a evolução da técnica. Verificar-se-á como a versatilidade e a originalidade da Narrativa Enquadrada lhe permitem, à semelhança do género Gótico em si, permanecer fiel às suas origens e tradições, enquanto os autores e os artistas da atualidade reinventam a técnica em novos formatos e narrativas que correspondem às necessidades do público do século XXI.

Relativamente à metodologia desta tese, a pesquisa inclui obras e artigos da crítica literária, nas áreas da ficção Gótica, da teoria narrativa e da Narrativa Enquadrada. As obras sobre o Gótico permitiram alcançar uma definição do género, de modo a compreendê-lo corretamente para proceder à investigação. O recurso a obras da teoria narrativa foi necessário a fim de providenciar uma análise formal da estrutura narrativa, e das várias ramificações, do uso da técnica da Narrativa Enquadrada. Esta bibliografia teórica permitiu também desmistificar alguns conceitos associados à técnica. Por fim, concluiremos que as obras que incidem no estudo da Narrativa Enquadrada contribuíram para um melhor conhecimento desta técnica, tanto relativamente à sua definição como ao seu propósito. Da bibliografia passiva fazem ainda parte obras e outros textos de análise referentes às obras da bibliografia ativa. Esta tese destaca as obras de Shirley Jackson, Anne Rice, Chuck Palahniuk, Mark Z. Danielewski e Paul Tremblay. Os critérios de seleção basearam-se em múltiplos fatores, de seguida nomeados. Os autores das obras são de nacionalidade norte-americana, e as obras são identificadas por diferentes críticos como parte do género literário Gótico. As datas de publicação localizam-se entre as décadas da segunda metade do século XX e do início do século XXI, com o objetivo de estabelecer uma cronologia da evolução da técnica da Narrativa Enquadrada. As obras apresentam algum tipo de enquadramento narrativo, ou demonstram características estruturais que podem ser associadas à técnica. Um complemento dos critérios de seleção foi a intenção de analisar obras de escritores tanto do género masculino como do feminino, procurando perspetivas diversificadas. As referências bibliográficas desta tese incluem ainda artigos disponibilizados online. Procurou-se diversificar a bibliografia o mais possível de modo a assegurar as requeridas bases científicas para executar a análise. Esta investigação recorre também a obras cinematográficas, podendo-se encontrar, entre estas, adaptações para cinema das obras em análise e obras cinematográficas originais, sob análise no Capítulo 3.

Como referido anteriormente, a investigação crítica desta técnica é escassa. A reduzida bibliografia sobre o tópico foi um desafio a superar para a concretização desta tese. Também a dificuldade entre os críticos de concordarem em interpretações fixas sobre a técnica se revelou um desafio a superar de forma a clarificar o tópico e a proceder à sua análise. Pode-se afirmar que a técnica possui em si um nível de ambiguidade, cujo paralelismo às obras do Gótico Norte-Americano é apenas natural tendo em conta, para além disso, o óbvio historial entre a técnica e o género. Apesar dos obstáculos, esta investigação deseja ser um contributo para a criação de um maior debate sobre a Narrativa Enquadrada. Pretende-se dar a conhecer a técnica e possivelmente incentivar futuros trabalhos que explorem as aplicações e a relevância da Narrativa Enquadrada, não só na ficção Gótica Norte-Americana, mas também em outros géneros.

A presente tese pretende delinear marcas da Narrativa Enquadrada na ficção Gótica, registando como surgem nas obras selecionadas e qual a sua funcionalidade. Procura-se também oferecer e promover a criação de um espaço de debate sobre esta técnica, como uma parte essencial do passado, presente e futuro da literatura.

1. Construções Literárias: A Narrativa Enquadrada na Literatura Gótica Norte-Americana

A Narrativa Enquadrada, como o nome indica, corresponde a obras com algum tipo de enquadramento narrativo – o nome provém do conceito visual de uma imagem numa moldura, ou seja, um conteúdo enquadrado. Esta secção demonstra a longevidade da técnica, dentro da literatura mundial. O foco desta investigação prende-se com exemplos da presença da técnica da Narrativa Enquadrada na Literatura Gótica Norte-Americana. Posto isto, esta secção da tese providenciará algum contexto cultural e formal sobre o seu uso.

Assim sendo, um enquadramento narrativo geralmente surge no início e no fim de uma obra, seja numa narrativa singular ou num conjunto de narrativas, servindo de contexto, com informação adicional para a compreensão e a interpretação da obra. A narrativa deste enquadramento pode ser desde um mero complemento narrativo a uma parte integral da obra em que se insere, sem a qual a mensagem da narrativa enquadrada não faria sentido. Como referem David Punter e Glennis Byron em *The Gothic* (2004): “Gothic has always had to do with disruptions of scale and perspective” (ed. Byron e Punter 50). A técnica da Narrativa Enquadrada participa diretamente nessa distorção perceptiva. A sua presença compromete a linearidade narrativa e desafia a compreensão direta dos factos relatados, exigindo do leitor um papel mais ativo na interpretação.

Um enquadramento pode fazer um leitor repensar o conteúdo da obra. Muitas obras não apresentam uma contextualização adequada, o que obriga o leitor a pesquisar e a se informar devidamente sobre o que está a ler para compreender melhor. Obras com Narrativas Enquadradas oferecem espaço para introduzir o leitor ao que vai ler. Um enquadramento pode incluir diferentes tipos de informação, sendo que na maioria das

vezes explica múltiplos componentes da obra, sem cuja explicação seria difícil entender a narrativa principal, ou levaria a uma leitura defeituosa.

O enquadramento torna-se uma fonte de conhecimento, sendo capaz de providenciar contexto sobre o cenário da obra, o período temporal em que decorre, as personagens e/ou outros componentes do enredo. O uso de enquadramentos narrativos pode ocorrer por diversos motivos e com diferentes propósitos. A presente secção fará uma compilação introdutória sobre as suas características, e posteriormente será mais aprofundada.

1.1. Principal Presença e Evolução da Técnica da Narrativa Enquadrada na História Literária

A nível estrutural, a técnica literária de enquadramento pode servir para unir ou conectar o enredo da obra. Ao enquadrar a narrativa de uma obra, é possível dar mais coesão ao enredo através de contexto e/ou informação adicional. Em paralelo com a temática de uma obra, as mensagens do enquadramento e da narrativa enquadrada podem cruzar-se, complementando-se, de modo a desenvolver e a aprofundar os temas debatidos. A estrutura do enquadramento pode ajudar também na organização da cronologia da narrativa. Criando uma divisão estrutural, é possível executar passagens de tempo com maior facilidade, de modo a evitar uma sensação de passagem de tempo abrupta.

No entanto, esta exploração de diferentes momentos temporais, à semelhança da exploração de diferentes perspetivas da narração, pode, por exemplo, criar caos em vez de ordem, se for essa a intenção. O emprego de enquadramentos em obras literárias tem muitas vezes o objetivo consciente de alcançar o leitor e de afetar a sua leitura da obra. Por exemplo, uma complexidade da linha temporal da obra, ou das perspetivas das personagens, pode refletir sensações de confusão ou de luta interior que as personagens possam estar a sentir. Esta ocorrência permite que o leitor se conecte com as personagens e as suas emoções a um nível mais aprofundado, experienciando sensações semelhantes através da leitura da obra.

A receção por parte do leitor e a interação do mesmo com a obra podem ser melhoradas com a utilização da técnica da Narrativa Enquadrada. O leitor é levado a prestar mais atenção ao contexto, a quem narra a obra, como a narra e quais os seus motivos. O enquadramento torna-se assim um guia para o leitor, auxiliando a uma leitura mais compreensiva. Com perspetivas adicionais, o leitor terá um maior conhecimento sobre o qual formular as suas opiniões e as suas interpretações - mesmo que por vezes

possa ser induzido em erro. Apesar de um enquadramento oferecer mais ao leitor, pode ser também um meio de o manipular e de controlar o seu processo de interpretação, configurando o modo como a obra deve ser consumida pelo próprio. Tal ocorrência é crucial à Literatura Gótica, uma vez que o género procura recriar o “sublime” - que se pode resumir ao sentimento na sua forma pura. Torna-se assim necessário elaborar uma obra que recrie as condições certas para manipular o leitor a vivenciar tais sensações extremas. A mestria formal e criativa de um autor é efetivamente testemunhada pelo modo como este elabora uma obra que envolve o leitor de forma tão profunda e completa que molde a sua lógica e as suas emoções. A obra pode também orientar a atitude do leitor perante a narrativa de outras maneiras também. Um enquadramento narrativo pode trazer ambiguidade à narração, caso um autor tenha decidido colocar alguma distância narrativa entre si e a obra, deixando a narração para as personagens. A desconfiança exercida pelo leitor envolve-o mais na obra, levando a refletir nos factos apresentados. Perante esta construção narrativa, é necessário considerar os “factos” partilhados pelas personagens, filtrando-os por uma perspetiva pessoal imparcial, de modo a tentar decifrar a verdade da obra. No entanto, as narrações são por vezes desenvolvidas com uma execução tão exímia que o leitor nem consegue ter a percepção de que está a ser enganado pelas personagens, até ser demasiado tarde.

Outra forma de controlar a atitude de um leitor é através da antecipação das suas reações à obra. O autor pode espelhar reações iniciais à obra no enquadramento, por exemplo, ceticismo, desdém, entre outras e, ao vivê-las, o leitor pode decidir não continuar com a leitura. Ao apresentar personagens e/ou descrições que demonstrem reações semelhantes, inserindo-as no enquadramento, o autor identifica/relaciona o leitor com a

obra, aliciando-o. O modo como a obra é contextualizada permite manter o interesse do leitor e assim cativá-lo a continuar a leitura².

Como outro método de enquadramento temos a contextualização de uma narrativa como o resultado de um sonho. Neste tipo de obra, o narrador do enquadramento afirma ter sonhado os eventos da narrativa, o que, por um lado, desacredita a factualidade da obra, mas, por outro, caso a obra contenha traços do fantástico, permite que o leitor, através da “suspension of disbelief”, consiga envolver-se emocionalmente na história. Tarr apresenta a definição deste conceito proposto por Coledridge, em *Gothic Stories within Stories*:

Coleridge sought ‘to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith.’ The extradiegetic frames in Gothic novels mimic ‘human interest and a semblance of truth’ before the diegetic supernatural reveals the ‘shadows of imagination’ (Tarr, *Gothic Stories* 13).

Um dos principais exemplos literários deste tipo de obra é *Alice in Wonderland* (1865), de Lewis Carroll. Após vivenciar com Alice e todas as mirabolantes personagens da obra as aventuras fantásticas no mundo de Wonderland, o leitor descobre que afinal a personagem principal sonhou todos os acontecimentos descritos. A protagonista é acordada pela irmã e, constatando que foi tudo um sonho, deixa-a, para ir, sozinha, ponderar sobre as suas aventuras inconscientes.

² *The Princess Bride* (1987) é uma das obras cinematográficas mais reconhecidas pelo seu uso da Narrativa Enquadradada. No enquadramento, somos introduzidos a um jovem rapaz, doente, cujo avô lhe fará companhia para passar o tempo, lendo-lhe *The Princess Bride*. Ao perceber que é uma obra que contém elementos de romance, o rapaz desdenha a leitura, refletindo um possível público jovem que pode também não se interessar num romance. O avô, no entanto, alicia o neto, e, por conseguinte, o público, a continuar a leitura, comentando sobre as aventuras que tomam lugar na obra.

Para além da Narrativa Enquadrada, existem outros elementos estruturais que podem funcionar como complemento desta técnica, podendo até ser utilizados de forma independente. A técnica do “manuscrito encontrado”, por exemplo, é um clássico da Literatura Gótica e um testemunho da presença histórica da Narrativa Enquadrada no género. Um “manuscrito encontrado” refere-se a textos narrativos que são apresentados como documentos reais que foram descobertos e organizados por uma figura extradiegética. É uma técnica que desafia os limites entre ficção e real (*Gothic Stories* 14). Deste modo, um autor apresenta, no início de uma obra, um documento ficcional, que pode inspirar a narrativa principal, ou no qual se pode encontrar a história principal desenvolvida na obra. Este documento é muitas vezes descoberto pelas personagens, o que catalisa a narrativa. Noutros casos, é uma posse de longa data das personagens, revelada e/ou explorada para fins narrativos. Assim sendo, estes são dois dos diversos cenários com os quais se pode desenvolver uma obra usando esta técnica.

A presença deste “manuscrito encontrado” serve também para aliciar o leitor. Para além de ser um método de introdução da história, servindo como contexto para a narrativa, este documento permite passar a ilusão da veracidade dos acontecimentos, aproximando a obra da dimensão do leitor. Desta forma, o leitor, mesmo que tenha conhecimento e consciência de que o conteúdo da obra é apenas ficção, será aliciado a suspender a sua descrença, deixando-se envolver pela obra.

Apesar de, em certos casos, os leitores terem a consciência de que é um meio de enquadramento ficcional usado pelo autor, noutros casos, os autores conseguem fazer passar o texto como verídico. De qualquer modo, o uso de um “manuscrito encontrado” oferece à narrativa um certo nível de credibilidade. Também oferece alguma sensação de historicidade, auxiliando nas obras que requerem uma atmosfera de antiguidade e cujo enredo tem lugar em terras e em tempos longínquos. Num meio literário por vezes

sobrecarregado de obras que trabalham os mesmos períodos históricos, alcançar o sentimento certo de imersão, que permita ao leitor envolver-se totalmente, como se estivesse a experienciar a época descrita, é o que separa uma obra de outras semelhantes.

O enquadrar de uma obra pode também ser usado para obscurecer a real identidade do autor, ou distanciá-lo do conteúdo da obra. Um dos métodos para se conseguir isto consiste em colocar a narração ao encargo de uma das personagens. O leitor poderá focar-se no conteúdo da obra e nas personagens, nos seus pensamentos e nas suas opiniões, sem se sentir conscientemente influenciado pela imagem do autor. Por outro lado, o autor permite-se explorar novas ideias ao libertar-se de preconceitos pessoais, uma vez que novas ideias que sejam estranhas à sua identidade como autor podem ser transferidas para a personagem que está a servir de narrador.

Outra forma de Narrativa Enquadrada é a obra epistolar. Em *Longman Dictionary of Contemporary English* (1990) define-se a palavra “epistolary”: “1. of letters or the writing of letters; 2. carried on by, or in the form of, letter” (ed. Summers 341). Uma obra epistolar recorre não só a cartas escritas por uma ou mais personagens, mas abrange ainda a inclusão de outros elementos, como documentos, relatórios, rascunhos, notas, artigos de revistas ou jornais, entre muitos outros. Estes elementos textuais podem ser criação original do autor, adaptação de textos reais, e/ou textos reais utilizados na obra. A utilização de referências bibliográficas reais - por outras palavras, textos da dimensão do leitor - traz à obra um nível adicional de veracidade e de autenticidade. Estas características são necessárias, por vezes, para dar crédito a um enredo com traços fantásticos ou sobrenaturais. Em obras como as do género Gótico, este uso é vital ao caráter das obras, uma vez que o realismo dos documentos contrasta com possíveis eventos fantásticos. Criando um sentimento de realismo no começo de uma obra, pode-se posteriormente chocar o leitor, ao quebrar esse realismo com os acontecimentos

sobrenaturais descritos. À semelhança disto, noutras casos, em que o autor deseje orientar o leitor numa direção errónea para depois surpreendê-lo com uma reviravolta da narrativa, os textos da realidade concreta do leitor auxiliam esse propósito, ao emprestarem à obra uma sensação de credibilidade e de veracidade que depois é roubada pelas reviravoltas do enredo.

Esta forma de estrutura narrativa, a obra epistolar, revela também uma perspetiva mais pessoal dos pensamentos e das emoções das personagens, sem interferência do autor. O leitor entra em contacto direto com a mente das personagens sem o intermédio consciente e palpável do autor. Através de elementos textuais como cartas, páginas de diários e semelhantes, o leitor conecta-se com as personagens, sem nenhum aparente filtro ou edição das suas palavras e ideias. Nos casos em que a obra epistolar consiste em relatos escritos por diferentes personagens, a narração de eventos através de diferentes perspetivas complementa a narrativa, com um nível adicional de complexidade e, de novo, com um sentimento de credibilidade. Este método molda também os eventos do enredo para que eles surjam com um grau de urgência dramática.

Com o conhecimento da definição, dos usos, e de alguns elementos textuais e tipos de obras que derivam da técnica da Narrativa Enquadrada podemos avançar para o contexto histórico da mesma, explorando a sua presença na literatura, ao longo dos anos.

As primeiras aparições, de que há registo, de textos com a estrutura de uma narrativa enquadrada remontam ao Antigo Egito. É possível encontrar tais características nos textos do papiro de Westcar (1650 a.C) e nos contos denominados “Tale of the Shipwrecked Sailor” e “The Eloquent Peasant” (1850 a.C). A arte de contar histórias era um dos passatempos favoritos dos antigos egípcios. Joshua Mark, em “The Westcar

Papyrus” (2017)³, aponta como as obras que sobreviveram até hoje (inscrições, imagens e textos) comprovam a longa tradição de contar histórias, explorando temáticas que vão desde as ações dos deuses e aventuras épicas até mediações sobre o significado da vida e acontecimentos mágicos (Mark).

A coleção de contos presente no papiro de Westcar foi intitulada de diferentes modos, como, por exemplo, “Tales of Wonder” ou “King Cheops and the Magicians” e tem lugar na corte do rei Khufu da quarta dinastia do Antigo Reino (2613-2181 a.C), apesar de, de acordo com certos historiadores, a produção dos contos ter sido feita quase mil anos após o referido período histórico (Mark). Joshua Mark descreve o enquadramento narrativo dos contos do papiro da seguinte forma:

In the manuscript, each of Khufu's sons speaks in turn, telling their own tale for their father's entertainment, until his son Hardedef claims it would be more interesting to experience a wonder in the present and produces a magician for this purpose. The fifth story then picks up on the conclusion of the fourth tale to tell of the magical birth of the first three kings of the 5th Dynasty (Mark).

O autor afirma ainda que, tendo em conta a conexão intrincada de temas e de cenários dos contos, certos investigadores chegam a considerar o manuscrito mais como um romance do que uma coleção de contos (Mark). Os textos de “Tale of the Shipwrecked Sailor” e de “The Eloquent Peasant”, por sua vez, apresentam personagens que partilham as suas histórias com figuras da realeza. Em “Tale of the Shipwrecked Sailor”, um oficial do rei, preocupado com partilhar as notícias de uma expedição falhada, é confortado por um servo, que conta uma história fantástica de viagens náuticas, criaturas míticas e

³ Joshua Mark. “Definition The Westcar Papyrus”. *World History*. 5 abril 2017. Acedido a 9 de outubro de 2024. https://www.worldhistory.org/The_Westcar_Papyrus/.

grandes fortunas. Em “The Eloquent Peasant”, um plebeu que sofreu às mãos de um nobre implora justiça perante a corte real, narrando a sua má fortuna.

Outros exemplos das primeiras narrativas enquadradas são encontrados na Literatura Indiana. “Mahabharata” (século IV a.C), considerado um dos poemas mais longos alguma vez escritos, é um dos textos épicos em sânscrito da Índia Antiga. Este poema aplica a estrutura de “uma história dentro de história”. A narrativa principal envolve membros de uma família durante a guerra de Kurukshetra, a luta pelo trono de Hastinapura, sendo inseridos neste enquadramento pequenos contos sobre personagens, mortas e vivas, e ainda ponderações filosóficas. “Ramayana” (século V a.C), outro dos antigos poemas épicos indianos, relata a história de vida de Rama, príncipe de Ayodhya, contada pelo sábio Valmiki aos filhos de Rama, os gémeos Lava e Kush.

A coleção de fábulas “Panchatantra”, datada do século III a.C, é identificada como um conjunto de contos interligados sobre animais, com o propósito de ensinar princípios hindus de ciência política a príncipes herdeiros. Em “Seven Wise Masters”, a narrativa principal envolve um príncipe cuja educação é confiada ao líder dos sete sábios mestres, e que, vendo-se acusado pela madrasta perante o rei, é auxiliado por eles. Durante o período de uma semana, sete histórias narradas pela madrasta são refutadas por sete histórias contadas pelos mestres que, por fim, conseguem ilibar o príncipe. “Vetala Panchavimshati” relata vinte e quatro pequenos contos inseridos num vigésimo quinto, o enquadramento narrativo da coleção. Este conto narra a história de um rei que procura capturar uma criatura mítica. Para tal, tem de ouvir as vinte e quatro histórias contadas pela criatura e no fim de cada uma responder a uma questão.

A presença da estrutura formal da Narrativa Enquadrada, na antiga Literatura Indiana, parece surgir como um meio de aglomerar diferentes ensinamentos numa só obra, exponenciando o propósito tanto dos contos agrupados, como da narrativa principal que os

enquadra. As obras mencionadas, à semelhança de outras das suas épocas, procuram dar destaque aos ensinamentos adquiridos, não só pelo conhecimento de outros, mas também pelo conhecimento adquirido por experiência própria. Ao mesmo tempo que os contos revelam o seu caráter didático, enaltecem, com as suas narrativas e personagens, a história religiosa e/ou cultural indiana, para posteriormente educarem e entreterem múltiplas gerações ao longo de séculos.

Esta estrutura literária propagou-se através do tempo e do espaço, ganhando popularidade, e levando a coleções clássicas como *The Decameron* (1353), *The Canterbury Tales* (1387-1400) e *As Mil e Uma Noites* (a última debatida com maior ênfase numa secção posterior). *The Decameron*, da autoria do artista italiano Giovanni Boccaccio, veio a influenciar a obra de Geoffrey Chaucer, *The Canterbury Tales*.

A obra de Boccaccio baseia-se nos acontecimentos derivados da Peste Negra, que assolou Florença em 1348. A narrativa de enquadramento introduz a obra, contextualizando a porção fictícia do enredo com relatos verídicos da época. *The Decameron* apresenta a história de um grupo de pessoas que, numa tentativa de escapar aos terríveis resultados da peste, se refugia numa villa afastada da cidade. De modo a passar o tempo, e entre danças e música, cada uma das personagens, sete mulheres e três homens, conta uma história por dia, num período de dez dias. A civilidade, gentileza e força de espírito das personagens fictícias contrasta com o enquadramento, um relato realista, mas pouco favorável, por parte de Boccaccio, que demonstra o seu lamento pela degradação moral e pelo sofrimento humano vividos na altura da tragédia.

Na Inglaterra do século XIV surge uma coleção de vinte e quatro contos, apresentada na obra de Chaucer como parte de um concurso de contar histórias, realizado por um grupo de peregrinos que viaja de Londres para Canterbury. Do ponto de vista estrutural, o concurso realizado na viagem é a narrativa que enquadra os contos

partilhados pelas personagens. Chaucer agrupa pessoas de diferentes percursos de vida, desde cavaleiros e clérigos a mercadores e camponeses, o que permite, a par com a ideia do concurso, explorar diferentes temáticas e perspetivas de vida. A obra torna-se uma compilação de diferentes géneros literários, desde a lenda religiosa e a alegoria, à fábula e sermão medieval.

O uso do enquadramento narrativo como contexto estrutural para uma narrativa singular é também uma técnica com séculos de tradição, datando de obras como *Odyssey* (século VIII a.C). A obra, um clássico da literatura, é um dos dois maiores poemas épicos gregos, atribuídos a Homero. A narrativa começa *in medias res*, a meio do enredo principal, com eventos anteriores descritos através de “flashbacks” e relatos das personagens. A obra conta as aventuras do herói Ulisses, no seu regresso a casa após a guerra de Tróia, sendo este retorno a narrativa que enquadra o relato das suas aventuras. *Odyssey* encontra-se dividida em vinte e quatro livros, com a seguinte ordem narrativa: do primeiro ao quarto livro, as aventuras de Ulisses são contadas por deuses e homens; do quinto ao oitavo livro, o leitor é introduzido à própria personagem de Ulisses; do nono ao décimo-segundo livro, Ulisses conta a sua história; e, por fim, do livro décimo terceiro ao vigésimo quarto, o leitor observa Ulisses a participar da ação e a concluir a história, não por meio de narração, mas sim vivendo-a no tempo real da obra.

Exploraremos de seguida a obra *As Mil e Uma Noites*, possivelmente o maior e principal exemplo da técnica da Narrativa Enquadrada na literatura. Os seus contos são conhecidos pelo mundo inteiro, tendo sido, e continuando a ser, uma fonte de inspiração para a música, o cinema, arte e literatura, entre outros. Miguel Sousa Tavares, no prefácio de *O Livro das 1001 Noites* (2017), afirma que a obra se tornou um dos livros de referência da história da literatura mundial (ed. Alves 3). *As Mil e Uma Noites* é uma coleção de contos, de origem inexata, mas com influências das antigas literaturas arábica,

sânscrita, persa, mesopotâmica e egípcia. Tavares aponta: “‘As Mil e Uma Noites’ foram recebendo contributos de várias origens: Pérsia, Índia, Egito, Médio Oriente, naquilo que começou a ser visto como uma recolha geral de todos os contos orais do mundo muçulmano, árabe e oriental” (4-5). As obras “Panchatantra” e “Baital” são identificadas como fortes influências de certos contos da coleção, tanto pelo uso de enquadramentos narrativos como pelo emprego de fábulas.

As primeiras aparições dos contos datam do século IX num manuscrito arábico encontrado na Síria, inicialmente escrito em persa, contendo apenas 282 histórias (4). Ao longo dos anos, foi sendo acrescentada e compilada, tendo sido posteriormente traduzida, inicialmente em árabe, francês e inglês. Tavares nomeia algumas das principais traduções e publicações, e comenta:

A primeira tradução para uma língua ocidental, o francês, levado a cabo pelo orientalista francês Antoine Galland [que] terá, porém, traído mais do que traduzido: adulterou histórias, acrescentou outras, supriu algumas. Por ironia do destino, três das que ele acrescentou (e que disse ter recolhido oralmente nos locais por onde andou) tornar-se-iam, talvez, as três mais conhecidas de “As Mil e Uma Noites”: “Sinbad, o Marinheiro”, “A Lâmpada de Aladino” e “Ali Babá e os Quarenta Ladrões” (5).

Entre muitas traduções e edições, o enquadramento narrativo da obra manteve-se. Esta narrativa revela a inteligência e a perspicácia de uma jovem, Xerazade, perante a frieza e a crueldade do seu soberano, o rei Xarir, identificado como o rei (ficcional) do Império Persa. O rei, após descobrir a infidelidade da sua primeira esposa, havia decidido matá-la e a partir daí desposar uma jovem a cada dia, apenas para mandar matar a nova esposa na manhã seguinte. A filha do Vizir, Xerazade, ao testemunhar a crueldade do rei e a tristeza do pai, cuja função era arranjar as novas esposas, oferece-se para ser esposa de Xarir. Porém, Xerazade tinha um plano. Todas as noites, contava uma história nova ao rei, sem a terminar antes do dia raiar, obrigando-o, levado pela curiosidade, a deixá-la viver

até à noite seguinte, em que ela concluiria a história e iniciaria outra. Ao fim de muitas noites repletas de histórias fantásticas, o rei acaba por deixar Xerazade viver, aceitando-a por fim como sua esposa. Os restantes contos de *As Mil e Uma Noites* são assim enquadrados por esta narrativa de sagacidade e de determinação. Muitos contos apresentam subsequentes enquadramentos e conexões, levando a uma obra intrincada e complexa. Abrangem desde contos de fadas, romances e lendas, a fábulas, parábolas, anedotas e aventuras realistas e exóticas.

Entre os temas principais da coleção inclui-se o destino e a agência humana (11). Apesar de algumas personagens dos contos terem o seu destino traçado, muitas outras comprovam a possibilidade de uma pessoa, através dos seus talentos individuais, enfrentar qualquer adversidade. A relativa liberdade de escolha das personagens vai ao encontro das referências sexuais e eróticas das obras. O tema da mulher forte é complementado pelo facto de que estes contos de cariz sexual são narrados por Xerazade, uma mulher numa posição de insegurança perante um rei vingativo. Este poder feminino encontra-se presente ao longo da obra, com personagens femininas inteligentes e determinadas, não obstante, equilibrado também com representações de mulheres oprimidas, infiéis e/ou imorais. Os contos contêm assim uma imagem realista da mulher. Para além de demonstrar o papel dela na sociedade da época, apresenta reflexões sobre a mulher como ser humano, capaz de virtudes e de vícios, tal como o homem.

Outro dos temas é, obviamente, a presença do sobrenatural, possivelmente o traço mais marcante e distintivo da obra. A maioria das narrativas é fantástica, seja pelo cenário, acontecimentos e/ou personagens. Os elementos sobrenaturais ajudam a avançar a narrativa, proporcionando desafios para as personagens superarem. O cariz fantástico e exótico dos contos contribuiu para a popularidade da coleção no Ocidente, mais habituado a histórias realistas e mundanas (5). E o enquadramento da obra auxilia a “suspension of

“disbelief” que o leitor deve exercer, e propõe que as histórias fantásticas resultam da imaginação de Xerazade, um entretenimento no qual o leitor pode encontrar prazer e catarse (6). O clássico *As Mil e Uma Noites* utiliza o sobrenatural não só para fins de construção e desenvolvimento da narrativa, mas também como um modo de capturar o interesse dos leitores. Este objetivo é complementado pelo uso do enquadramento narrativo de Xerazade. O leitor permite-se envolver com a obra e acreditar no conteúdo fantástico dos contos, pois sente-se seguro de que são apenas fantasias, criações da mente de Xerazade.

Elaborando acerca da estrutura narrativa da obra, pode-se analisar o uso da técnica da Narrativa Enquadrada, tanto com o principal enquadramento, de Xerazade, como com outros enquadramentos secundários presentes nos contos. Tavares comenta sobre a Narrativa Enquadrada da obra: “‘As Mil e Uma Noites’ estão assim construídas como uma espécie de matrioska, em que as histórias nascem de dentro umas das outras, como que reproduzindo-se entre si” (4). Para além de ser significante na história de Xerazade, pois é do interesse da personagem contar histórias complexas e interconectadas de modo a preservar o interesse de Xarir, a técnica literária da Narrativa Enquadrada dá ênfase à importância de histórias, em que eventos mundanos refletem a experiência humana e permitem encontrar significado e propósito na vida.

Não obstante o facto de esta tese ter a pretensão de se focar na análise da Narrativa Enquadrada no Gótico Norte-Americano é necessário mencionar os grandes clássicos do Gótico com a presença de Narrativas Enquadradas. Em concreto, da Literatura Gótica Inglesa, com *Frankenstein*, de Mary Shelley e *Wuthering Heights*, de Emily Brontë, e da Literatura Gótica Irlandesa, com *Dracula*, de Bram Stoker. Pelo seu estatuto de clássicos, estas obras já foram alvo de um extenso conjunto de análise e crítica literária. São obras que têm sido exploradas ao longo de múltiplas décadas, analisadas de várias perspetivas

pelas suas temáticas, narrativas, personagens, autores, entre tantos outros motivos. Assim, nesta tese, a sua menção é meramente para fins de contextualização. A sua importância para o género Gótico e para o estudo da técnica da Narrativa Enquadrada impõe a presença de uma sucinta identificação dos principais pontos de análise dos enquadramentos narrativos das obras.

Começando com *Frankenstein*, a obra é uma complexa sobreposição de histórias contadas pelos narradores-personagens. O leitor é introduzido à obra por Robert Walton, com o seu relato, através de cartas dirigidas à irmã, de um estranho homem encontrado numa viagem náutica pelo Ártico. O estranho, que revela ser um cientista aristocrático, Victor Frankenstein, decide, com relutância, partilhar a sua história. Frankenstein, numa busca para alcançar um meio de contornar a morte, criara um corpo, feito de partes de cadáveres, que ressuscita por meios científicos. No entanto, ao testemunhar o horror da sua própria criação, a quem foi dado o nome de “Criatura”, e ao se aperceber do quanto contranatura a sua experiência foi, acaba por a repudiar. Abandonada à nascença, a Criatura foge, em busca de um lugar onde possa pertencer e ser acolhida. Estas são as três principais camadas de história da obra, estando a narração da Criatura inserida na de Frankenstein, e por sua vez a de Frankenstein inserida na de Walton⁴.

Os enquadramentos narrativos presentes na obra apontam para, ainda que não exclusivamente, possíveis relações entre narradores, mesmo através do limite do enquadramento. Ainda que delimitadas umas pelas outras, ocorre um diálogo entre as diferentes camadas de narração da obra, como aponta Beth Newman, no artigo “Narratives of Seduction and the Seductions of Narrative: The Frame Structure of *Frankenstein*” (1986). A autora debate ainda questões de confiabilidade, colocando em causa as narrações da obra, argumentando:

⁴ Ocorre ainda uma outra camada de narração, a história de uma família encontrada pela Criatura, com a qual esta convive indiretamente, escondida na propriedade da família.

The paradox of frame narratives like *Frankenstein* and *Wuthering Heights* is that they present first person narrators whose singular and even bizarre stories suggest highly individualized tellers, but they ask us to believe that the stories they contain are repeated virtually word for word by other, quite different tellers (Newman 141).

Frankenstein perturba a viabilidade da narração, levando o leitor a desconfiar do que está a ser relatado, uma vez que as narrações são filtradas por múltiplas personagens, cada uma com a sua distinta personalidade e perspetiva. À sua semelhança, a obra de Brontë, *Wuthering Heights*, é contada através de múltiplos narradores, camadas de narração e diferentes perspetivas. A obra explora a história de uma família inglesa do século XIX, no decorrer de duas gerações. Numa austera propriedade, localizada numa vila de Yorkshire, a personagem Lockwood fica doente e aos cuidados da governanta, Nelly, descobrindo aos poucos a história da família que é dona da propriedade.

Um dos focos principais da obra é o romance atribulado entre Heathcliff, adotado pela família, e Catherine Earnshaw. Após o falecimento do patriarca Earnshaw, que o havia acolhido inicialmente, Heathcliff é vítima de maus-tratos e humilhações, relegado a ser criado da família, e vê proibida qualquer interação da sua parte com Catherine. No seguimento destes eventos, Heathcliff abandona a família, retornando anos mais tarde, rico e sedento de vingança. A obra relata assim as suas maquinações, que levam a família à ruína e atravessam gerações, afetando o seu filho, Linton Heathcliff, e os filhos de Catherine e do irmão Hindley, respetivamente Catherine “Cathy” Linton, e Hareton Earnshaw.

Os relatos e as diferentes perspetivas encontradas na obra inserem-se uns nos outros. Os eventos são na sua maioria revelados por Nelly e posteriormente partilhados por Lockwood, que os descreve no seu diário. A grande temática da obra são os pecados e os segredos familiares - a origem duvidosa de Heathcliff, a sua relação com Catherine, os vícios de Hindley Earnshaw, os triângulos amorosos entre a família Earnshaw e a família

Linton, e, posteriormente, as consequências destes eventos nas vidas da geração seguinte.

Como aponta Carlyle Tarr, em *Gothic Stories within Stories*: “The intricately layered narratives in Emily Brontë’s *Wuthering Heights* (1847) [...] function as symbolic veils between the reader’s reality and the ‘depraved nature’ featured within—the heredity horror that can be neither extinguished nor controlled” (Tarr, *Gothic Stories* 91). O autor acrescenta ainda que, apesar dos enquadramentos narrativos das obras mencionadas, estes elementos falham em prevenir o Real de escapar da narrativa diegética, o que é não só uma consequência de metalepse narrativa, mas também um produto de transmissão genética, à medida que os perigosos traços biológicos atravessam as gerações das famílias das obras (*Gothic Stories* 91-92).

A obra de Bram Stoker, que popularizou a figura do vampiro, é, por seu lado, um bom exemplo desta introspeção sobre a natureza humana. Um grupo de homens e mulheres vê-se encarregado de confrontar um estranho de um país longínquo, de modo a evitar a propagação da sua espécie vampírica. O enredo explora, através desta luta e perseguição, uma tentativa de impedir a contaminação da espécie humana, de modo a evitar uma regressão no lugar de evolução, um receio muito atual e premente na altura da publicação da obra (*Gothic Stories* 132). Utilizando uma variedade de relatos em primeira mão, de diários, cartas e recortes de jornais e gravações fonográficas, Stoker inspira-se em Brontë, tanto na temática, com as questões de transmissão biológica e de degeneração humana, como nos aspectos formais, com a estruturação narrativa e a narração na primeira pessoa (*Gothic Stories* 141). Um destaque cativante de *Dracula* é a sua sintonia com o período histórico da publicação da obra. Tarr explica:

In 1897, the *Spectator* noted the “up-to-dateness of the book—the phonograph diaries, typewriters, and so on,” and more recently Jennifer Wicke has called *Dracula* the “first great modern novel in British literature.” A significant part of the novel’s unsettling energy, then, is a result of its contemporary urgency. As with previous Gothic novels,

however, its lasting horror is an effect of the *distinctive interaction of its narrative frames*, which allow monstrous suggestions of the Real to escape textual boundaries (*Gothic Stories* 141, ênfase minha).

Dracula revela-se uma obra muito perspicaz ao reconhecer e ao usar as preocupações da sua época de modo a relacionar o leitor com o assombroso enredo. O enquadramento narrativo no começo da obra, por parte de uma figura editorial anónima ficcional, e as subsequentes partes da estrutura narrativa até aos apontamentos finais parecem derivar desta possível receção da obra. Aparentemente, Stoker procurou, por um lado, testemunhar a verisimilitude da narrativa perante um leitor mais céptico (afirmando que a obra tinha sido editada de modo a apresentar apenas o conteúdo essencial) e, por outro, pretendeu, com base no seu antagonista vampírico que se propaga, consome e corrompe tudo no seu caminho, criar um sentimento de desconfiança, pondo as suas personagens a refletirem sobre a falta de fontes credíveis que comprovem os eventos da obra. Como expressa Carlyle Tarr: “Taken together, these passages form a curiously self-aware framework that recognizes the lack of credible sources in a modern world of copies, facsimiles, and reproductions” (*Gothic Stories* 142).

Estabeleceu-se assim uma definição da técnica da Narrativa Enquadrada e identificou-se os seus principais usos. Pode-se usar estes exemplos de clássicos da literatura para melhor compreender e explorar os meios pelos quais a Narrativa Enquadrada surge na Literatura Gótica, bem como entender os objetivos de tal técnica formal.

1.2. Reflexões da Crítica Literária sobre a Técnica da Narrativa Enquadrada (teoria)

A maioria dos acontecimentos do dia a dia apresentam sempre algum tipo de narrativa, o que revela que diferentes narrativas têm uma existência anterior ao surgimento da teoria da narrativa ou da narratologia. Em *Longman Dictionary of Contemporary English* define-se “narrative”: “that which is narrated; account of events [...] the art of narrating” (ed. Summers 691), e assim pode-se identificar como uma recriação ficcional ou não ficcional de eventos apresentados numa sequência temporal. Porém, nem todas as narrativas seguem uma cronologia concreta, diferenciando em termos de linearidade.

A análise da técnica da Narrativa Enquadrada insere-se no estudo de narrativas, denominado “narratologia”. Na obra *A Companion to Narrative Theory* (2005), os autores explicam que o termo deriva da palavra francesa “narratologie”, tendo sido proposta por Tzvetan Todorov na sua obra *Grammaire du “Décameron”* (1969) (ed. Phelan e Rabinowitz 19). O escritor usou a palavra em paralelo com “biologia” e “sociologia”, de modo a propor a “ciência da narrativa” (19). Narratologia é o estudo científico e teórico de textos narrativos, e, acrescentam Phelan e Rabinowitz:

Having started out with a focus on the novel, narratology is now held responsible for explaining narrative in general – and this includes conversational storytelling, narrative representations in medical or legal contexts, historiography, news stories, films, ballets, plays, video clips, and much more. At the same time, narratology has absorbed insights from critical theory, molded itself into feminist, psychoanalytic, and postcolonial shapes, and has adopted text linguistic, cognitivist, constructivist, and empirical models for its various frameworks (50).

Observando este estudo da narrativa, apercebemo-nos da sua particular importância. Na verdade, uma das maneiras básicas pelas quais o ser humano define o significado das coisas é através de uma organização de elementos temporais e espaciais

em formato narrativo. A narratologia segue a tendência estruturalista literária, ao considerar textos (no seu sentido geral) como ferramentas, delimitadas por regras, com as quais o ser humano (re)imagina o seu universo – narratologia é assim o estudo da narrativa e da estrutura da narrativa, tendo em conta como esta afeta a nossa percepção. Esta ciência da narrativa exemplifica também a ambição estruturalista de isolar os componentes textuais necessários e opcionais e de, consequentemente, descrever os modos da sua articulação.

A narratologia observa o modo como diferentes narrativas convergem e divergem entre si. Ao assumir a narrativa como uma estrutura complexa que requer uma análise dos níveis hierárquicos, ao invés de uma mera soma de proposições (29), o novo foco crítico literário estabeleceu a diferença entre teorias da narrativa e teorias do romance, redirecionando a atenção académica de um género literário em particular para todo o discurso ou, numa interpretação ainda mais abrangente, para todas as atividades semióticas que possam ser vistas como organizadas de forma narrativa (24). Os autores afirmam:

Drawing on a common stock of ideas, both the authors of *Theory of Literature* and the narratologists parsed narrative structure into story and discourse, shifted their interest from specific characters to character types (or actants), highlighted the interconnectedness of causality and chronology in narrative representations, and pointed (more or less explicitly) to the benefits of a transgeneric focus on narratives of all kinds (32).

Em *A Companion to Narrative Theory*, os autores resumem a evolução da narratologia, dividindo-a em duas fases: a fase clássica e a fase pós-clássica (37). Originalmente, a narratologia tinha como maior preocupação encontrar narrativas universais e padrões narrativos repetitivos; na fase pós-clássica, a sua análise começou a ser mais abrangente, abarcando outras áreas para além da literatura. Esta abrangência

levou a um aumento de estudos interdisciplinares como narratologia pós-modernista e narratologia feminista. Como veremos, os escritores pós-modernistas jogam com a percepção do leitor, ao perturbarem os limites entre realidade e ficção, e o próprio processo de escrita (39). As origens primordiais da teoria da narrativa podem ser traçadas até ao filósofo grego Aristóteles, que foi dos primeiros a propor uma distinção entre uma história e o modo como é contada, que ainda é atualmente um dos princípios básicos da análise narratológica (25-26). Os princípios da narratologia em si podem ser encontrados em teorias narratológicas do formalismo russo (1914-1929), que favorecia a forma sobre o conteúdo de um texto, e do estruturalismo (anos 60), uma abordagem crítica que se foca nas estruturas e relações que compõem o nosso mundo. Formalistas russos e académicos da área da narratologia enfatizavam a forma literária acima do conteúdo. Demonstravam uma preocupação maior com o modo como uma história era contada do que com os temas da história.

Resumidamente, a narratologia é o estudo e a análise de estruturas narrativas. Na literatura, esta ciência analisa a forma de estruturas narrativas encontradas em obras textuais, comparando-as e contrastando-as com outros textos. O seu propósito é identificar padrões nas narrativas e encontrar narrativas comuns ou recorrentes em textos de diferentes períodos temporais e origens geográficas. Os princípios da narratologia são a sintaxe narrativa ou coerência narrativa, a semântica narrativa e a intencionalidade.

Para melhor entendermos a técnica da Narrativa Enquadrada e efetuar uma melhor análise da mesma, precisamos de fazer uma revisão básica dos termos principais da estrutura e dos elementos de construção da narrativa. Para este fim, recorremos às definições providenciadas por Dino Felluga em *Critical Theory: Key Concepts* (2015). Comecemos por “diegese”, que apresenta dois sentidos. Narrativas podem se distinguir da seguinte forma, propõe Felluga: “[...] by whether they are presented to us in the voice of a

narrator who tells us what happens in his or her own voice (what they term ‘diegesis’) or whether the events are presented as if they are actually happening, without any narratorial mediation whatsoever, as in drama (what they term ‘mimesis’)” (Felluga 78). A diegese de uma narrativa refere-se ao mundo ficcional criado dentro da narrativa, ou seja, pode entender-se diegese como o universo ficcional de uma narrativa (79). É a “suspension of disbelief” posta em prática por um leitor de cada vez que este necessita de “entrar” no mundo ficcional de uma determinada obra, que permite a aceitação da diegese (79).

De seguida, explica-se a distinção entre “história” e “discurso”. Enquanto o primeiro remete para a cronologia dos eventos numa narrativa, o segundo termo remete para a manipulação dessa história na apresentação da narrativa (292). Felluga sublinha ainda que o discurso de uma obra se refere também a todo o material que um autor adiciona a uma história, oferecendo como exemplos elementos como símiles e metáforas (292). A narração, pertencendo ao nível do discurso⁵, refere-se à maneira como uma história é contada. Felluga aponta que, na narratologia, o discurso contrasta com a história na medida em que ajuda a entender os alicerces da narrativa (84). A narração na primeira pessoa, isto é, o relato de uma história na primeira pessoa grammatical, apresenta um narrador que pode participar na história enquanto personagem ou ser um mero observador (78). Esta narração sublinha o ato de transmissão e por norma inclui um ouvinte ou leitor enquadrado, que serve como recetor da história. A narração na primeira pessoa centra o foco da narrativa pela perspetiva de uma personagem só. Este tipo de narrador e de narração levanta recorrentemente questões de motivação (quais os motivos que levam o narrador a querer contar esta história) ou de psicologia (que traços demonstram que o leitor pode confiar no relato do narrador). Por estas razões, narradores não-confiáveis são

⁵ O autor sublinha que no caso de a narração ser feita na primeira pessoa, apesar de a narração ser parte do nível discursivo de uma obra, o narrador pertence ao desenvolvimento da própria história, enquanto personagem participante da obra (78).

um elemento associado à narração na primeira pessoa. Como a denominação indica, este tipo de narrador é um narrador no qual depositar confiança é um risco. O relato dos eventos por este narrador deve ser tomado em conta com um certo nível de precaução e imparcialidade, uma vez que uma única perspetiva de um acontecimento nunca apresenta a sua totalidade. Outro dos conceitos apresentados é a focalização presente numa obra. Este conceito remete para a apresentação de uma cena através da percepção subjetiva de uma personagem.

Felluga afirma: “The study of narrative is particularly important because narrative constitutes one of the primary ways we construct meaning in general” (183). O aspetto formal de uma obra com Narrativa Enquadrada assemelha-se ao processo psicanalítico de desvendar o inconsciente, que se encontra por trás de múltiplos níveis de narrativas repressivas, posicionadas pela mente consciente. Este tipo de estrutura narrativa questiona as razões por detrás de cada narração, uma vez que, ao contrário de uma perspetiva narrativa omnisciente, o relato da história é proporcionado por uma personagem da obra, com as suas devidas limitações, preconceitos e motivações pessoais. Felluga propõe: “[...] narratology (the science of narrative) tends to analyze the synchronic narrative structures that order our perception of both cultural artifacts and the world around us in any given text or in any given social situation, including our very understanding of time and space” (184).

O autor oferece também definições sobre dois elementos de criação de suspense numa narrativa – o código hermenêutico, que cria suspense através de questões não respondidas, e o código proairético, cujo suspense provém da antecipação da resolução de uma ação (130). O autor explica: “These terms come from the narratologist Roland Barthes, who wishes to distinguish between the two forces that drive narrative and, thus by implication, our own desires to keep reading or viewing a story” (130). O código

hermenêutico refere-se a elementos do enredo que levantam questões por parte do leitor, e o código proairético, por sua vez, refere-se à antecipação da consequência de uma ação, eventos no enredo que resultam de outros eventos (130). Enquanto o primeiro tipo envolve a curiosidade inata do leitor, que cria suspense, o segundo invoca suspense pela própria ação (130).

Uma omissão de Felluga é a falta da inclusão da definição de “enredo”. Em *Longman Dictionary of Contemporary English*, “plot” é descrito como: “the set of connected events on which a story, play, film, etc., is based” (ed. Summers 790). Uma estrutura de ações inter-relacionadas, conscientemente selecionadas e organizadas pelo autor de uma obra – perante uma história, que se refere à narração cronológica de eventos, o enredo implica um nível maior de organização narrativa.

A exploração de um tema como a presença da técnica da Narrativa Enquadrada na literatura requer a identificação de alguns dos principais nomes da crítica literária na área em estudo. Para esta tese, foram essenciais as investigações e os estudos desenvolvidos por três críticos em específico, aqui apresentados. Gérard Genette, crítico literário francês, nascido em 1930, desenvolveu a sua abordagem pessoal com base no estruturalismo. Professor universitário, historiador literário e jornalista, Gérard Genette procurou focar as suas investigações em questões de narratologia, visto como um dos responsáveis por uma reforma do vocabulário teórico literário. A sua obra mais conhecida é uma das fontes bibliográficas desta tese, respetivamente *Narrative Discourse: An Essay in Method* (1972). O repertório do autor inclui ainda obras como *Fiction and Diction* (1991), *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (1987) e *The Architext: An Introduction* (1979), que exploram e debatem questões de teoria narrativa, de publicação literária e categorização de obras literárias.

Na edição de 1980 de *Narrative Discourse: An Essay in Method*, o prefácio de Jonathan Culler incide na importância desta obra como um estudo que preenche uma necessidade de uma teoria da narrativa sistemática (Genette 7). Neste prefácio, Culler aponta ainda o valor da obra enquanto uma das principais conquistas dentro do estruturalismo⁶, uma área de estudo literário que procura investigar as estruturas e os elementos da literatura em vez de a interpretar (8).

O autor-editor de *Framing Borders in Literature and Other Media*, Werner Wolf, nasceu em Munique, Alemanha, em 1955. Tendo estudado inglês e francês nas universidades de Munique, Canterbury (Inglaterra) e Toulouse (França), recebeu o seu doutoramento em 1984. Ao longo da sua vida académica fez parte da “German National Study Foundation”, e, entre 1985 e 1994, foi professor assistente no Departamento de Inglês da Universidade de Munique. Em 1991, alcançou uma pós-graduação com uma monografia premiada sobre a teoria e a história da ilusão estética e a quebra da ilusão na ficção, intitulada “Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte” (1991). Werner Wolf tem desempenhado funções de chefia no Departamento de Inglês e Literatura Geral na Universidade de Graz, Áustria, desde 1994. É também membro de múltiplas associações, incluindo a “International Association for Word and Music Studies”, da qual é um dos membros fundadores.

As suas principais áreas de pesquisa incluem teoria literária (não só ilusão estética, mas também narratologia e metaficcão), funções da literatura, ficção inglesa e drama dos séculos XVIII a XXI, e estudos interartes (relações e comparações entre literatura e outras artes, com destaque para a música e para as artes visuais). Entre as principais publicações do autor constam *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst* (1993) e *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of*

⁶ Esta área de estudo encontra-se ainda associada a outros investigadores, como o escritor e crítico literário francês Roland Barthes (1915-1980) e o filósofo e linguista búlgaro Tzvetan Todorov (1939-2017).

Intermediality (1999). Wolf é coeditor dos volumes 1, 3, 5 e 11 da série de livros “Word and Music Studies” (1999-2010), e também dos volumes 1 e 2 da série “Studies in Intermediality”; editou ainda a obra *Description in Literature and Other Media* (2007).

À semelhança de Genette, Werner Wolf, em *Framing Borders in Literature and Other Media*, delibera sobre a presença e a função de certos enquadramentos, na literatura e noutras artes (ed. Wolf e Bernhart 1). O autor procura categorizar os enquadramentos com base em fatores como contexto, produção e receção, tendo em consideração também as relações “inter” e intratexto (20-21). Wolf introduz o tópico na obra identificando de igual modo algumas das principais funções dos enquadramentos (5). As suas ideias serão utilizadas nesta tese como parte da base teórica da pesquisa.

Clayton Carlyle Tarr é um jovem investigador, cuja obra *Gothic Stories within Stories: Frame Narratives and Realism in the Genre, 1790-1900* foi um dos textos encontrados, no decorrer da pesquisa para esta tese, que se focam especificamente no tema deste estudo. Clayton Carlyle Tarr formou-se na Universidade de Indiana, em 2005, concluiu o mestrado na Universidade de Carolina do Sul em 2007 e obteve o grau de doutor na Universidade de Geórgia. A obra *Gothic Stories within Stories* baseia-se na sua tese de doutoramento, “The Force of a Frame: Narrative Boundaries and the Gothic Novel” (2013). Ambos os trabalhos incidem em obras de autores como Ann Radcliffe, Walter Scott, Mary Shelley, James Hogg, Emily Brontë, entre outros. Tarr introduz o conceito de enquadramento narrativo na Literatura Gótica com uma sucinta análise do poema “The Raven” (1845), de Edgar Allan Poe, afirmando em “The Force of a Frame”: “Because the chamber acts as a threshold between reality and art, its force is always twofold: simultaneously imprisoning and exposing the speaker, who is doomed to a purgatory of grief” (Tarr, *Frame* 2). Com base nesta ideia da dualidade do enquadramento, Tarr associa a técnica ao Gótico contemplando as características do género (*Frame* 2). A

técnica do enquadramento narrativo, com a sua dualidade e irreverência formal, insere-se com facilidade no género Gótico, uma vez que, pelas palavras de Carlyle Tarr: “The Gothic both permits and fosters formal and thematic experimentation. It is the mode where all things unfamiliar, uncomfortable, and controversial come to reside” (*Frame 2*).

As ideias de Tarr e a sua pesquisa efetuada para as referidas obras serão importantes para esta tese, pela análise específica da Narrativa Enquadrada na Literatura Gótica. A crítica literária tem demonstrado uma tendência para, não necessariamente ignorar, mas desconsiderar a técnica da Narrativa Enquadrada como uma componente de relevância à estrutura e estética da obra literária. O projeto de Clayton Tarr, no entanto, pretende comprovar a importância da técnica e como, no género Gótico, a Narrativa Enquadrada tem sido uma ferramenta de mudança e evolução literária. Tarr apresenta o seu trabalho da seguinte forma:

Studies of the Gothic have either neglected framing devices or dismissed them as conventions that establish structures of narrative. This project, however, reads them as formally destabilizing [...] “The Force of a Frame” excavates, for the first time, the rich relations between frame and form to develop a new understanding of the narrative dynamics and aesthetic vibrancy of the Gothic novel (*Frame abstrato*).

O autor destaca o paradoxo essencial à Narrativa Enquadrada. Apesar de a técnica aparentar oferecer estrutura à obra - que Tarr designa como “limits, boundaries, borders” -, na verdade, é mais frequente estes limites narrativos perturbarem a coesão narrativa das obras (*Frame 2*). Consequentemente, os escritores do Gótico recorreram a esta forma para intensificar o efeito Gótico de perturbação e ambiguidade. O género é em si um espaço formal e tematicamente propício à experimentação (*Frame 2*). E mesmo assim, tendo em consideração este cenário, o autor alerta para como os académicos, por norma, ignoram este lado formal do Gótico.

A Narrativa Enquadrada tem acompanhado o Gótico desde os seus começos, tendo sido e continuando a ser um elemento essencial ao género. Não obstante, não é um elemento que se perca no passado sem evoluir e acompanhar as mudanças do tempo e do próprio género Gótico. Como aponta Carlyle Tarr, é um elemento da estrutura narrativa que se demarca pelo seu caráter transformativo e dinâmico, favorável à inovação formal (*Frame 3*). Tanto no Gótico como em outros géneros literários, mas sobretudo no Gótico, que o escritor descreve como: “[the] most open site for formal experimentation, where the frame narrative prospered” (*Frame 3*). Tendo em conta a história literária do género, a Narrativa Enquadrada revela-se vital à compreensão e à análise da longa e complexa tradição Gótica, como os alicerces da imaginação Gótica (*Frame 4*). O autor acrescenta ainda como o Gótico floresce precisamente neste tipo de estruturas, que provocam e incitam à ambiguidade – estruturas do texto, da linguagem, da história e da identidade (*Frame 4*).

Em “The Force of a Frame” analisa-se igualmente a história da crítica literária da Narrativa Enquadrada. Tarr identifica na obra *The History of Fiction* (1814), de John Colin Dunlop, o primeiro registo do uso crítico da Narrativa Enquadrada (*Frame 9*). Numa análise à obra *The Decameron*, Dunlop compara a estrutura e a narrativa do texto de Boccaccio com as do texto de Chaucer, *The Canterbury Tales*. Tarr explica que, através desta análise, Dunlop delineou o início da Narrativa Enquadrada, identificando os primórdios da técnica nos contos da Ásia e do Médio Oriente, nos quais os escritores ocidentais procuraram inspiração, fazendo adaptações para construir as suas narrativas (9b).

Tarr incorpora também na sua investigação a obra de Jacques Derrida *The Truth in Painting* (1978), na qual Derrida examina o texto de Kant *Critique of Judgement* (1790) (*Frame 11*). Os autores que Tarr invoca propuseram nas suas obras interpretações sobre o

enquadramento de uma obra ou ideia. Kant, na sua opinião, entendia um enquadramento (“parergon”), um conceito ou objeto que enquadra, como um complemento superficial da arte (“ergon”) (*Frame 11*). Por outro lado, Derrida, pegando na ideia de Kant, visionava um enquadramento como um elemento não exterior ou interior à arte, mas paralelo à mesma, que coopera com a arte na sua estrutura e estética, de um certo modo integrando-se na obra e mantendo uma certa exterioridade – “[a] hybrid of outsider and inside” (*Frame 11*). A teoria de Derrida, quando aplicada à Narrativa Enquadrada, revela duas coisas importantes, destaca Tarr:

First, if frames occupy a space that is part of both the central, fictional narrative and of the outside, real world, then the frame narrative is closer to the world of authors and readers not only in terms of its primary and terminal positions in the text, but also because it merges into that world, uniting reality and fiction prior to the appearance of the totally fictional ergon. Second, because frame narratives also fill a void left by the central narrative, they are not an appendage—that is, as long as they are “beautiful” and not an “adornment” that is meant only to attract—but instead a critical piece necessary to complete the text’s puzzle (*Frame 12*).

Tarr nomeia outros autores que, seguindo as ideias de Derrida, ofereceram as suas opiniões sobre a Narrativa Enquadrada (*Frame 12-13*). Brian Richardson comenta sobre a instabilidade do enquadramento, sublinhando a sua propensão para a desconstrução estrutural (*Frame 12*). John Frow aponta as propriedades dinâmicas do enquadramento, destacando como este pode reforçar a distinção entre interior e exterior enquanto permite e facilita a entrada do leitor no mundo fictício da obra, evitando uma transição abrupta (*Frame 13*). Sobre esta passagem, Tarr rectifica Frow, afirmando: “Frame narratives in Gothic novels do not necessarily ‘ease’ readers in, but routinely they prepare readers for the uneasy journey with thematic- and character-level doubles, which function as uncanny harbingers for what occurs and appears inside” (*Frame 13*).

Com base nestas ideias, é possível afirmar que o enquadramento narrativo de uma obra não é um mero ornamento a ser ignorado, mas sim um componente vital do caráter ficcional do texto. Tarr refere também outros dos autores mais envolvidos nesta área da crítica literária, Werner Wolf, que interpreta a presença de enquadramentos em obras, identificando duas características principais. Segundo o escritor, o enquadramento valida a narrativa de uma obra e simultaneamente aumenta o envolvimento emocional e ilusório por parte dos leitores (*Frame* 14). Tarr destaca na sua obra que a maior contribuição de Wolf para a investigação crítica da Narrativa Enquadrada consiste no facto de que Wolf não identifica o enquadramento como um paratexto, aplicando a terminologia de Gérard Genette (*Frame* 14). Com base no facto de que os paratextos se encontram no espaço extradiegético sem envolvimento aparente com o espaço intradiegético, Wolf afirma assim que um enquadramento narrativo se destaca de um paratexto ao influenciar a obra e a narrativa principal com maior facilidade e naturalidade (*Frame* 14). No entanto, Tarr aponta uma falha na lógica de Wolf (*Frame* 15). O autor explica que Wolf não considera a ambiguidade que pode ocorrer entre paratexto e enquadramento narrativo. Tarr oferece o exemplo da “Introdução” na obra de Mary Shelley, *The Last Man* (1826), em que o enquadramento é identificado como um paratexto, explicando: “[the] frame narrative is labeled as a paratext, and is certainly substantial enough to be considered part of the novel’s diegetic narrative” (*Frame* 15).

O autor de “The Force of a Frame” acrescenta ainda as opiniões de Mieke Bal na sua argumentação sobre a relevância e a pertinência da Narrativa Enquadrada. Bal, autora de *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (1985), acredita que enquadramentos narrativos devem apresentar uma de duas funções ao surgirem numa

obra⁷ (*Frame* 15). O enquadramento pode explicar a narrativa ou influenciá-la. Na última hipótese, o enquadramento torna-se parte da poética da narrativa, que precisa de ser interpretada e compreendida para que a narrativa principal possa ser apreciada (*Frame* 15). Carlyle Tarr conclui: “Bal’s assertion is important to this study because it gives credence to the role frame narratives play in determining the meaning of the text. It makes crucial what may appear superfluous” (*Frame* 15).

Este impacto da estrutura da obra na narrativa levanta questões de antagonismo narrativo. Através da análise de “The Raven”, de Edgar Allan Poe, Carlyle Tarr debate na sua tese a “força” do enquadramento narrativo. Tal como o quarto em que se encontra o narrador atormentado de “The Raven”, um enquadramento pode funcionar como uma fronteira entre a dimensão real do leitor e a dimensão fictícia da obra. Tarr explica-o na seguinte passagem: “The raven enters the picture of the poem, the ‘circumscription of space’, from outside the frame, the world of reality” (*Frame* 2). Deste modo, segundo o autor, o enquadramento tem a capacidade de perturbar ou mesmo destruir a unidade narrativa. Tarr destaca o resultado de ocorrências como a ambiguidade de um enquadramento ou a transposição de personagens entre narrativa principal e enquadramento (*Frame* 5). É possível verificar então que o enquadramento, ao invés de delinear o espaço entre realidade e ficção, demonstra a capacidade de mediar as duas dimensões e criar ambiguidade entre as mesmas (*Frame* 5). A obra *As Mil e Uma Noites* é outro exemplo desta dinâmica entre enquadramento e narrativa enquadradada, e de como ambas lidam com a dimensão do leitor e a dimensão ficcional dos contos. Devido ao seu

⁷Alguns autores examinam o tamanho que um enquadramento narrativo deve ter perante a narrativa que enquadra. Utilizando o exemplo da *Odyssey*, Werner Wolf argumenta que um enquadramento deve ser mais pequeno do que a narrativa enquadradada (*Frame* 15). Como a narração de Ulisses compila apenas três livros da série, Wolf argumenta que a obra não pode ser uma narrativa enquadradada (*Frame* 15). Bal, no entanto, contraria esta posição. A autora afirma que a narrativa de Ulisses satisfaz os requerimentos necessários para ser uma narrativa autónoma, assim podendo ser classificada de narrativa enquadradada (*Frame* 15).

número elevado de contos hipodiegéticos, *As Mil e Uma Noites* é recordada em grande parte pela narrativa de Xerazade, o principal enquadramento da obra. Neste caso em particular, o conteúdo do texto apoia-se na dinâmica entre os limites narrativos. Por um lado, as diferentes camadas de narração da obra competem entre si por proeminência narrativa, por outro lado, agem em simbiose, trabalhando em conjunto para construir elementos temáticos que ressoam em cada camada narrativa (*Frame 7*).

No género Gótico, para além da função primária de introdução, um enquadramento narrativo oferece conclusões que, nas obras Góticas, muitas vezes terminam sem resolução ou complicam obras através de fins abruptos ou alternativos. Esta ambiguidade que inicia e, mais importante ainda, conclui uma obra Gótica, motivada pelas características instáveis do enquadramento, é essencial à persistente inquietação que estas inspiram (*Frame 7*).

O antagonismo de uma obra apresenta-se também no seu confronto com a presença do autor. Elementos de enquadramento são muitas vezes considerados meios de distanciar o autor do texto. De certo modo, o próprio autor é um enquadramento através do qual é possível viver o texto (*Frame 8*). Tendo em conta questões de omnipresença e de influência do autor na sua obra, o Gótico enquanto género tem uma maior capacidade de nos ensinar sobre a diversidade da experiência humana e a multiplicidade de identidades subjetivas. Comparando o Gótico com o Realismo, Carlyle Tarr aponta: “Where Realism denies and maintains, the Gothic accepts and challenges” (*Frame 33*). Segundo o autor, a obra Gótica procura opor-se ao conceito de narração omnipresente, escolhendo usar perspetivas de múltiplas figuras, deturpando os limites entre personagem, narrador e autor (*Frame 33*). Assim, a Narrativa Enquadrada evolui para além do mero uso como um elemento de introdução da narrativa principal. Com o desenvolvimento do Gótico, a técnica e as suas derivantes começaram a ser utilizadas como um meio de desafiar a autoridade narrativa. Tarr descreve este cenário da seguinte maneira:

Rather than place total narrative authority in the hands of an impossible figure, Gothic novels demonstrate that multiple, unstable, and conflicting perspectives are an inextricable reality of the real world. Frame narratives permit such experimentation; as we move inward through layers of narrative voices in a Gothic novel, we encounter different views on the same events (*Frame* 34).

Usando como exemplo *Frankenstein* de Mary Shelley, Tarr coloca em questão como, através da aplicação da Narrativa Enquadrada, um texto e, talvez mais criticamente, o seu autor, se podem transformar sob o trabalho editorial. As cartas de Walton que enquadram as histórias da obra providenciam um limite ou fronteira narrativa instável, que Shelley emprega com múltiplos propósitos: para interrogar o papel dos editores, os intermediários entre os autores e os leitores; para debilitar as noções de narrativa em termos formais, temporais e espaciais; e para demonstrar que a palavra escrita, quando filtrada através dos canais editoriais, é uma força monstruosa e destrutiva (*Frame* 131).

Eric Berlatsky, em “Lost in the Gutter: Within and Between Frames in Narrative and Narrative Theory” (2009), explica que a falta de crítica literária sobre a Narrativa Enquadrada se deve, sobretudo, à quantidade de conceitos e ideias que a técnica em si apela: narradores internos e narrativas para textos, publicidade, capas de livros, entre outros. O autor refere-se à técnica como um dos conceitos narratológicos mais confusos e complicados (Berlatsky 162). Indica também que, apesar de certos estudos incluírem e analisarem a técnica, a sua definição permanece ambígua (162).

De modo a distinguir a técnica da Narrativa Enquadrada dos elementos textuais previamente mencionados, Berlatsky escreve sobre os mesmos recorrendo à imagética de uma moldura que enquadra uma obra, identificando os elementos de uma obra literária, tais como o título e a capa, comparando a sua função com a de uma moldura: “Like the picture frame, they are concrete visible objects that lie on the physical fringes of a work. Similarly, like the picture frame, they assert what Genette calls an ‘illocutionary’ message,

asking us to consider or treat the text within the frame in particular ways" (164). Estes elementos, apesar de não influenciarem a obra em si, demonstram alguma importância na abordagem que podem inspirar num possível leitor. No entanto, a Narrativa Enquadrada em si não pode ser limitada à imagética da moldura pois, como o autor sugere, o foco nessa ideia cria um problema na análise estrutural da Narrativa Enquadrada (171). Este argumento advém da sua ideia de que os enquadramentos podem ser mais bem entendidos em termos dos espaços entre enquadramentos do que pelo enquadramento singular. Berlatsky explica: "Framing itself then, as it has been traditionally discussed, is more of a discussion of a juxtaposition of frames than of singular framing elements" (171).

Alguns críticos alertam para a ambiguidade no estudo da técnica da Narrativa Enquadrada, pois as definições de alguns conceitos são vagas, as opiniões de múltiplos investigadores são divergentes e existe alguma dificuldade em delinear a presença da técnica em certas obras, aponta Bal no artigo "Notes on Narrative Embedding" (1981) (Bal 43). A técnica é também muitas vezes confundida com paratextos, que contextualizam e introduzem uma obra, mas são exteriores à mesma. Por motivos como este, a técnica tem sido desvalorizada e não reconhecida pela importância que pode ter na estrutura e interpretação de uma obra. Muitos críticos reconhecem a presença da Narrativa Enquadrada em certas obras, mas falham em explorar a sua relevância e o modo como o enquadramento afeta a narrativa principal. Cecilia Rosenow, em "Insoluble Ambiguity: Criticism and the Structure of the Frame Narrative in *The Turn of the Screw* by Henry James" (1995), refere-se a estas circunstâncias perante o estudo da Narrativa Enquadrada: "While a few critics have examined the prologue, they have overlooked much of its importance in departing from traditional frame narration and in the construction of the text's insoluble ambiguity" (Rosenow 3).

A técnica é valorizada pelo seu papel na orientação dos leitores, durante o processo de leitura (22), mas, ao nível crítico, a análise da estrutura, tanto do enquadramento como da narrativa enquadrada de uma obra, permite uma interpretação mais completa das obras. O enquadramento influencia o texto principal e vice-versa. A análise de um requere a revisão do outro, de modo a obter uma visão integral das obras que fazem uso desta técnica (24). Rosenow aponta diferentes aplicações do enquadramento em *The Turn of the Screw*, que providencia um meio de introduzir a narrativa principal da governanta, de estabelecer motivos para o relato da história e de providenciar credibilidade ao narrador (29).

No artigo “Narrative Embedding in the Postmodern American Novel with Reference to Stephen King’s *Desperation*” (2013), os autores, Lanja Dabbagh e Ismael Saeed, exploram o uso de enquadramentos narrativos em obras contemporâneas. Dabbagh e Saeed concordam com as funções clássicas da técnica referidas por Rosenow. Apontam, no entanto, como uma das suas principais características, o facto de providenciar uma ilusão de realidade que deixou de ser uma das maiores preocupações atualmente, de acordo com traços temáticos dos movimentos modernista e pós-modernista (Dabbagh e Saeed 7). Pelo contrário, a prévia narrativa sólida que continha a ficção dentro da ficção parece tornar-se cada vez mais indefinida. Os seus limites, que separam enquadrado de enquadramento, e texto narrativo do mundo real, revelam-se cada vez mais ambíguos. O clássico elemento do “manuscrito encontrado” é substituído pela figura de um escritor que inclui uma obra que está a escrever num texto, descartando qualquer intermediário e respondendo diretamente pela autenticidade da sua narrativa. Neste caso, é possível afirmar-se que o principal interesse de uma narrativa se torna o próprio processo criativo,

representado pela figura deste escritor diegético, que muitas vezes comenta sobre problemas no decorrer da sua função enquanto criador (7)⁸.

Esta secção permitiu-nos formar um contexto da crítica literária sobre a Narrativa Enquadrada. Identificámos conceitos básicos narratológicos através da obra de Felluga, os principais nomes do estudo da técnica, que servem de base crítica para esta tese, e compilámos a opinião de diversos críticos sobre a técnica. Aprofundemos estas opiniões, explorando as aplicações práticas da Narrativa Enquadrada.

⁸ Um dos melhores exemplos literários para este argumento é a obra de Mark Danielewski, *House of Leaves*, que apresenta múltiplos escritores, editores e criativos ficcionais, cujo trabalho e experiências levam à compilação da obra.

1.3. Reflexões da Crítica Literária sobre a Técnica da Narrativa Enquadrada (prática)

Em *Longman Dictionary of Contemporary English*, a palavra “frame” é definida da seguinte forma: “1. a firm border or case into which something is fitted or set, or which holds something in place [...] 2. the main supports of which something is built or over and around which something is stretched [...] 3. (the form or shape of) a human or animal body [...] 5. any of a number of small photographs making up a cinema film” (ed. Summers 409). Este conceito, enquanto objeto contável, é entendido como uma delimitação física que contém outro objeto físico. “Frame” pode ser ainda considerada como uma estrutura, que suporta outro objeto, permitindo a existência da sua forma. Enquanto verbo, propõe-se as seguintes definições: “1. to surround with a solid protecting edge; put a border round [...] 2. to give shape to (words, sentences, ideas, etc.); express; 3. to cause (someone) to seem guilty of a crime by means of carefully planned but untrue statements or proofs” (409-410). Na sua utilização enquanto verbo, “frame” pode servir, de novo, como delimitação de outro objeto, passível de tornar o mesmo mais apelativo pela sua presença. Como uma ação, pode designar a incriminação de uma pessoa inocente, produzindo argumentos fictícios ou incorretos. Pode ser utilizado de modo a delinear um plano, um conjunto de detalhes que orientem ou restringem. Este verbo pode também referir-se ao modo como algo é expresso, a sua entoação, ou escolha de palavras. Um enquadramento, a tradução utilizada nesta tese para a expressão em inglês “frame”, pode ser definido, no contexto desta pesquisa, como um texto que enquadra outro texto. O enquadramento de uma obra pode introduzir um outro texto, contextualizá-lo, e/ou enquadrá-lo no início, meio e/ou fim da obra. Tomando as definições da palavra “frame”, enquanto nome e verbo, é possível identificar e demonstrar as aplicações de um enquadramento narrativo numa obra literária.

Vejamos, não obstante, como a crítica tenta definir este conceito literário. Eric Berlatsky comenta em “Lost in the Gutter: Within and Between Frames in Narrative and Narrative Theory”: “One of the most difficult and confusing of narratological concepts is that of the ‘narrative frame’” (Berlatsky 162). Como vimos na secção anterior, múltiplos críticos têm tentado, ao longo dos anos, oferecer a sua perspetiva sobre a presença e a função do conceito de enquadramentos narrativos na literatura. Berlatsky pondera em possíveis definições para o conceito de enquadramento (162). Tomando as ideias de Schapiro, Berlatsky vê enquadramentos, de um modo geral, como um meio de separar o mundo em que vivemos do mundo das obras ficcionais, este último uma ilusão que apenas aparenta ser real (163). Na sua opinião, uma das funções do enquadramento é esta distinção do mundo real perante a arte (163). Apoiando-se também na análise de Werner Wolf, o autor explica que, apesar das diferentes facetas que um enquadramento pode tomar, estas facetas convergem numa função principal, guiar o leitor e permitir-lhe interpretar a obra (165). Wolf, na sua própria análise em *Framing Borders in Literature and Other Media*, considera a maioria dos enquadramentos como auxiliares básicos de orientação, que providenciam rumo ao leitor, na sua experiência da arte (ed. Wolf e Bernhart 5).

Berlatsky continua a sua análise com base nas investigações de Wolf, e afirma: “Anything that influences our reception or interpretation of a text and makes us approach it in a particular way is a frame for our ways of thinking” (Berlatsky 166). Para Berlatsky, um enquadramento torna-se mais que uma parte da obra, na medida em que permite uma colaboração narrativa a favor da experiência do leitor (166). É também, à sua maneira, exterior à obra, um delimitador que ocorre nas margens do texto, não exatamente inserido no texto, mas também não totalmente separado do mesmo.

Na sua interpretação de enquadramentos literários, Berlatsky vai além da definição

de enquadramento singular. O autor procura entender e demonstrar como um enquadramento existe e funciona perante os textos da obra em que se encontra (176). A justaposição de dois ou mais enquadramentos numa obra permite criar significados que os enquadramentos singulares não possuem (176). No seu artigo, em específico, Berlatsky elabora sobre os espaços entre enquadramentos, ao invés de explorar os enquadramentos em si (177). Segundo o autor, estes espaços, que ele nomeia de “gutter” (em português, “sarjeta” ou “valeta”), são onde os leitores têm a capacidade de ativamente interpretar um texto, ou alcançar alguma conclusão (177). Os enquadramentos direcionam os leitores, mas a sua estrutura formal revela estas “gutters”, em que o leitor participa da construção do significado da obra, através da sua interpretação. Berlatsky recorre ao exemplo de uma obra intitulada *Henri Matisse: a Novel* (177). A contradição do título enquanto um enquadramento, patente entre a figura real do pintor Henri Matisse e a identificação da obra como fictícia, obriga o leitor a interpretar qual o conteúdo da obra, a procurar significado entre duas ideias contrastantes. O autor aponta: “[the readers] will certainly expect neither a ‘traditional biography, nor a ‘traditional’ novel (itself a problematic idea). In the gutter between these cognitive frames, a different meaning is created” (177).

Berlatsky identifica também dois tipos de enquadramento, respetivamente, “horizontal” e “vertical” (178). Num enquadramento horizontal, os diferentes níveis de uma narração seguem-se uns aos outros, cada um iniciando e concluindo antes do seguinte. Num enquadramento vertical, como, por exemplo, presente em *Frankenstein*, cada nível narrativo é mediado pelo anterior. A narrativa de Victor é mediada por Walton, e a da Criatura é mediada por Victor e Walton. De certo modo, é possível afirmar que a Criatura nunca realmente fala, uma vez que a sua voz é sempre enquadrada pela de Victor e a de Walton (178).

Berlatsky elabora também sobre a distinção entre textos, entre enquadramento e

texto enquadrado (171). À semelhança de como cada texto tem o seu significado e juntos podem ter um significado completamente diferente ou complementar, um texto requere a existência do outro (171). O enquadramento necessita de um conteúdo para enquadrar, e vice-versa. A separação de realidade e representação revela-se impossível, porque um termo só pode ser definido em relação ao outro. O argumento que Berlatsky pretende demonstrar é que o enquadramento narrativo se torna uma discussão de justaposição de textos, ao invés da análise destes elementos em singular (171). A introdução de um novo narrador e de uma nova narrativa num texto, propõe o autor, apresenta-nos automaticamente pelo menos duas histórias justapostas (172). Esta ocorrência sublinha o espaço entre as duas, necessário para a interpretação de ambas. Berlatsky comenta: “With the advent of any narrative, of course, someone is narrating, separating the ‘real’ world in which we are listening or reading from the ‘told’ world of the narrative” (172).

Mieke Bal, no artigo “Notes on Narrative Embedding”, explora o conceito de enquadramento, procurando clarificar alguma da complexidade e da ambiguidade associadas ao conceito (Bal 43). Tomando a definição do verbo “to embed” como sinônimo de “to insert”, a autora retira três critérios que assinalam a presença de um enquadramento (43). O primeiro, denominado inserção, requer a ocorrência de uma transição entre elementos e implica uma passagem entre textos, sendo que os mesmos não podem ser dependentes um do outro (43). O segundo critério, de subordinação, identifica dois elementos que são ordenados hierarquicamente, como por exemplo relações hierárquicas entre grupos como o todo e as suas partes, o que é útil e o que não é, o sujeito e o objeto, entre outras (43). O terceiro critério, de homogeneidade, requer que dois elementos pertençam à mesma classe. Num contexto narratológico, é necessário que os elementos em análise sejam parte da mesma categoria, como por exemplo gramatical ou frásica (43). Tendo em conta estes critérios, um enquadramento narrativo ocorre quando

um objeto narrativo de um nível narrativo se torna o sujeito narrativo de outro nível (45).

Bal sugere algumas categorizações de diferentes enquadramentos, recorrendo à obra *Wuthering Heights* para exemplificar (45). Este sistema de categorização baseia-se na ideia de que um texto narrativo é determinado por uma situação narrativa, associada a uma história (45). A situação narrativa implica um estado de focalização e consiste numa voz, num sujeito de narração e num sujeito de focalização narrado pela voz. O sujeito de narração pode apresentar uma outra situação narrativa para o seu objeto, em cujo caso ocorre um enquadramento (45). A autora distingue duas situações de enquadramento narrativo (46). A primeira requere que o narrador permaneça o mesmo, alterando o objeto de focalização. Esta mudança implica que o objeto de focalização inicial, externo à história, passe a focalização para um “ator” diegético, como denomina Bal (46). Numa segunda situação, o narrador também pode ser alterado, o que necessariamente altera o sujeito de focalização (46). Estas duas situações podem ser desenvolvidas, tornando possível a análise de enquadramentos mais complexos, como exemplificado a seguir. Um enquadramento simples apresenta um narrador cujo objeto de focalização se torna também um narrador, como quando, em *Wuthering Heights*, Lockwood relata a narração de Nelly. A personagem de Lockwood, que era apenas descrita como um visitante da casa, torna-se também um narrador, quando reconta o que Nelly lhe explicou sobre a história da família (45-46). Um enquadramento complexo ao nível da focalização implica uma integração de focalizações. Bal oferece o exemplo do relato de Lockwood, em que ele conta como se lembrou, numa noite anterior, de algo que tinha ouvido num sonho (46). Os diferentes focos do relato são compilados num só enquadramento (46). Um enquadramento complexo com focalização mista refere-se a uma narração com mais do que um objeto de focalização, como quando Lockwood relata a sua interação de um dia anterior com Heathcliff, em que Lockwood interpreta a intenção de Heathcliff na conversa entre ambos.

Os dois focos diferentes com as duas personagens, o da interação e o da tentativa de perceber as ações de Heathcliff, tornam a focalização mista (46). Por fim, um enquadramento simples de narração mista via um enquadramento complexo de focalização mista inclui múltiplos narradores e objetos de focalização. Bal exemplifica com o momento em que Lockwood relata ter acordado de um sonho em que testemunhou a narração de outra personagem, intitulada Jabel (47). Temos, portanto, a narração de Lockwood e a narração de Jabel, e ambos são não só narradores, mas também objetos de focalização (47).

O enquadramento de uma obra, em contraste ou junção com a narrativa que enquadra, pode apresentar diferentes tipos de mensagens. A mensagem de um enquadramento pode ser singular, múltipla ou cruzada. Berlatsky comenta, no seu artigo, sobre a relevância de títulos, etiquetas, legendas e composição para obras num museu como enquadramentos “cognitivos” que transmitem diferentes mensagens (Berlatsky 171). Estes por vezes reforçam, outras vezes contradizem, a função de um enquadramento. O autor elabora sobre como é possível um enquadramento estabelecer uma mensagem sobre uma obra, e outro elemento textual estabelecer uma mensagem contraditória (177). Berlatsky aponta a inevitabilidade da tendência, por parte do leitor, para agrupar os dois textos, recebendo ou interpretando uma obra em maneiras que excedem, ou refutam, qualquer mensagem individual dos textos (177). Como referido acima, o autor destaca estes espaços para interpretação entre textos com diferentes mensagens (177). Ele questiona como os textos se podem contrastar, complementar, e qual o resultado da junção das múltiplas mensagens de uma obra (184). O autor afirma:

A reader is always and perpetually asked to close differing, and sometimes contradictory, messages in the form of frames. For a reader to enter a text is not merely to cross one border into a representational world, but to confront a wide variety of frames, to navigate them, and to emerge with a text that is largely his or her own construction. That we are

able to do so remains remarkable (184).

Em obras que recorrem ao uso da Narrativa Enquadrada, é frequente que os níveis narrativos criados no texto não se restrinjam apenas ao enquadramento e à narrativa enquadrada, mas que apresentem um conjunto diversificado de autores, narradores e mundos diegéticos. Deste modo, esta multiplicidade de elementos, figuras e autoridades textuais pode sugerir uma fragmentação e descontinuidade da obra. É possível propor uma “dupla subordinação”, ao nível das personagens e da ação. A ação da narrativa enquadrada determina e é determinada pela ação do enquadramento, e a interseção dos dois textos pode servir para unir ou conectar ideias de ambos. O contexto providenciado pelo enquadramento de uma obra pode revelar informação sobre a narrativa enquadrada que por si só o último texto não apresentaria. E vice-versa, certos elementos do texto inicial, do enquadramento, podem apenas ser compreendidos com o complemento da narrativa enquadrada, assim permitindo uma interpretação mais integral da obra⁹. O enquadramento pode também antecipar eventos da narrativa principal, criando suspense para o leitor.

Numa análise da técnica da Narrativa Enquadrada torna-se necessário apresentar alguns dos conceitos associados à mesma. O conceito de meta-narrativa, ou meta-discurso, é um deles. Meta-narrativa é um termo cuja definição é semelhante à da técnica da Narrativa Enquadrada¹⁰. É, simplificadamente, uma narrativa contida dentro ou além da própria narrativa. Jean-François Lyotard, filósofo do século XX, é o principal nome associado a este termo literário e filosófico. Uma meta-narrativa pode ser entendida como

⁹ Na obra de Mary Shelley, *Frankenstein*, é possível afirmar que o enquadramento, o relato do capitão Walton nas cartas para a irmã, torna-se um aviso sobre os eventos da narrativa principal, uma antecipação da história de Frankenstein e da Criatura perante a descoberta de Frankenstein perdido nas águas gélidas. E vice-versa, as experiências contra-natura de Frankenstein tornam-se um espelho das consequências que podem sobrevir Walton se ele não respeitar os limites da ciência e do ser humano perante a Natureza.

¹⁰ O prefixo meta- tem remete para as expressões "além de"; "no meio de", "entre"; "atrás", "em seguida", "depois".

um discurso autorreflexivo, que se torna para si mesmo, um texto que coloca em questão o processo criativo e formal da narrativa. Esta técnica obriga um autor a exercer um olhar refletivo perante a produção do texto, apresentando uma preocupação particular com os mecanismos da linguagem e da gramática do texto. Adriana da Silva, em “Metadiscursão na Perspetiva de Hyland: Definições, Modelos de Categorização e Possíveis Contribuições” (2017), apresenta a definição de metadiscursão, proposta por Ken Hyland, e comenta:

[...] “o metadiscursão é definido como elementos linguísticos que são usados para organizar um discurso ou que indicam a postura do escritor em relação tanto ao seu conteúdo quanto ao seu leitor”. É importante investir no metadiscursão, pois ele pode indicar caminhos para a interação leitor e escritor via texto. Os modelos interacionais de leitura e escrita indicam essa interação, mas o metadiscursão pode materializar e levar o leitor a perceber isso através do uso de mecanismos linguísticos (Da Silva 43).

A Narrativa Enquadrada não deve ser confundida com “hipertexto” ou “hipernarrativa”, apesar de aparentes semelhanças. Hipernarrativa caracteriza-se pelo uso de tecnologias digitais, pertencendo ao género de literatura eletrónica, e recorre a *links* hipertexto, que oferecem um novo contexto à não-linearidade em literatura e à interação do leitor com uma obra. Por norma, o leitor deve escolher entre diferentes *links* para progredir com a leitura. A estrutura e o potencial das obras são deste modo exponenciados, através da participação do leitor. É possível entender a literatura de hipertexto como uma transição entre a obra de ficção literária e o videojogo, tendo em conta o espectro da interação por parte do público com as obras. Por norma, uma obra literária requer nenhuma participação ativa do leitor, em contraste com um videojogo em que, com frequência, o jogador é essencial à progressão da narrativa.

Tanto a Narrativa Enquadrada como a hipernarrativa podem cair sob a alçada da literatura ergódica, dependendo das obras em que se inserem. Espen J. Aarseth, na sua

obra *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature* (1997), define o conceito de literatura ergódica: “This phenomenon I call *ergodic*, using a term appropriated from physics that derives from the Greek words *ergon* and *hodos*, meaning ‘work’ and ‘path’” (Aarseth 1-2, itálicos no original). O autor propõe que esta literatura requer esforço não-trivial por parte do leitor para puder avançar na obra (2). Sem a participação ativa do leitor, torna-se mais complicado ou até impossível avançar em certas obras de literatura ergódica. A literatura mais comum, não-ergódica, implica esforço trivial no processo de leitura, com ações simples por parte do leitor, como o movimento dos olhos e o casual virar das páginas.

Outro conceito associado à Narrativa Enquadrada, com o qual a mesma é por vezes confundida, é o conceito de paratextos. Gérard Genette cunhou o termo em *Introduction à L'architexte* (1979), como explica Roswitha Skare, em “Paratext” (2020). A definição original é a seguinte: “the paratext is what enables a text to become a book and to be offered to its readers and, more generally, to the public” (citado em Skare 511). Resumidamente, corresponde a um elemento textual que acompanha um texto e o transforma numa obra, relacionado com, ou mediando, um texto principal. Um paratexto serve para introduzir ou contextualizar a obra ao leitor, providenciando informação que estabelece o processo de leitura ou de interpretação a que o leitor deve recorrer para apreciar a obra. Berlatsky afirma que, na opinião de Genette, um paratexto deve ser descrito com base na sua posição liminar, e na sua capacidade para enquadrar, ou direcionar, interpretação (Berlatsky 165). Alguns exemplos de paratextos incluem elementos textuais como nomes de autores ou títulos, e elementos icónicos, como ilustrações ou fotos. Relativamente à emissão, podem ser da autoria do autor, do editor ou de outra entidade, como um tradutor ou especialista. Skare afirma que um paratexto serve como uma passagem, um “vestíbulo”, que permite a entrada num mundo diegético (Skare 511). É uma zona indefinida entre interior e exterior. A confusão entre paratextos e a

Narrativa Enquadrada é, portanto, comprehensível. Vejamos a descrição de alguns exemplos, de modo a esclarecer esta ambiguidade entre paratexto e Narrativa Enquadrada. A capa de uma obra inclui por norma o nome do autor, o título (que estabelece o primeiro contacto com a obra e através do qual se procede a interpretações iniciais), uma imagem alusiva ao tema da obra, e o logótipo do editor, entre outros elementos. Atualmente, a capa serve em maior parte como um meio publicitário, produzida de modo a captar a atenção de possíveis leitores. O frontispício, também designado por página de rosto, é estruturado de modo a complementar a informação da capa. O índice lista os assuntos abordados, estruturando e categorizando diferentes partes do texto, e providenciando uma referência organizacional para o leitor. Obras de cariz mais científico podem ainda conter uma bibliografia, que remete a outras obras nas quais os argumentos do texto se suportam, ou que complementam e/ou elaboram mais detalhadamente sobre os assuntos debatidos na obra. Assim, entende-se que os paratextos são identificados como elementos que enquadram a obra a um nível formal não-diegético. A Narrativa Enquadrada remete a enquadramentos de um nível diegético, que organizam a estrutura narrativa.

Mise en abyme é outro termo que surge numa investigação sobre a técnica da Narrativa Enquadrada. O termo refere-se, visualmente, à inserção de uma imagem dentro de si mesma, invocando uma repetição infinita dessa inserção. A técnica assemelha-se à colocação de um objeto entre dois espelhos, cuja imagem é refletida num espelho, consequentemente refletida pelo outro espelho, e assim por diante. Na crítica literária, esta técnica refere-se à estrutura de histórias dentro de histórias. O termo foi integrado pela crítica académica nos fins dos anos 70 do século XX, popularizada por Lucien Dallenbach, com a obra *Le Récit Spéculaire: Essai sur la Mise en Abyme* (1977). A técnica pode alcançar um nível de autorreflexão numa obra ao ponto de a representação e

significado se tornarem instáveis, auxiliando um processo de desconstrução¹¹. Na crítica literária, *mise en abyme* apresenta-se assim como uma derivação da técnica da Narrativa Enquadrada. Os autores de “Narrative Embedding in Postmodern American Novel with Reference to Stephen King’s *Desperation*” comentam a contribuição de Dallenbach sobre a técnica de *mise en abyme* (Dabbagh e Saeed 8). Dallenbach propôs uma tipologia da técnica na sua obra, demonstrando como a mesma pode incidir ao nível do conteúdo da narrativa e/ou ao nível estrutural, comentam os autores: “The concept of *mise en abyme* is then applicable not only to reflections of fictional worlds —fictional embeddings— but also to textual reflections — enunciative embeddings, that is, diegetic reproductions of the communicative structure of a narrative text” (8).

A técnica da Narrativa Enquadrada apresenta uma versatilidade e flexibilidade no modo como pode influenciar uma obra, a nível estrutural, narrativo e interpretativo. A criação de ambiguidade no relato de um narrador é uma das suas aplicações. O enquadramento de uma narrativa atrai atenção para a não-confiabilidade do relato de um narrador. Quando, por exemplo, um narrador se torna uma personagem do enquadramento, essa mudança permite ao escritor distanciar-se desse narrador. O narrador torna-se parte de outro nível diegético, criando uma distância entre a perspectiva dele e a visão autoral do escritor. Estas passagens entre textos por parte de personagens remetem à metalepse, outra técnica associada à Narrativa Enquadrada. O termo refere-se a transgressões entre níveis narrativos, que ocorrem com relativa frequência. Foi identificado e definido inicialmente por Genette, como uma intrusão do narrador extradiegético num universo diegético, ou personagens diegéticas num universo metadiegético, ou o inverso (Genette 234-235).

¹¹ No cinema, o conceito de *mise en abyme* surge, por exemplo, em filmes que utilizam o cenário de “sonho dentro de sonho”, em que uma personagem acorda de um sonho para se aperceber posteriormente que ainda está a sonhar. Essa ideia é explorada em filmes como *Inception*, analisado em maior detalhe no último capítulo desta tese.

Metalepse, por norma, designa a transgressão de uma linha limitadora que os autores evitam, o limite entre dois mundos¹². É um termo, à semelhança da Narrativa Enquadrada, difícil de definir concretamente. No entanto, reconhece-se como uma transição entre diferentes limites narrativos dentro de uma narrativa (234-235). As obras em que aparece requerem uma multiplicidade, explícita ou implícita, de mundos ou níveis narrativos. Se um narrativa se foca apenas num mundo individual ou numa perspetiva estática, não existe espaço para esta transgressão de limites narrativos, inerente à metalepse. O horror Gótico consegue mover-se entre níveis diegéticos através deste processo, que Tarr identifica como o uso metafórico que resulta de uma série ou sucessão de substituições figurativas (Tarr, *Gothic Stories* 14). A Narrativa Enquadrada permite a ocorrência da metalepse, explica Tarr: “These kinds of multi-layered narratives have stories within stories, and realities within realities, and metalepsis occurs in the cracks in the borders between these distinct stories and realities” (*Gothic Stories* 14).

A metalepse forma um sistema com outros conceitos, nomeadamente, prolepsse, analepse, silepse e paralipse (Genette 235). Em relação à Narrativa Enquadrada, eles complementam a técnica, cada um de um modo particular. Prolepsse refere-se a uma antevisão de eventos, comumente reconhecida como “flashforward”. Uma das utilizações desta figura de estilo na Narrativa Enquadrada é a identificação de possíveis reações do público leitor na própria obra. O recurso à prolepsse permite antever, através das personagens de um enquadramento, como o público poderá reagir à narrativa principal. Num enquadramento narrativo torna-se útil, em obras que falhem em cativar imediatamente o leitor com a narrativa principal. O narrador pode, ao responder a curiosidades iniciais ou ao despertar cautela perante uma obra aparentemente comum, cuja

¹² Por exemplo, em *Turn of the Screw*, sugere-se que o manuscrito do enquadramento, do qual Douglas lê a história da narrativa principal, pode ter sido escrito pela governanta da história, o que implicaria uma passagem entre níveis narrativos.

totalidade apenas pode ser entendida com o avançar da narrativa, cativar o interesse do leitor. Estas ações irão aplacar parte das possíveis hesitações de um leitor em escolher uma obra. Analepse revela-se o oposto da prolepsis, uma vez que permite testemunhar eventos do passado, denominada de “flashback”. Esta técnica requer uma interrupção da sequência cronológica dos eventos da obra, de modo a apresentar acontecimentos de ocorrência anterior. Silepse refere-se ao uso da mesma palavra aplicada de duas formas diferentes, por norma um recurso cómico a nível gramatical. Paralipse corresponde à menção breve e passageira de um assunto, com o intuito de enfatizar a sugestão do que está a ser omitido. Estas técnicas apresentam diferentes tipos de transgressões, a nível diegético, temporal, gramatical ou temático, que, associadas à Narrativa Enquadrada, complementam a sua presença.

Num todo, diferentes elementos textuais colaboram com a Narrativa Enquadrada, com variados fins em mente. O uso de enquadramentos em obras serve como um guia para o leitor, um meio de orientar a leitura. No entanto, esta aplicação permite, sobretudo em obras Góticas, manipular o leitor. As linhas orientadoras a que o leitor recorre, disponibilizadas pelo enquadramento, explicações sobre o universo diegético, ou sobre a história em específico ou as personagens, podem ser um meio para condicionar as reações do leitor e a sua interpretação da obra. É possível controlar, nestas circunstâncias, o modo como a obra é consumida pelo leitor. O seu processo de interpretação é moldado pelo enquadramento da obra. As mensagens de uma obra podem ser apresentadas diretamente, através das personagens, pelo meio de falas ou ações e descrições. Mas também podem ser integradas na estrutura de uma obra. A Narrativa Enquadrada, como mencionado acima, é útil para diversificar a apresentação de uma mensagem pois a juxtaposição de diferentes níveis diegéticos permite a interseção de mensagens. Estas por vezes complementam-se e por vezes contradizem-se. O modo como os níveis diegéticos são estruturados e

organizados, tendo em conta a sua sequência e importância perante a obra num todo, pode afetar as mensagens de uma obra. A contextualização de uma obra através do enquadramento pode explicar melhor certos conceitos explorados na narrativa principal que caso contrário seriam difíceis de compreender. O texto de enquadramento pode também antecipar eventos da narrativa principal, que preparam o leitor para a mensagem a ser recebida. Por vezes, o enquadramento apresenta o narrador, os seus métodos e as suas motivações, introduzindo o leitor à narração do texto principal. Em obras com múltiplos níveis de narração, é possível nomear diferentes narradores para diferentes temas ou conceitos, de modo a propor as mensagens entendidas da melhor forma. Personagens do enquadramento são um ponto de identificação para o leitor, quando tanto personagem como leitor experienciam os eventos ao mesmo tempo. Como por exemplo, no recurso ao “manuscrito encontrado”, o leitor entra em contacto com dado manuscrito no mesmo momento em que a personagem o descobre. O modo como essa personagem interage com o manuscrito pode refletir a interação do leitor com a obra. Tarr comenta: “When characters transcend their status as fictional figures, they become disturbingly subjective and potentially dangerous to the shrinking authority of the narrator, the author, and the reader” (Tarr, *Gothic Stories* 14). Personagens transgressivas, sobretudo no Gótico, revelam a possibilidade de desconstruir a narrativa. A sua ambiguidade espelha o enquadramento e o limite precário entre realidade e ficção.

Deste modo, comprehende-se como a organização dos vários componentes de uma obra entre diferentes níveis diegéticos enaltece o processo de leitura. Múltiplos níveis estruturam uma obra, tornando possível a união de diferentes histórias e/ou temáticas numa só obra. Os níveis revelam-se pontos de conexão, unindo e permitindo a passagem de múltiplas ideias, que mais facilmente chegam ao leitor atravessando os limites diegéticos. A estrutura pode também refletir o conteúdo da narrativa, aumentando a coesão

temática da obra.

Narrativas enquadradas contribuem também para criar uma ilusão de factualidade. Por exemplo, a obra epistolar, que integra elementos textuais como cartas ou relatos de diários, recorre a documentos do dia a dia, que conectam a obra com a realidade do leitor. Permite criar uma ligação entre o fantástico e o quotidiano, que ao mesmo tempo destaca os acontecimentos mais irrealistas de uma história e os suporta em elementos realistas. Estes textos, na maioria das vezes escritos pelas personagens das obras, revelam pensamentos e emoções com os quais o leitor se pode identificar. Oferecem um caráter realista a elementos do fantástico, com os quais o leitor poderia não se conectar se não houvesse esta identificação. A ligação entre o real e a fantasia apresenta um cariz paradoxal. É vital ao caráter Gótico de uma obra, uma vez que o realismo pode também contrastar com o monstro e os eventos fantásticos da obra. Ao criar um sentimento de realismo no começo da obra, é possível posteriormente chocar o leitor quebrando esse realismo com os acontecimentos sobrenaturais descritos. Obras epistolares podem incluir também elementos textuais mais formais, como registo médicos, relatórios policiais, relatos de viagens, entre outros. Estes oferecem verosimilhança à obra, através de detalhes realistas, como informação médica verídica, pormenores de foro legal, descrições de locais reais e datas que formam cronologias orientadoras. No Gótico, que lida com diversas perturbações do corpo humano, a inclusão de informações reais sobre medicina pode ao mesmo tempo suportar e contrastar distúrbios mentais inexplicáveis. Relatórios policiais, por exemplo, apresentam uma estrutura e formalidade realista, reconhecível pelo leitor, mas contendo descrições arrepiantes de personagens criminosas e/ou dos seus atos imorais. O uso de descrições de lugares reais para formar o cenário de narrativas fantásticas transporta a história para a dimensão do leitor, de novo quebrando limites diegéticos. Ao contrário das obras Góticas do século XVIII, atualmente é possível, por

exemplo, incluir fotografias que complementem a obra, mas que tenham sido editadas e modificadas, em referência ao cariz sobrenatural da narrativa. Em obras com diferentes níveis diegéticos, narração múltipla e complexa, a inclusão de datas que enquadrem os eventos podem tanto auxiliar o leitor a compreender o enredo, como perturbar a sua interpretação, ao criar cronologias confusas e ambíguas.

A exploração de diferentes momentos temporais e diferentes perspetivas pode servir também para refletir conflitos interiores das personagens. A narração múltipla cria uma sensação de confusão e incerteza, através das variadas personalidades, pontos de vista e motivações dos narradores. Procura-se que o leitor confie num narrador, e depois em mais outro, e talvez mais outro, e nos momentos em que eles se contradizem, ou os seus relatos não alinham, o leitor apresenta apenas dúvidas sobre o que lhe foi relatado. No Gótico, encontramos estas circunstâncias em narradores não-confiáveis. Este tipo de narrador, no qual o leitor não pode apoiar a sua compreensão dos factos, representa a essência da perturbação Gótica. O narrador não-confiável altera a narrativa a seu favor, consciente ou inconscientemente. O seu relato não corresponde ao que acontece na obra, e, no entanto, não é possível saber qual é a verdade dos factos, pois o relato do narrador é muitas vezes o único acesso à história. Com tanto poder editorial, o narrador não-confiável pode facilmente manipular o leitor.

A Narrativa Enquadrada, tendo em conta o seu papel na estruturação de uma narrativa, pode ser usada para controlar o modo como uma obra é consumida pelo leitor. O enquadramento em obras Góticas pode trabalhar em conjunto com o narrador não-confiável, dois componentes narrativos cujo objetivo é perturbar o leitor. O Gótico procura recriar o sublime, que se resume ao sentimento no seu estado puro. Certas ideias e conceitos são apenas comprehensíveis através da emoção e não da lógica. De modo a recriar um sentimento com palavras tem de se recriar as condições que manipulam o

estado de mente do leitor, através de técnicas narrativas. Como já foi falado anteriormente, este tipo de envolvimento emocional por parte do leitor com a obra requer o exercício da “suspension of disbelief”. As obras apresentam um grau de humanidade e semblante de verdade que permite criar uma ilusão na qual o leitor se deixa envolver, aponta Tarr (*Gothic Stories* 13). Níveis extradiegéticos imitam a dimensão do leitor o suficiente para ele puder atravessar e conectar com obra, enquanto os níveis diegéticos nos quais o fantástico governa revelam a ilusão na qual o leitor se perde (*Gothic Stories* 13).

Um tipo de enquadramento que executa o formato descrito acima é a “dream vision”. Um narrador afirma adormecer e, durante o seu sonho, experiencia eventos fantásticos, acordando no final da obra. *Alice in Wonderland* é um desses exemplos. Na conclusão da obra entende-se que os acontecimentos sobrenaturais e as personagens fantasiosas com quem Alice contactou eram criações do seu inconsciente, enquanto a jovem dormia. A dimensão do sonho torna-se um nível diegético diferente da dimensão do real (Dabbagh e Saeed 7). De novo, o enquadramento pode ter funções paradoxais. Neste caso específico, o contexto de que Alice está a sonhar permite que o leitor aceite mais facilmente a “lógica” fantasiosa de Wonderland, possibilitando uma conexão e um envolvimento com a narrativa. Porém, a consciência de que os eventos acontecem nos sonhos de Alice pode criar dúvida no leitor, que não tem a certeza de quando Alice está a dormir ou está acordada. Este tipo de enquadramento funciona como passagem para o leitor, mas pode prendê-lo numa narrativa ambígua, e ameaçar a sua percepção do que é real ou ficção¹³.

O estilo da narração impacta o formato da Narrativa Enquadrada. Em obras como *Interview with the Vampire* e *A Head Full of Ghosts*, como veremos posteriormente, os narradores relatam eventos cruciais a um ouvinte oralmente, tomando por base apenas a

¹³ Em *Inception*, encontramos um dos momentos mais reconhecíveis no cinema em que o público não consegue decidir se a conclusão é parte da realidade ou de um sonho.

sua memória. O relato é condicionado pela objetividade do narrador e pela precisão da sua memória. Consciente ou inconscientemente, o narrador pode omitir partes da história, o que altera a obra num todo. A precariedade da narração oral, ao invés por exemplo do “manuscrito encontrado”, identifica-se pela forma como o narrador pode ser interrompido pelo ouvinte. A história narrada oralmente é contada e editada ao mesmo tempo. Interrupções como questões ou comentários quebram a coesão do relato, ao levarem o narrador a adaptar a sequência da sua narração para responder ao ouvinte. A natureza não-confiável da oralidade desvaloriza a suposta autoridade de um manuscrito. O narrador pode revelar opiniões pessoais e preconceitos que afetam o relato e a compreensão do ouvinte, e do leitor por conseguinte. A voz e o tom do narrador são também fatores a considerar. Oradores exímios têm a capacidade de distrair o ouvinte ao ponto de não se questionarem certos detalhes. Em alguns narradores pode ser visto como eloquência, em outros como manipulação. Um narrador não-confiável questiona a sua sanidade, e por vezes não possui a autorreflexão necessária para apresentar um relato imparcial. A factualidade do relato é confundida com a crença do narrador de como os eventos ocorreram. A oralidade do relato também complementa e enaltece a estrutura fragmentada de uma obra, dividida em múltiplos níveis diegéticos, que em si reflete a mente perturbada do narrador e/ou a incoerência do enredo. A interpretação e a memória do narrador comprometem o relato, a estrutura e o enredo. Com múltiplos narradores, torna-se ainda mais difícil organizar diferentes perspectivas e motivações.

Compreendendo assim a Narrativa Enquadrada, as diferentes formas que pode assumir numa obra e quais os seus objetivos, relativamente à estrutura narrativa, a elementos da narração, ao autor e ao leitor, vejamos estas ideias aplicadas em obras da Literatura Gótica Norte-Americana.

1.4. Enquadramentos Narrativos na Literatura Gótica

Neste capítulo veremos em que consiste o Gótico Norte-Americano e qual a sua essência enquanto arte representativa da cultura e da história americana. Apesar de ter sido influenciado pelas temáticas e motivos da Literatura Gótica Inglesa, as raízes do Gótico Norte-Americano ultrapassam quaisquer afirmações de cópia ou adaptação do Gótico Inglês. Apesar de se relacionarem na forma e na técnica, as suas diferenças no que toca a temas e ideias distanciam os dois tipos de Gótico. Enquanto o Gótico Inglês destaca o terror físico e o horror social, o Gótico Norte-Americano foca-se no terror mental e no horror moral, sendo essa uma das principais diferenças entre os dois géneros.

É notável, no entanto, que um género que prima pelo obscuro e pelo sombrio, pelo lado negro da existência humana, tenha encontrado o seu lugar nos Estados Unidos da América, na transição do século XVIII para o século XIX. A sua aparição e o seu desenvolvimento na cultura americana tem sido, como coloca Eric Savoy no seu capítulo “The Rise of American Gothic”, presente em *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* (2002), verdadeiramente paradoxal: “[An] optimistic country founded upon the Enlightenment principles of liberty and ‘the pursuit of happiness,’ a country that supposedly repudiated the burden of history and its irrational claims, has produced a strain of literature that is haunted by an insistent, undead past and fascinated by the strange beauty of sorrow” (ed. Hogle 167).

Muitos respondem que este paradoxo resulta do contraste inato entre a essência do Gótico e o “American dream”, tornando-se duas faces da mesma moeda. Os temas explorados na Literatura Gótica dão forma e voz ao pesadelo sombrio que é o oposto do sonho americano. Não obstante, Savoy aponta que a complexidade do género e da sua história cultural pede uma avaliação do pesadelo Gótico e do sonho americano que vá para além de mera comparação ou oposição (167). Na verdade, segundo o autor, os dois

conceitos interligam-se e interagem um com o outro (167). Savoy aponta ainda os traços Góticos originais desta literatura norte-americana: “[...] the odd centrality of Gothic cultural production in the United States, where the past constantly inhabits the present, where progress generates an almost unbearable anxiety about its costs, and where an insatiable appetite for spectacles of grotesque violence is part of the texture of everyday reality” (167). O conturbado passado norte-americano perdura no seu presente, e o seu potencial para o progresso traz ao de cima uma ansiedade muito específica perante a incerteza do futuro; a violência extrema reside nos limites da humanidade e da existência enquanto ser humano. Como Savoy conclui na sua secção, enquanto outras literaturas apresentam uma “anxiety of influence” perante a sua história literária e cultural, a Literatura Gótica Norte-Americana, que celebra os seus antecedentes, revela uma “influence of anxiety”, como explica o autor: “[it is] the enduring appeal of the Gothic to our most continuous fears, especially in an America haunted by the dark recesses of its own history” (187).

Savoy declara que, acima de tudo, o Gótico Norte-Americano é uma literatura inovadora e experimental, destacando-se pela sua adaptabilidade formal (168). O autor afirma: “Especially important in this tradition of verbal devices is prosopopoeia, or personification, by which abstract ideas (such as the burden of historical causes) are given a ‘body’ in the spectral figure of the ghost” (168). É esta estratégia que permite ressuscitar mortos, materializar vozes do nada e emprestar uma pseudovida a objetos, consequentemente alcançando os efeitos de assombração, “uncanny” e o retorno do reprimido, enquanto estes são inseridos na vida e na psique americana (168). Como também propõe Carlyle Tarr, estes efeitos temáticos distintos do Gótico são, em grande parte, resultado dos atributos formais do género, nomeadamente das suas prevalecentes e

dinâmicas narrativas enquadradas. (Tarr, *Gothic Stories* 1-2). Na sua obra *Gothic Stories within Stories*, Tarr comenta sobre a tradição do uso da técnica no género:

Gothic novelists have long employed framing devices both around and within their novels. In a manner similar to what Jacques Derrida conceptualized with his model of the parergon, Gothic frame narratives blur narrative and cognitive boundaries, producing a destabilizing effect that challenges rational epistemology and suggests a deeper “reality” than the realist novel can possibly achieve (*Gothic Stories* 2).

Tarr invoca Werner Wolf na sua argumentação sobre a técnica da Narrativa Enquadrada no Gótico Norte-Americano. Segundo Wolf, enquadramentos narrativos, localizados a um nível diegético superior, são partes integrais da narrativa. Estes não são apenas elementos superficiais a serem ignorados durante a análise e a interpretação de obras, mas, na verdade, revelam-se componentes essenciais ao caráter ficcional do texto (*Gothic Stories* 4). Com base na obra em debate na introdução de *Gothic Stories within Stories*, “The Ancient Mariner”, Tarr comenta a importância de enquadramentos narrativos perante a narrativa que enquadram a obra num todo: “To ignore the frame narrative of ‘The Ancient Mariner’ means to miss crucial aspects of the poem and perhaps to misunderstand it entirely” (*Gothic Stories* 4).

Na sua análise da relação entre a técnica e o caráter do Real presente nas obras Góticas, o autor explica como, apesar de os enquadramentos Góticos, à primeira vista, servirem como um limite, na verdade eles funcionam como passagem entre a narrativa central e a realidade do leitor. Quando esta transgressão de limites ocorre, comenta Tarr, os narradores da obra e os seus leitores são forçados a encarar o horror que tentavam rejeitar (*Gothic Stories* 2-3). Este efeito perturba os limites entre o extradiegético, o relato do enquadramento e a realidade do leitor, o que traz o leitor para uma maior proximidade narrativa do nível diegético das obras (*Gothic Stories* 5). O enquadramento permite esta

proximidade. Para além de se encontrar próximo da dimensão do autor e do leitor, tendo em conta a sua colocação na introdução e na conclusão do texto principal, o enquadramento integra-se na dimensão da narrativa enquadradada, unindo realidade e ficção perante a narrativa que enquadra (*Gothic Stories* 6). Assim, sobretudo no Gótico Norte-Americano, estes enquadramentos narrativos atestam a incerteza da estrutura e a ambiguidade dos limites (*Gothic Stories* 7). O texto que enquadra a narrativa Gótica principal e aparenta delimitar e separar os horrores da obra da dimensão do leitor é o mesmo elemento através do qual estes horrores atravessam os limites diegéticos e o alcançam. Carlyle Tarr explica:

While frame narratives in other genres demarcate and contain the central narrative, making embedded content less threatening to readers who are fully isolated from the fiction, Gothic frames exploit the more devious formal possibilities of the device, making readers victims as much as voyeurs. Gothic frames also achieve distinctive effects that other Gothic novels cannot claim. They establish seemingly conventional worlds that rely on verisimilitude to draw readers into the text before the diegetic narrative begins (*Gothic Stories* 13).

Na Literatura Gótica Norte-Americana, o emprego de enquadramentos narrativos permite alcançar o leitor de um modo distinto. A ilusão de segurança proporcionada pela distância diegética do enquadramento é na verdade o engodo que prende o leitor à obra, a partir daí incapaz de fugir. O leitor torna-se, como propõe Tarr, vítima da obra, e ao mesmo tempo um voyeur, uma vez que foi sua escolha consciente e voluntária, apesar de ignorante, de se aventurar na obra Gótica (*Gothic Stories* 20). O enquadramento permite que o horror, o abjeto, os traumas e os antagonistas da obra penetrem a realidade do leitor, onde, afirma Tarr: “[they] continue to challenge our ideological perspectives and to shatter the tenuous structures of our identities” (*Gothic Stories* 20).

Castle of Otranto, de Horace Walpole, é considerada uma das primeiras obras do Gótico, onde se verifica o uso da Narrativa Enquadrada. Fred Botting, em *Gothic* (1996), afirma que o prefácio fictício da primeira edição da obra de Walpole, no qual o autor recorre ao “manuscrito encontrado”, tornou-se um elemento crucial e clássico das narrativas Góticas (Botting 34). O relato de que o conteúdo de *Castle of Otranto* era uma tradução de um antigo manuscrito do século XVI providencia à obra uma atmosfera fantasiosa, remontando à época das Cruzadas. Estabelece também o cariz histórico e a veracidade da história que contrasta com os aspetos sobrenaturais da narrativa. O leitor é levado a questionar sobre o que será facto e o que será fantasia. Botting elabora sobre o uso deste enquadramento, tendo em conta a época da sua publicação (34). A distância cronológica oferecida pelo enquadramento produz um jogo desconfortável entre passado e presente, que tanto demonstra como confronta estéticas contemporâneas e questões sociais. Botting aponta as diferenças culturais, verificando como o cenário da obra, situado na Europa do Sul católica, se revela exótico, supersticioso e fascinante, mas estética e religiosamente extremista para o público inglês e protestante da época (34).

Tão essencial ao Gótico na sua origem, e, no entanto, tão criticamente negligenciado, o elemento do “manuscrito encontrado”, e por extensão da Narrativa Enquadrada, revela efetivamente uma particular ansiedade dentro do género na sua totalidade. Uma ansiedade que os textos Góticos contemporâneos problematizam cada vez mais como uma força de antagonismo narrativo. Southward, em “Frame Narratives and the Gothic Subject” (2015), comenta sobre as seguintes obras como exemplo:

One only has to think, for example, of Patrick McGrath's *Spider* (1990) and the eponymous protagonist who frames his own tale to establish it as a counterfactual truth; or Clive Barker's *Mister B. Gone* (2007), where Jakabok Botch frames his tale, altering the representation of himself to repulse, allure or coerce the reader dependent on his needs; or even Mark Z. Danielewski's *House of Leaves* (2000), where each framer seeks to control

the narratives they find, as Zampanò frames the Navidson Record to exert critical mastery over it and is in turn framed by Truant (Southward 45).

Independentemente do contexto, seja ele um manuscrito encontrado na biblioteca de uma antiga família católica, ou um livro oferecido por um italiano, ou o relato de um estranho encontrado a flutuar num mar gelado, a técnica do “manuscrito encontrado” desenvolveu-se em paralelo com o género Gótico. Apesar de esta técnica ter vindo a sofrer alguma desconsideração por parte da crítica, é necessário reconhecer a sua importância, tendo em conta a sobrevivência da mesma ao longo dos séculos, como aponta Southward: “Far from a simple nod to the conventions of the genre, there is a continuing thematic anxiety over representation and containment that pervades Gothic manuscripts, seen not only in the apparently sycophantic Robert Walton’s *mise en abyme* in *Frankenstein* (1818), but continuing through to contemporary Gothic novels” (45).

Edgar Allan Poe, nascido em 1809 e cuja produção literária se compreende entre os anos 30 e 50 do século XIX, é uma das figuras mais importantes e uma influência incontestável da Literatura Gótica Norte-Americana. As lutas interiores e os demónios pessoais do escritor traduziram-se em obras obscuras e complexas, atualmente cânones da Literatura Gótica, entre as mais famosas “The Black Cat” (1843), “The Fall of the House of Usher” (1839) e “The Cask of Amontillado” (1846).

Não obstante a semelhança dos temas da escrita de Poe com os da Literatura Gótica Inglesa (nomeadamente, a casa assombrada e a linhagem familiar antiga), o escritor distingua-se pelo modo como trabalhava estes temas, ao redirecionar a sua exterioridade física para o interior psicológico. David Punter e Glennis Byron, em *The Gothic*, expressam estas ideias: “[He] is startlingly good – as in, for example, ‘Usher’ – at creating in short order a sense of an external landscape; but simultaneously the reader is led to wonder constantly whether this landscape is indeed really external or rather a projection of

a particular psychological state” (ed. Byron e Punter 156). Os autores sublinham como, na escrita de Poe, o retorno do oprimido, um dos traços característicos do Gótico, encontra um lugar especial (156). No entanto, permanece a questão se o oprimido retorna de um espaço exterior, ou se nunca, na verdade, foi banido do psicológico inconsciente¹⁴. Eric Savoy aponta esta exploração, por Poe, como a verbalização e a estruturação por parte do autor daquilo que Freud designa por “o inconsciente”, comentando também sobre o modo como o autor se deixava levar pelo excesso Gótico com mórbido abandono, mal contido pelo seu estrito controlo formal (ed. Hogle 180-181).

Na sua ligação com o leitor, Poe tem a capacidade de o aproximar do horror das suas obras até o leitor perder a sua “distância objetiva” e ser irremediavelmente atraído. Savoy coloca este cenário da seguinte forma: “[The text] neither imitates reality nor represents it via symbolic codes [...] it ‘renders’ the Real by ‘seizing’ the spectator.’ This ‘Poe effect’ arises less from the themes of his stories than from his interest in detailing the processes by which the subject is compelled to pursue a truth that is culturally proscribed [...]” (181). Esta é, na verdade, uma das qualidades distintas da ficção de Poe. O espaço de segurança entre fascínio e medo é progressivamente e perigosamente reduzido, retomando as ideias da expressão “influence of anxiety”, previamente mencionada (181).

A obra “The Fall of the House of Usher” apresenta-nos um narrador anónimo, que relata a sua visita à casa de um amigo de infância. O seu relato compila a queda da família Blackwood, da qual já só restavam dois irmãos gémeos, Roderick e Madeline. Ambos aparentam sofrer de uma misteriosa doença que os afeta a nível físico e psicológico. No clímax da obra, Madeline, que havia sido colocada no túmulo da mansão pelo irmão e pelo narrador, surge perante os dois e ataca o irmão, resultando na morte de ambos. O narrador consegue escapar da casa e assiste ao desmoronar da mansão. O narrador da obra

¹⁴ Punter coloca a culpa desta dúvida na brevidade das obras de Poe: “[...] the very brevity of the tales serves to reinforce the fundamental impossibility of answering such a question” (ed. Byron e Punter 156).

permanece anónimo e passivo ao longo da história, a sua presença não é mais do que uma mera tentativa de acalantar o amigo, mantendo-se, para além disso, pouco envolvido nos eventos. É possível que o narrador seja aqui um representante do leitor, participando da história através do seu testemunho, mas sem um impacto ativo no enredo. A narrativa inclui ainda dois textos, lidos pelo narrador a Roderick, que refletem os temas e acontecimentos da obra. O poema “The Haunted Palace” e o excerto de “The Mad Trist”, enquadrados pela narrativa principal, descrevem acontecimentos a que o leitor não tem acesso direto. “The Trist”, por exemplo, aparenta descrever como Madeline se liberta do túmulo em que fora prematuramente enterrada (Poe 429).

“The Oval Portrait” (1845) contém os eventos da pernoita de um viajante e do seu lacaio nas ruínas de uma antiga casa. Durante a sua vigília noturna, o viajante, ferido por um acidente não identificado, observa os quadros pendurados no quarto onde dormem. Acompanhado de algumas velas e de um livro sobre as obras expostas nas paredes, que havia encontrado na mesa de cabeceira, o viajante passa as altas horas da noite meramente contemplando, incapaz de adormecer. Um dos quadros, no entanto, desperta o seu interesse, pois, num piscar de olhos, parecera-lhe que, no lugar do rosto pintado na tela, posara uma pessoa verdadeira, ali, no quarto com ele. Após se recompor do choque, procura saber mais sobre o quadro, lendo no livro sobre o mesmo. O relato deste narrador anónimo inclui, no último dos meros seis parágrafos que perfazem o conto, a transcrição do texto que descreve a obra e a sua criação, revelando que a rapariga que posara para o retrato, esposa do pintor, havia falecido no exato momento em que a pintura fora concluída. Nesta obra de Poe, o leitor encontra outro narrador anónimo, cujo relato, de dúvida veracidade pela condição debilitada do narrador, introduz a história assombrosa de um retrato com que a personagem interage. O texto, recorrendo ao uso da técnica de “manuscrito encontrado”, apresenta o excerto de um livro encontrado pelo narrador, que

descreve os acontecimentos que levaram à criação do retrato. Como comenta Fred Botting, em *Gothic*, este conto de Poe conscientemente emprega elementos convencionais do Gótico como o velho castelo, o retrato que parece vivo e o manuscrito encontrado (Botting 80), fazendo concretas referências ao género (neste caso, ao motivo do antigo castelo e à escritora Ann Radcliffe), como se verifica na seguinte passagem: “The chateau into which my valet had ventured to make forcible entrance, rather than permit me, in my desperately wounded condition, to pass a night in the open air, was one of those piles of commingled gloom and grandeur which have so long frowned among the Appennines, not less in fact than in the fancy of Mrs. Radcliffe” (Poe 565). Botting continua na sua ponderação sobre a escrita de Poe, propondo que não é apenas o fascínio mórbido e a aura macabra das obras de Poe que as tornam interessantes, mas também a estrutura formal e estética das mesmas. O uso e a adaptação de variados elementos, estilos e sujeitos literários influencia a sua escrita. Botting enumera:

[...] the doubles, mirrors and the concern with modes of representation; the scientific transgressions of accepted limits; the play of internal and external narrations, of uncertain psychological states and uncanny events; and the location of mysteries in a criminal world to be penetrated by the incisive reason of a new hero, the detective, have become staples of the Gothic (Botting 80).

“The Oval Portrait” demonstra também, como destaca Emma Kafalenos, no seu capítulo em *A Companion to Narrative Theory*, o poder das narrativas para moldar interpretações com base em causalidade, dependendo da ordem em que a informação é revelada (ed. Phelan 253). O conto, que a autora divide em três secções para análise, apresenta, primeiramente, um narrador intradiegético que se introduz e expõe a sua situação. De seguida, o narrador conta a sua experiência da observação do retrato oval. E, por fim, o conto termina com um parágrafo entre aspas, que descreve o processo de

criação do retrato. Deste modo, sublinha a autora, os leitores leem o parágrafo citado na obra quase como que ao mesmo tempo que o narrador, permitindo uma aproximação temporal e experiencial entre leitor e obra (254). A autora aprofunda a sua análise, explicando:

[The] sequence in which information is provided to readers affects the form of attention readers accord to it. The quoted paragraph, when read by itself as if it stood alone, exemplifies suspense. We read it with the expectation that we are going to learn what lies ahead: what is going to happen as the events continue to unroll. Given this expectation our attention is focused on the outcome – in this case the completion of the painting and the subsequent death of the girl. When the quoted paragraph is read as a part of Poe's story, on the other hand, it exemplifies curiosity. We read it with the expectation that we are going to learn about some previous occurrence that will help to explain the present situation in the narrative world (263).

A sequência do relato dos eventos e da informação disponibilizada afeta a leitura da obra e consequentemente a sua experiência e interpretação por parte do leitor. As suas emoções são manipuladas pelo modo como as diferentes partes da narrativa são organizadas.

A obra *The Scarlet Letter* foi escrita pelo autor norte-americano Nathaniel Hawthorne e publicada em 1850. O enredo da história apresenta-nos uma comunidade puritana do século XVII, situada em Massachusetts, Boston, onde uma mulher, Hester Prynne, é acusada de adultério e condenada a usar a letra escarlate “A” (de “adultério”), para o resto da sua vida. A obra, entre múltiplas alusões históricas e religiosas, explora temas de pecado, culpa e moralidade¹⁵. *The Scarlet Letter* foi dos primeiros livros a serem

¹⁵ Nathaniel Hawthorne era um autor interessado na história dos Estados Unidos da América. A sua própria família descendia das primeiras colónias americanas. Hawthorne conseguiu identificar até que um dos seus antepassados foi juiz nos Julgamentos das Bruxas de Salem (1693-1694). É possível elaborar que esta culpa geracional pode ter levado ao interesse do autor pela escrita sobre as colónias puritanas.

produzidos em massa nos Estados Unidos da América e a sua popularidade estendeu-se por séculos, sendo hoje considerado um clássico da literatura norte-americana.

The Scarlet Letter é enquadrada por uma narrativa adicional. Apesar do valor da história principal, o seu enquadramento narrativo comprova o poder da elaboração inteligente e planeada de uma narrativa e o impacto desta concretização. Hawthorne contextualiza a sua obra com a técnica do “manuscrito encontrado”. No enquadramento, o narrador conta ao leitor que, enquanto funcionário de uma alfândega em Salem, encontrou evidências (documentos e uma letra escarlate) sobre Hester e Dimmesdale. Com base nestes objetos, o narrador começa a construir e a imaginar os eventos que poderão ter acontecido. A narrativa resultante é tão cativante que o leitor acaba por não se lembrar deste enquadramento, esquecendo que, na verdade, a narrativa principal da obra é, na sua maioria, imaginada pelo narrador do enquadramento. O relato apresentado na obra sobre a vida de Hester é apenas fruto da imaginação do narrador, baseada em registos de pessoas e de eventos que tiveram lugar há mais de dois séculos antes do tempo do enquadramento.

A obra é uma representação exímia da sociedade norte-americana. Para uma comunidade alegadamente religiosa, o verdadeiro crime deveria ser a rejeição de uma mulher com uma bebé recém-nascida, obrigando-a a viver em solidão e a providenciar sozinha para si e para a sua filha. A obra, à semelhança de tantas outras, demonstra como os valores e os ideais americanos são apenas uma fachada para as reais intenções e desejos da sociedade. Através da personagem de Hester, o leitor testemunha esta consciência da verdadeira face da comunidade puritana, que, por sua vez, representa a sociedade norte-americana. É, efetivamente, na personagem da alegada pecadora, Hester, que é possível encontrar valores morais e compaixão, uma vez que, após a condenação, ela procura criar uma vida digna para si e para sua filha, ganhando dinheiro com a sua arte de bordados.

Levando uma vida pacata e sóbria, a sós com a sua filha, Hester consegue ainda praticar atos de caridade para com os mais desafortunados.

Com o progredir da obra, revela-se que o misterioso pai da criança e cúmplice do crime é, na verdade, o padre da comunidade, Arthur Dimmesdale. Arthur e Hester, de certo modo, podem representar o conto bíblico de Adão e Eva. Expulsos do Paraíso por um alegado pecado, condenados a uma vida de sofrimento, eles são, no entanto, recompensados com conhecimento. Perante o afastamento e a rejeição da sua comunidade, Hester observa, com uma perspetiva exterior, a sociedade à qual, até ao momento, havia pertencido. A protagonista reflete sobre as tradições puritanas e em como, na verdade, a cultura a que estava habituada não havia sido estruturada para lhe trazer felicidade. O narrador anónimo do enquadramento espelha a situação de Hester. Mesmo em períodos diferentes, ambas as personagens se sentem na obrigação de aderir e respeitar os ideais e as tradições das suas sociedades e antepassados. O narrador, por exemplo, explica que não se sente confortável em prosseguir uma carreira na escrita pois não era um futuro que a família aprovasse.

O enquadramento narrativo surge no início e no fim de *The Scarlet Letter*, providenciando contexto ao leitor. A sua inclusão é um meio de interpretar a narrativa principal, refletindo não só sobre os motivos por detrás da narração, mas também oferecendo as opiniões do narrador. É revelado que o narrador anónimo (uma possível representação do próprio autor, Hawthorne) tinha antepassados puritanos¹⁶. Após ter sido demitido das suas funções na velha alfândega de Salem, investe o seu tempo a reescrever o relato sobre Hester e Dimmesdale. Os documentos que havia encontrado tinham sido

¹⁶ Apesar desta possível comparação e identificação, não se deve confundir a personagem do narrador com o autor, Hawthorne. É possível depreender a construção cautelosa do narrador, de modo a enaltecer estética e filosoficamente a obra.

compilados por um antigo funcionário da alfândega, Jonathan Pue, quase um século antes do tempo do narrador.

O narrador, na posse destes documentos e informações, decide escrever um relato ficcional sobre os acontecimentos. Assim, o enquadramento propõe a autenticidade e a historicidade da narrativa principal, e ao mesmo tempo relembra a sua inexatidão, uma vez que o narrador anónimo, identificado como o escritor da versão a que o leitor tem acesso, interpretou os factos à sua maneira. O contexto pessoal do narrador afeta também a construção da história. Após anos a lidar com a realidade tosca e simplória do seu ambiente de trabalho, o narrador permite-se explorar uma atmosfera mais “romântica” na sua obra. Consequentemente, isso pode ter emprestado à obra, apesar do seu caráter histórico-realista, certos traços do fantástico. Essa situação favorece a “suspension of disbelief” a ser utilizada pelos leitores. O conhecimento, por parte do leitor, de que o narrador adaptou a narrativa com base em documentos antigos e na sua opinião pessoal, permite-lhe aceitar certos acontecimentos mais irrealistas da obra.

Uma vez que a versão dos eventos a que o leitor tem acesso se baseia numa adaptação, por parte do narrador anónimo, de um manuscrito com quase cem anos, da autoria de Jonathan Pue, sobre acontecimentos de há quase dois séculos, só é possível aceder à narrativa principal através de camadas de narração. A narrativa de Hester é filtrada por Pue e depois pelo narrador. A consciência das várias fases de edição da narrativa oferece ao leitor uma maior sensação de distanciamento da vida contemporânea, das suas qualidades antigas. É assim uma história com história, cuja longevidade demonstra a profundidade dos seus temas.

Para além de o narrador ser uma possível representação de Hawthorne, tendo em conta os traços comuns a ambos, este narrador anónimo serve outra função na obra. A sua inclusão cria um paralelo entre ele e Hester. À semelhança da protagonista, o narrador

vive os seus dias rodeado por indivíduos dos quais ele se sente alienado, alienação causada sobretudo pela diferença de idades. A obra é direcionada, deste modo, às pessoas que se reveem em Hester e no narrador. Esta conexão entre personagens oferece ao leitor uma perspectiva universalizada do enredo, e um olhar diferente sobre a aplicação da mensagem e do tema da obra em diferentes sociedades. Ao situar a sua obra num passado histórico, Hawthorne não só comenta sobre os valores morais desse período, mas também os contrasta com os valores do presente e do futuro.

A importância do narrador vai além do papel de personagem também. A sua função, sendo ele o alegado autor do relato sobre Hester, é crucial à obra no seu todo. É somente através dele que o leitor tem acesso aos pensamentos das personagens, e estes e outros comentários adicionais do narrador sobre as personagens e as suas ações moldam a percepção do leitor acerca da obra. O tom da história também tem a sua importância na receção da obra. Tendo em conta momentos menos realistas, o seu tom distintamente cético, que muitas vezes questiona eventos ao mesmo tempo que eles estão a ser descritos, sugere que os temas são mais relevantes do que as especificidades do enredo da vida de Hester. O narrador muitas vezes oferece a sua opinião sobre os eventos e/ou reconhece o quanto irreal a narrativa soa, desviando a atenção da precisão da obra para o seu conteúdo doutrinal. Este tom de descrença mantém uma distância de ironia entre os eventos narrados e a porção deles que o narrador espera que o leitor aceite como real. O narrador guia assim o leitor, de modo que a mensagem da obra não se perca na sua narrativa elaborada.

A complexidade da obra, que nem sempre oferece uma única e concreta resposta ou explicação, permite a Hawthorne, enquanto autor, levantar questões sobre a natureza da verdade e do ato de contar histórias, bem como sobre a tendência das pessoas de criarem histórias com base em acontecimentos reais. A vida de Hester sofreu reviravoltas porque a

sua comunidade presumiu ter o direito de julgar as suas ações, revelando assim a sua hipocrisia, já que as suas próprias vidas não eram exemplos de propriedade e moralidade. Tal como a comunidade puritana tomou liberdades com a história de vida de Hester, também o narrador o faz, apesar da intenção menos maliciosa. O narrador inventa, com base em meros documentos antigos, um relato à volta de acontecimentos reais sobre pessoas reais, perpetuando o ciclo.

The Turn of the Screw, de Henry James, é uma das obras mais citadas do Gótico Norte-Americano e umas das mais significativas numa investigação da presença da técnica da Narrativa Enquadrada no Gótico. A narrativa principal da obra envolve uma jovem que aceita uma posição de governanta na casa de um misterioso patrão. O senhor da casa tem dois sobrinhos, uma rapariga e um rapaz, que ficam ao encargo da governanta. Com o decorrer da obra, a governanta começa a testemunhar aparições, que mais tarde identifica como antigos empregados da casa que haviam falecido. O relato destas aparições, que aparentemente apenas a governanta consegue ver, culmina no falecimento do sobrinho do patrão.

A enquadrar esta narrativa, encontramos narração por parte de uma personagem anónima, que descreve uma noite de camaradagem em que se partilham contos de fantasmas. Um desses contos é o relato dos eventos da narrativa principal. Uma das personagens providencia um manuscrito que contém a história, que se sugere possa ter sido escrito pela própria governanta da história. *The Turn of the Screw* é uma das mais reconhecidas obras do Gótico Norte-Americano a empregar a técnica do “manuscrito encontrado”.

Nesta obra, o manuscrito, partilhado no enquadramento por uma das personagens com o resto do seu grupo, é o meio através do qual Henry James dá a conhecer o seu enredo fantasmagórico. É a ligação entre a narrativa enquadrada e o enquadramento.

Muitos investigadores têm sugerido, tendo em conta as explicações da obra, que a personagem que providencia o manuscrito, que o narrador identifica como Douglas, poderá estar mais envolvido com a narrativa principal do que aparenta à primeira vista. Certas análises sugerem que Douglas, ao afirmar que o manuscrito lhe foi passado pela sua antiga governanta, pode estar a revelar que a sua governanta e a governanta da narrativa principal foram em tempos a mesma pessoa. Esse cenário estaria a criar uma ligação entre as narrativas, quebrando as barreiras diegéticas, como coloca Clayton Tarr em *Gothic Stories within Stories*: “James establishes an intimacy between Douglas and the governess, which connects the diegetic and extradiegetic narratives” (Tarr, *Gothic Stories* 158).

As implicações dessa quebra, como se irá testemunhar com outras obras, traz a narrativa principal para uma maior proximidade com o leitor, ao atravessar estas barreiras diegéticas. Os relatos sobre uma jovem governanta confrontada com visões que não sabe explicar, mera ficção para as personagens do enquadramento, perdem o cariz ficcional assim que se sugere uma ligação entre narrativa interdiegética e narrativa extradiegética. A característica ficcional da narrativa enquadrada é ameaçada pela transposição de barreiras diegéticas, o que consequentemente ameaça a segurança do enquadramento narrativo e, por sua vez, a da própria dimensão do leitor. Tarr explica: “Regardless, ghosts from the embedded narrative, implications of the Real that result from any number of textual interpretations, invade the world closer to the reality of the reader. It is no surprise that the party calls Douglas’s storytelling an ‘outbreak’” (*Gothic Stories* 158).

O tom sobrenatural dos eventos da obra é racionalizado pelo enquadramento narrativo, transformando o horror sobrenatural em horror psicológico, um traço definidor do Gótico Norte-Americano. Um consenso entre críticos e investigadores da obra de Henry James é a teoria de que os fantasmas que assombram a narrativa principal são, na

verdade, como sugere Clayton Tarr, manifestações da sua culpa, resultante do seu desejo proibido pelo jovem sobrinho do patrão (*Gothic Stories* 157).

Na narrativa que contextualiza a obra, os amigos de Douglas, ao receberem uma explicação sobre as origens do manuscrito, respetivamente, o modo como a história ficou na posse de Douglas e a identidade da autora, jocosamente romantizam a ligação de Douglas e da sua antiga governanta. Pode-se propor que Douglas terá sido outro alvo das afeições da governanta, uma versão mais velha e, deste modo, menos proibida, de Miles, o sobrinho falecido do patrão. A ligação de Douglas com a autora e a própria existência do manuscrito apontam para uma consciencialização, por parte da governanta, dos seus atos na narrativa principal. Clayton Tarr sugere a seguinte descrição da obra: “What on the surface appears to be the death of a child in fact could be the story of a governess’s love. The woman who sent Douglas the manuscript story ‘before she died’ may have finally found the courage to admit her wrongdoings, however tacitly” (*Gothic Stories* 158).

O manuscrito, providenciado no enquadramento, é uma revelação de que a governanta poderá ter percebido que as aparições eram na verdade projeções do seu desejo proibido pelo jovem Miles. O horror dos fantasmas que, independentemente de terem tido ou não lugar, levaram ao falecimento de Miles, é revelado como o horror da mente da governanta, que projetou estas visões numa tentativa de lidar com o desejo reprimido. Sem este contexto por parte do enquadramento e do manuscrito nele inserido, a narrativa principal poderia passar por outro mero conto de fantasmas. Como aponta Tarr: “The story’s emergence in the extradiegetic frame earns it a greater degree of reality than had it simply been issued as a freestanding text” (*Gothic Stories* 158). A simples sugestão de que as governantas mencionadas em ambas as narrativas poderão ter sido a mesma pessoa é suficiente para abalar os dois textos. A narrativa principal é assombrada por mais do que meros fantasmas, pois é a perversão inconsciente da governanta que leva à perdição dos

residentes da casa. E a narrativa enquadrada é mais do que apenas um contexto estético para os relatos sobrenaturais da obra, revelando-se uma peça fulcral na compreensão e interpretação do verdadeiro horror da obra.

Enquanto uma verdadeira obra do Gótico Norte-Americano, seria uma análise incompleta apresentar *The Turn of the Screw* como um clássico Gótico sem mencionar a narração da obra. Clayton Tarr propõe na sua obra a excelência de Henry James e Joseph Conrad, autor de *Heart of Darkness* (1899), como precursores da reinvenção do uso da Narrativa Enquadrada no Gótico: “But it was Henry James and Joseph Conrad who refreshed the frame narrative in its Gothic mode, employing it as a vehicle for interrogating omniscience” (*Gothic Stories* 154). O crítico refere-se à narração deixada ao encargo das personagens, respetivamente, o narrador anónimo do enquadramento e a governanta da narrativa principal. Todo o contexto é dado pela perspetiva do narrador anónimo, que promete a veracidade e a precisão do testemunho, afirmando que havia transscrito os eventos do enquadramento algum tempo após a sua ocorrência. Por outras palavras, apesar da relevância do conhecimento adicional providenciado pelo enquadramento, o leitor tem de julgar esta informação tendo em conta o quanto alterada ela poderá ter sido, pela perspetiva e pela memória do narrador (*Gothic Stories* 155).

A narração da governanta sofre também de suspeitas de não-confiabilidade. Henry James começa por sugerir uma certa parcialidade da governanta para com o sobrenatural. O modo como o relato da governanta é apresentado ao leitor sugere uma certa predisposição da personagem para acreditar em aparições, o que afeta a sua perspetiva dos acontecimentos¹⁷. Cecilia Rosenow oferece algumas ideias sobre este tópico, no seu artigo “Insoluble Ambiguity: Criticism and the Structure of the Frame Narrative in *The Turn of the Screw* by Henry James”. Ao ter apenas à sua disposição o enquadramento inicial, o

¹⁷ Algumas passagens da obra fazem referência a obras Góticas de Ann Radcliffe, Charlotte Brontë e Jane Austen, como *The Mysteries of Udolpho* (1794) e *Jane Eyre* (1847).

leitor é forçado a apoiar a sua interpretação no prólogo de modo a determinar alguma confiabilidade narrativa. Ao criar uma condição de autoridade recíproca entre o narrador anónimo e Douglas, o enquadramento nega a possibilidade de utilizar qualquer uma dessas personagens para atestar a confiabilidade uma da outra.

Rosenow aponta que a maioria das análises críticas da obra falham em dar a devida importância ao prólogo (Rosenow 1). Na construção do prólogo, o autor afastou-se do tradicional uso da Narrativa Enquadrada, utilizando-a para criar uma obra de ambiguidade insolúvel, ao negar uma conclusão concreta da obra e ao prevenir a determinação de autoridade narrativa (1). Cecilia Rosenow comenta a originalidade e inovação de Henry James na sua utilização da Narrativa Enquadrada:

Through the mission of a closing frame, the reciprocal authority between narrators, and the dialogue pattern of incomplete sentences and unsubstantiated assumptions found in the frame and the governess's narrative, James reverses the frame's traditional role of providing credibility and closure for the framed tale. He uses frame narration to cast suspicion on both the opening frame and the framed narrative of the governess's tale, preventing the determination of narrative authority and denying closure in the novella, thereby constructing a tale of insoluble ambiguity (34).

O caráter Gótico da Narrativa Enquadrada, que tem sido destacado nesta tese, trespassa também para outras obras da tradição literária norte-americana. Em *The Gothic World* (2014), os autores comentam o debate entre a crítica sobre o que pode ser considerado uma obra Gótica (ed. Byron e Townshend xxxvii-xxxviii). Ao longo dos anos, o Gótico tem se adaptado a diferentes mudanças sociais e necessidades do indivíduo, apresentando uma diversidade de temas que atesta a sua versatilidade (xxxvii). Os autores comentam como o Gótico tem estendido o seu campo semântico para se tornar um dos termos de identificação, classificação e descrição estética mais relevantes na produção cultural do ocidente dos últimos séculos (xxxvii). Byron e Townshend não deixam de

apontar a crítica sobre a adaptabilidade do Gótico que, como sugere Alexander Warwick, pode revelar um sentido demasiado vago do que se identifica por Gótico (xxxvii). É incontestável, porém, como a estética Gótica se espalhou para lá das fronteiras europeias, tomando o resto do mundo através da sua multidisciplinaridade (xxxviii). Assim, de modo a explorar a vertente Gótica da Narrativa Enquadrada em outras obras da literatura norte-americana, tomamos em análise o clássico *The Catcher in the Rye* (1951), de Jerome David Salinger. A obra relata dois dias da vida de um jovem, atribulado pelas dúvidas da adolescência e pelo luto do seu irmão mais novo. A narração é feita por ele próprio, algum tempo após os eventos da obra. Holden Caulfield, o protagonista e narrador, partilha a história de como foi expulso da escola que frequentava e os eventos que se sucederam. A personagem de 16 anos aparenta vaguear pela obra como pelo cenário, desapegado, no limiar entre adolescência e vida adulta, preso pelo passado e por sentimentos de apreensão. O enredo explora diferentes temas, pertinentes à experiência humana, e especificamente ao período da adolescência. Salinger escreveu esta obra durante cerca de 10 anos, praticamente nas trincheiras da Segunda Guerra Mundial, sendo a obra um reflexo da sua experiência. A mensagem da obra e o seu tom cáustico são um produto dessas vivências traumáticas¹⁸. É importante perceber como a obra pertence não apenas ao género de ficção para jovens adultos, não obstante as suas reflexões sobre o lugar do indivíduo na sociedade, uma preocupação crescente da ficção de finais do século XX e início do século XXI, como veremos também em *Interview with the Vampire* e *Fight Club*. A obra também se enquadra num número maior de literatura que lida com trauma e luto, na qual se pode incluir *House of Leaves* e *A Head Full of Ghosts*.

¹⁸ Apesar de a obra ter sido para escrita para adultos, muitos jovens relacionaram-se e continuam a relacionar-se com as personagens e os eventos da história. Os temas de alienação e angústia adolescente tornaram-se sinónimos da literatura juvenil.

Holden explora certos interesses relativos ao amor e à sexualidade. O protagonista demonstra ciúme por um colega ter tido um encontro com uma rapariga de quem ele gostava, o que o leva a sair da escola mais cedo do que esperava, para ir para casa de férias de Natal. Uma vez que não pode ir logo para casa, de modo a não alertar os pais para o facto de ter sido expulso, Holden, já na sua cidade, Nova Iorque, pernoita num hotel, onde testemunha algumas cenas de cariz sexual. A solidão leva-o a procurar companhia no bar do hotel, onde contrata uma prostituta, mas acaba por apenas conversar com ela. No dia seguinte, o protagonista tem contacto com uma ex-namorada, mas o seu estado emocional instável leva-o a ser mal-educado com a jovem, que o deixa sozinho na rua. Estes eventos são prova da alienação sentida por muitos jovens, que se pode prolongar mesmo até aos anos da vida adulta, em que o indivíduo é incapaz, seja por motivos pessoais ou sociais, de verdadeiramente conectar com os seus semelhantes, e formar relações significativas. Holden passa ainda pela casa de um antigo professor de Inglês, mas perante avanços de cariz sexual, o jovem rapidamente abandona a casa. Esta cena atesta a desconfiança e a repulsa que o protagonista vai expressando, ao longo da obra, perante figuras de autoridade e adultos em geral.

Os sentimentos de solidão do protagonista provêm, em grande parte, do falecimento do seu irmão. O processo de luto é um elemento principal na obra, uma vez que afeta as ações do protagonista, levando-o a apresentar um comportamento errático e tristeza profunda. Holden não consegue abandonar a memória do irmão, que havia falecido quatro anos antes dos eventos da obra, vítima de leucemia. O luto pelo irmão faz paralelo com o luto de Holden pela sua própria inocência, ao ver-se obrigado a crescer e a entrar na sociedade adulta. Kate Lohnes, no artigo “Catcher in the Rye” (2024)¹⁹, aponta este como o tema de destaque da obra e acrescenta: “*The Catcher in the Rye* takes the loss

¹⁹ Kate Lohnes. “Catcher in the Rye”. *Britannica*. 10 setembro 2024. Acedido a 9 de outubro de 2024. <https://www.britannica.com/topic/The-Catcher-in-the-Rye>.

of innocence as its primary concern. Holden wants to be the ‘catcher in the rye’—someone who saves children from falling off a cliff, which can be understood as a metaphor for entering adulthood” (Lohnes). O título da obra referencia uma ideia que o protagonista expressa sobre si próprio. Holden explica à irmã mais nova, Phoebe, que, inspirado por uma música que tinha ouvido quando era mais novo, ele se via como um salvador de crianças perdidas, e era sua responsabilidade preservar a sua inocência. O próprio nome do protagonista referencia o tema principal da obra, como explica Lohnes:

Holden can be read as “hold on,” and Caulfield can be separated into *caul* and *field*. Holden’s desire is to “hold on” to the protective covering (the *caul*) that encloses the *field* of innocence (the same *field* he wishes to keep the children from leaving). Holden desperately wants to remain true and innocent in a world full of, as he puts it, “phonies” (Lohnes).

A estrutura da obra é, efetivamente, um dos principais traços do génio criativo de Salinger. Holden narra as suas experiências recorrendo ao estilo “stream of consciousness”. O resultado, uma narrativa sem filtros ou correções, oferece aos leitores uma visão íntima da mente do protagonista. Este acesso permite ao leitor testemunhar os pensamentos, frustrações e medos mais ocultos e pessoais de Holden. A narração fragmentada e não linear espelha a natureza caótica da adolescência, criando espaço para uma profunda empatia e conexão por parte dos leitores para com a obra.

A narrativa de *The Catcher in the Rye* não tem por base uma narrativa estipulada pelos eventos do enredo. Ao invés, o caminho intrínseco de Holden, à medida em que enfrenta as complexidades da vida adulta, do conformismo e da sua identidade, é o foco principal da obra. O poder da narrativa encontra-se precisamente na procura e na exploração de autenticidade pessoal. Através das interações de Holden com múltiplas personagens, Salinger constrói uma imagem vívida de um mundo artificial e hipócrita.

Esta narrativa, focada no progresso da personagem, conecta com os leitores, uma vez que muitos se identificam com a dificuldade universal de formar uma identidade pessoal entre as expectativas da sociedade.

O recurso à prolepse é essencial à estrutura da narrativa de *The Catcher in the Rye*. A obra começa com Holden a viver com o irmão mais velho em Los Angeles, após a sua estadia numa instituição médica não identificada. É neste contexto que Holden procede então ao relato dos eventos que antecederam o seu internamento e a sua estadia. Esta introdução ao estado mental de Holden, e à sua condição familiar, através do tom casual e jocoso do protagonista, sugere a natureza do seu esgotamento nervoso sem o explicar totalmente. O enquadramento da obra permite ao leitor especular com curiosidade e antecipação as possíveis razões que levaram à sua hospitalização.

A família ficcional Caulfield tinha sido explorada por Salinger antes da publicação da obra, em diversos contos publicados em diferentes revistas, como *The New Yorker*. Holden tinha aparecido em alguns dos textos, mas nunca tão ricamente descrito e explorado como em *The Catcher in the Rye*. Apesar das dificuldades que Salinger teve em publicar a obra, a crítica ficou impressionada com a personagem de Holden, e especificamente com o seu estilo narrativo, como aponta Kate Lohnes: “Salinger was able to create a character whose relatability stemmed from his unreliability—something that resonated with many readers” (Lohnes).

A voz de Holden é um dos aspectos mais distintos e memoráveis da obra. O tom única e a linguagem característica permitem que os leitores se conectem com o protagonista, vendo o mundo pelos seus olhos e sentindo as suas emoções. A perspetiva em primeira pessoa da obra permite que o leitor viva os eventos relatados pelo ponto de vista de Holden. A linguagem utilizada pela personagem cria um sentido de autenticidade e honestidade que ressoa com o leitor, possível através do cariz informal e disperso da voz

narrativa, que reflete a personalidade de Holden. Ele recorre com frequência a sarcasmo, humor e profanidades. Salinger consegue, através deste estilo narrativo característico, criar uma personagem que se assemelha a uma pessoa real. As emoções de Holden são capturadas na obra com grande perícia por parte do autor, levando a que o leitor consiga não só testemunhar a sua dor, confusão e alienação, mas também a sua solidão, o seu desejo por conexão humana e a sua determinação em preservar a inocência.

Apesar da sensação realista presente na sua linguagem, Holden continua a ser um protagonista narrador não-confiável. O seu estado mental, deteriorado pelo luto e pelas mudanças que vive, ao se ver no limiar entre criança e adulto, impossibilita um relato fidedigno dos eventos da obra. É possível sugerir a não-confiabilidade do seu relato ao analisar o modo como descreve o irmão falecido. Holden recorda o irmão apenas em termos idealizados. A narrativa pode estar sujeita a esta visão idealizada do passado, do irmão e da sua inocência. Ainda para mais quando se verifica uma constante comparação entre a imagem e as memórias do irmão, e a situação de Holden na obra, que revela a deceção do protagonista pela falta de inocência e sinceridade nas pessoas e na sociedade em seu redor.

A análise da Narrativa Enquadrada nas obras previamente mencionadas contextualiza as investigações dos Capítulos 2 e 3. A caracterização do Gótico Norte-Americano nesta secção da tese, na qual se destacou o efeito no leitor e a conexão formada no ato de leitura, identifica as obras em análise nos próximos capítulos. Assim, de seguida, exploraremos a figura do narrador Gótico.

2. Elementos da Narração e a Ambiguidade Gótica do Narrador Não-Confiável

A figura do narrador na obra ficcional é das mais importantes e das mais analisadas pela crítica literária. O narrador é o elemento da obra através do qual o autor expõe a narrativa e o através do qual o leitor pode aceder à mesma. A definição deste elemento crucial da ficção tem variado ao longo dos anos, dependendo do género em que se insere, a função específica que executa numa obra, quais os parâmetros da análise a que está a ser sujeito, entre tantos outros fatores que afetam a sua definição e a sua interpretação. A análise do narrador lida com questões de perspetiva, de focalização e de motivação, de modo a não só compreendermos o narrador, mas também o seu papel e o seu impacto na obra em que se insere.

2.1. O Papel do Narrador na Construção e Direção da Narrativa Gótica

Mieke Bal, em *Narratology*, comenta que o relato de um evento envolve uma visão específica, incidindo em fatores como o ponto de vista e a percepção (Bal 132). O ato de narração é, na sua opinião, subjetivo por natureza, e negar esse facto seria negar responsabilidade narrativa (132). Segundo a autora, é possível tentar oferecer alguma objetividade aos factos (132). Relatar apenas o que se vê, sem comentários ou interpretações. O ato de percepção, no entanto, é um processo psicossomático dependente da posição de quem vê, como exemplifica a autora: “[a] small child sees things in a totally different way from an adult, if only as far as scale is concerned, but also due to the knowledge and experience that inform understanding” (132). A percepção é influenciada também pela familiaridade de quem perceciona com o que está a ser percecionado, e encontra-se dependente de tantos fatores que a objetividade se torna um resultado improvável. Múltiplos fatores irão afetar o modo como um indivíduo forma uma história, e como essa é transmitida a outros. A narração é um desses métodos de transmissão.

O conceito de focalização²⁰, define a autora, é assim a relação entre a visão, quem vê (o “focalizador”), e o objeto, o que está a ser visto (o focalizado) (133). Utilizando a tipologia de focalização proposta por Gérard Genette, é possível distinguir três tipos principais de focalização, de acordo com o nível de restrição da informação narrativa, propõe Juliana Tomková em “Construction of Narrative in American Gothic Fiction: Focalisation in the Works of E. A. Poe” (2014). O primeiro tipo é a não focalização, ou focalização zero (Tomková 18). Nestas circunstâncias, os eventos são narrados por um ponto de vista omnisciente. O segundo tipo é a focalização interna, na qual os eventos são apresentados pelo ponto de vista, pela percepção e pela capacidade cognitiva, de uma

²⁰ Genette relembra também que questões de focalização impõem não só a questão de quem perceciona no processo de narração, mas também de quem articula a narração (Tomková 17).

personagem singular (18). Este tipo divide-se em três partes conforme o número de personagens usadas e a repetição de eventos. São, nomeadamente, a focalização fixa (na qual os eventos são testemunhados pela perspetiva de uma só personagem), a focalização variável (que apresenta diferentes momentos narrativos pela perspetiva de diferentes personagens), e a focalização múltipla (na qual um momento é apresentado múltiplas vezes, de cada vez pela perspetiva de uma personagem diferente) (18). Por fim, o terceiro tipo principal de focalização é a focalização externa (18). Esta restringe-se a um relato comportamental e a visões exteriores, como que apresentando o que seria visível por meio de uma câmara de filmar (18). Juliana Tomková resume os três tipos de focalização da seguinte forma, recorrendo a observações de Mieke Bal sobre o tópico:

The narrative in which the narrator “says more than any of the characters knows” is the “non-focalized” narrative. If the narrator “says only what a given character knows,” the narrative has “internal focalization,” whether the focalized text be fixed, variable, or multiple [...] The third type is the narrative with “external focalization,” in which the narrator “says less than the character knows,” with the latter thus presented from the outsider (21).

O narrador aplica a sua voz ou o seu tom, o seu conhecimento, e as suas motivações, na narração de uma obra. É necessário também delinear a relação espacial do narrador perante a obra. Por outras palavras, se o narrador, para usar a terminologia de Genette, pode ser identificado como autodiegético, homodiegético ou héterodiegético (14-15). Resumidamente, o narrador autodiegético é o denominado narrador na primeira pessoa. O narrador homodiegético é o narrador que pertence à obra, mas não a narra na primeira pessoa. E o narrador heterodiegético é o narrador que não pertence à obra, estando removido da dimensão ficcional da mesma (14-15).

Na sua análise do elemento do narrador na obra *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Gérard Genette divide a análise em categorias, começando pelo denominado

“momento de narração” (Genette 215). O cariz temporal da narração é, para Genette, manifestamente mais importante do que, por exemplo, o cariz espacial. É possível relatar algo sem especificar o espaço, mas a narração necessariamente inclui um período temporal: “[it] is almost impossible for me not to locate the story in time with respect to my narrating act, since I must necessarily tell the story in a present, past, or future tense” (215). Do ponto de vista da posição temporal, Genette propõe a diferenciação de quatro tipos de narração (217). A posição clássica da narrativa no tempo passado é a mais frequente, denominada “narração subsequente”. A narrativa que prediz o conteúdo do relato, geralmente no tempo futuro, não se restringindo a sua conjugação no presente, é a narrativa “a priori”. No caso da narração simultânea, o tempo da narração corresponde ao tempo da ação. E na narração interpolada, a mesma ocorre entre diferentes momentos da ação. Genette afirma o seguinte sobre este último tipo de narração:

The last type is *a priori* the most complex, since it involves a narrating with several instances, and since the story and the narrating can become entangled in such a way that the latter has an effect on the former. This is what happens particularly in the epistolary novel with several correspondents, where, as we know, the letter is at the same time both a medium of the narrative and an element in the plot (217).

Devemos assim considerar que a narração no pretérito passado pode, até um certo ponto, ser dividida e inserida entre momentos da história, à semelhança de um comentário ao vivo. Esta é uma prática habitualmente utilizada em cartas e em diários privados, e desse modo comum à obra epistolar. A obra epistolar e diarística combina, por norma, segundo Genette, um tipo de monólogo “quasi-interior”, oferecendo um relato após o evento descrito ter ocorrido, no que ele identifica, em linguagem radiofónica, como o “direto” e a “pré-gravação” (218). Neste caso, o narrador é ao mesmo tempo o protagonista e outra personagem, pois os eventos em que se insere pertencem já ao

passado, e a perspetiva pode se ter modificado desde o seu acontecimento (216-217).

A seguinte categoria na análise de Genette são os níveis ou camadas de narração presentes numa obra (227). Ele define a sobreposição propondo que qualquer evento presente numa camada de narração está a um nível diegético superior do que o nível no qual se encontra a narrativa que reconta o evento (228). Por exemplo, se uma personagem estivesse a escrever uma obra que é na verdade a obra que o leitor está a ler, essa personagem e o seu relato encontrar-se-iam no primeiro nível, denominado extradiegético (228). Os eventos da obra escrita pela personagem pertencem à primeira narrativa, assim intitulados de diegéticos ou intradiegéticos. Se essa obra contivesse uma segunda narrativa, os eventos dessa narrativa seriam parte do nível metadiegético (228-229).

O autor explica de seguida, de modo a haver uma distinção que não cause confusão, os diferentes tipos de relações entre a narração metadiegética e a primeira narrativa na qual se insere (228-229). O primeiro tipo de relação é o de causalidade direta entre os eventos da meta diegese e os da diegese, conferindo à segunda narrativa uma função explanatória (229). Estas narrativas, de forma explícita ou implícita, respondem à questão: “que eventos levaram à presente situação?”. Muitas vezes, aponta Genette, a curiosidade do receptor intradiegético é apenas um pretexto para atender à curiosidade do leitor, podendo-se considerar a narrativa metadiegética uma variante da analepse explanatória (232). O segundo tipo consiste numa relação puramente temática, apontando deste modo para a ausência de continuidade espaciotemporal entre metadiegese e diegese (233). O autor descreve este tipo como uma relação de contraste ou de analogia, com a capacidade de exercer influência na situação diegética (233). O terceiro tipo implica uma relação explícita entre as duas camadas narrativas. O próprio ato de narração completa uma função na diegese, independente do conteúdo metadiegético, que o autor descreve como uma função de distração e/ou de obstrução (233). Genette oferece o exemplo de

Xerazade em *As Mil e Uma Noites*, em que a jovem evita a morte através de novas narrativas que mantenham o Sultão entretido (233). É possível verificar que, do primeiro ao terceiro tipo, a relevância da narração aumenta. No primeiro tipo, a relação é direta; no segundo tipo é indireta, mediada pela narrativa; no terceiro tipo, a relação é apenas entre o ato narrativo e a presente situação, no qual o conteúdo metadiégetico quase não tem relevância (234).

A terceira categoria da análise do narrador e da narração é a pessoa gramatical. Genette propõem que a escolha do escritor, ao contrário da do narrador, não é entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas (cujas formas gramaticais são apenas uma consequência automática) (243). Nomeadamente, a história contada por uma das personagens, ou por um narrador exterior à história. Diz-nos, então, Genette, usando os exemplos das obras *Odyssey* e *Robinson Crusoe*²¹:

The presence of first-person verbs in a narrative text can therefore refer to two very different situations which grammar renders identical but which narrative analysis must distinguish: the narrator's own designation of himself as such, as when Virgil writes "I sing of arms and the man...," or else the identity of person between the narrator and one of the characters in the story, as when Crusoe writes "I was born in the year 1632, in the city of York." The term "first-person narrative" refers, quite obviously, only to the second of these situations, and this dissymmetry confirms its unfitness (244).

A verdadeira questão é se o narrador pode usar a primeira pessoa gramatical para designar uma das suas personagens. Assim, Genette distingue entre dois tipos de narrativa. A narrativa heterodiegética, em que o narrador se encontra ausente da narrativa, e a narrativa homodiegética, em que o narrador se apresenta como uma personagem da narrativa.

²¹ Genette refere as personagens M. de Renoncourt e Robinson Crusoe como exemplos de autores-narradores, explicando que se encontram no mesmo nível narrativo que o público leitor (229).

Genette identifica, por fim, quatro tipos básicos de narrador, tendo em conta a sua posição perante o nível narrativo e a sua relação com a narrativa (248). O narrador extradiegético-heterodiegeticó, um narrador de primeiro nível que relata eventos dos quais não participa; o narrador extradiegético-homodiegeticó, um narrador de primeiro nível que relata a sua própria história; o narrador intradiegético-heterodiegeticó, como Xerazade, que pertence ao segundo nível de narração relatando eventos dos quais não participa; e por fim o narrador intradiegético-homodiegeticó, um narrador de segundo nível que conta a sua própria história (248).

Passemos então à designação das funções de um narrador. Apesar de a principal função de um narrador ser, efetivamente, o ato de narrar uma história, é possível afirmar que o relato de um narrador pode apresentar outras funções (255)²². O primeiro dos elementos associados ao narrador é obviamente a história, e sua função é a de narração, da qual nenhum narrador pode escapar pois fazê-lo implicaria perder o estatuto de narrador. O segundo elemento é o texto narrativo, ao qual o narrador se pode referir num discurso que se apresente, até um certo ponto, metalinguístico (a metanarrativa, neste caso), para marcar as suas articulações, conexões, inter-relações ou, por outras palavras, a sua organização interna (255). O terceiro elemento é a situação narrativa em si, cujo protagonista é o narrador e o alvo da narração (presente, ausente ou implícito) (255).

Tal como o narrador, o alvo da narração é um dos elementos da situação narrativa, e localiza-se necessariamente ao mesmo nível diegético (259). Ele não pode ser confundido com o leitor ou até com o leitor implícito, tal como o narrador não pode ser confundido com o autor. A um narrador intradiegético corresponde um alvo de narração

²² Um narrador que indique a fonte da sua informação, ou o grau de precisão das suas memórias, ou os sentimentos que dado episódio desperta nele, apresenta uma função de “depoimento” ou de atestado. Um narrador cujas intervenções, diretas ou indiretas, influenciem o cariz da obra, apresenta uma função “ideológica” (256).

intradiegético. O leitor não se pode identificar com um alvo de narração ficcional, tal como um narrador intradiegético não se pode dirigir ao leitor diretamente ou assumir a sua existência. Para o narrador extradiegético, no entanto, é possível apenas referir um alvo de narração extradiegético, que se confunde com o leitor implícito e com quem o leitor real se pode identificar. O narrador extradiegético pode também fingir que não se dirige a ninguém, mas esta postura não pode alterar o facto óbvio de que uma narrativa, como qualquer discurso, se dirige obrigatoriamente a alguém. E se a existência de um alvo de narração intradiegético tem o efeito de manter o leitor à distância, visto que se coloca entre o narrador e o leitor, é também verdade que quanto mais transparente for a instância de receção e mais silenciosa a sua evocação na narrativa, então, mais fácil, ou irresistível, será a identificação de cada leitor real com essa instância implícita (260).

Exploremos estas ideias e conceitos de narrador e narração e como a noção de “impossibilidade narrativa” existe na literatura Gótica. O estudo do género Gótico tem-se tornado uma área de interesse académico cada vez maior, sobretudo desde a década de 70 do século XX. Em *The Gothic*, os autores iniciam a obra com uma devida cronologia da história do Gótico (ed. Byron e Punter x). Identificando o género como um fenómeno histórico, traçam os primórdios do género aos finais do século XVIII. Sob um argumento de cariz psicológico, os autores comentam que a obra Gótica incide, no seu cerne, em medos reprimidos, apresentados em forma textual (xviii). Como tantos outros críticos, Punter e Byron colocam em questão o argumento de que, na verdade, poucos textos são realmente góticos (xviii). Os autores comentam sobre diferentes visões do Gótico (xviii). Enquanto uns afirmam que o Gótico é uma coleção de elementos particulares (arquétipos e motivos que se podem encontrar em diferentes obras), outros veem o Gótico como uma coleção de subgéneros (como “the ghost story” ou “the horror story”) (xviii).

Esta multiplicidade do Gótico e a impossibilidade de ser definido e limitado,

obriga a que o seu estudo dê espaço a uma interdisciplinaridade de análise. Os autores explicam: “The study of the Gothic, therefore, is – like, of course, the study of any literary genre – not something that can be pursued in academic isolation; the study of the Gothic opens windows onto all manner of aspects of social and psychological life” (xix). De modo a avançar com a sua obra, os autores colocam assim qualquer tentativa de definição do Gótico nas mãos do leitor, para que o mesmo possa interpretar e definir o que este significa para si (xviii). Não obstante, persistem na introdução de *The Gothic* expressões como “excess”, “wild”, e “breaking boundaries”, numa tentativa de contextualizar a essência do Gótico (7).

Como estipulado no capítulo anterior, o Gótico Norte-Americano foi buscar influências à tradição Gótica inglesa. A própria tradição inglesa foi influenciada, muito ao estilo Gótico, pelos seus “antepassados”. Punter e Byron descrevem como a antiga herança britânica, aliada a um renovado interesse por baladas e por poesia medieval, inspirou as primeiras obras Góticas inglesas (10). Os autores destacam a “graveyard poetry” como a precursora do género (10). O foco principal dessas obras, em contraste com os ideais augustinianos da época, eram as limitações da pretensão humana para a compreensão racional dos propósitos e maquinações do cosmo. “Graveyard poetry” constituiu um ataque às ideias augustinianas de que o propósito da natureza é servir a vontade humana. Apesar de debaterem sobretudo o tema da morte, estas obras serviam também um propósito de desafiar as certezas do progresso humano (10). Esta poesia sugeria uma consciência muito mais duvidosa das limitações do conhecimento humano e da necessidade de reconhecer a irrefutável fragilidade humana (11). Punter e Byron utilizam o poema “Night-Piece on Death” (1722), de Thomas Parnell, para exemplificar como estes poetas anteciparam a evolução do Gótico (11). Parnell não mostra admiração pelas tentativas racionais de definir os limites e as aspirações da espécie humana (11). Na perspetiva dos poetas, para

adquirir sabedoria, uma pessoa teria de escolher um caminho menos seguro, um caminho não racional, mas do sentimento intenso, como expresso em:

“[One] can best – or perhaps only – learn the secrets of life (if one really wishes to, and has the strength to) from prolonged and absorbed meditation on its extreme limit: death. Here we see, among other things, a harbinger of the thrill of entering forbidden, thanatic realms which would later become the province of the Gothic novel” (11).

Nos melhores exemplos de “graveyard poetry”, o valor do sentimento substitui o valor da razão, conduzindo à experiência do sublime, como se verifica em: “[...] in which the mind is overwhelmed by, or swoons before, something greater than itself” (11). O elemento crucial ao sublime, que acompanha esta sensação de algo superior e maior que a mente, é o terror. Edmund Burke introduziu o conceito do sublime com a sua obra *Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), tendo este se tornado um dos principais textos sobre o conceito. Qualquer experiência que consiga provocar sensações de dor, de perigo, por meios de ser, dialogar ou operar de um modo terrível, torna-se uma fonte do sublime. É esta capacidade de sentir terror que se torna a marca essencial da nossa humanidade. O Gótico entretém esta necessidade de medo, excitação e perigo, ao fazer o leitor duvidar de que é possível compreender a existência humana. Punter e Byron concluem com: “[there] is something inherent in our very mortality that dooms us to a life of incomprehension, a life in which we are forever sunk in mysteries and unable to escape from the deathly consequences of our physical form” (12).

Eric Savoy explora também a ligação do Gótico Norte-Americano com o Gótico Inglês no seu capítulo em *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. O autor aponta elementos como a claustrofobia, a atmosfera sombria, e a ameaça de violência iminente, como traços comuns a ambas literaturas (ed. Hogle 168). O espaço da obra Gótica norte-americana é influenciado também pela tradição inglesa, fazendo uso da casa assombrada,

da prisão, e do túmulo, empregando elementos narrativos como a maldição de família e o fantasma vingativo. Savoy denota, porém, onde o Gótico Norte-Americano se distingue do Gótico Inglês (168). Ele reconhece a adaptabilidade formal e a energia inovativa do Gótico Norte-Americano, que utiliza estranhos arquétipos, figuras e técnicas narrativas (168). Isso permite expressar uma profunda ansiedade cultural, que envolve crimes históricos e desejos perversos do ser humano que lançam a sua sombra sobre o brilho do “American dream” (168).

O Gótico recorre ao passado e o modo como ele surge na obra Gótica desencoraja o escritor, de acordo com Savoy, de criar uma narrativa linear (169). Savoy afirma de igual modo que o escritor não busca o passado com alguma intenção ou expectativa de controlo autoral (169). Ele reitera: “Instead, history controls and determines the writer. Gothic texts return obsessively to the personal, the familial, and the national pasts to complicate rather than to clarify them, but mainly to implicate the individual in a deep morass of American desires and deeds that allow no final escape from or transcendence of them” (169).

Na mesma obra, Steven Bruhm, no capítulo “The Contemporary Gothic: Why We Need It”, procura dar alguma forma ao que pode ser definido por “Gótico contemporâneo” e como se inspira e distingue perante os clássicos do Gótico (259). Bruhm recorda as características do Gótico, a sua historicidade, o seu cariz fantástico de atmosfera sombria, e expressa que o Gótico contemporâneo não falha com a tradição: “Stephen King’s *IT* (1987) and Anne Rice’s vampire narratives (begun in the 1970s) weave in and out of the distant past in order to comment on the state of contemporary American culture” (259). Segundo o autor, as obras contemporâneas do género continuam a ter como preocupações centrais as dinâmicas de família, os limites da racionalidade e da paixão, a integração do indivíduo na sociedade, e os efeitos da evolução científica e tecnológica (259). Assim

Bruhm questiona como se distingue o contemporâneo do clássico (259). O autor aponta para o foco singular nas ansiedades culturais e individuais de cariz imediato (259). A urgência dos assuntos explorados pelo Gótico contemporâneo destaca-se nas obras. Incluem temas como “otherness” estrangeira e invasão monstruosa, a explosão tecnológica da segunda metade do século XX, a ascensão do feminismo, da liberação gay e dos direitos civis afro-americanos. Temas que ameaçam a supremacia ideológica dos valores tradicionais, que monopolizavam o poder sob o jugo de homens brancos heterossexuais (260). A atualidade destes conteúdos de ansiedade social, presentes numa narrativa pessoal, tem a capacidade de conectar o protagonista Gótico com o leitor do século XXI. Bruhm afirma: “What becomes most marked in the contemporary Gothic – and what distinguishes it from its ancestors – is the protagonists’ and the viewers’ compulsive return to certain fixations, obsessions, and blockages” (261).

Steve Bruhm analisa o Gótico contemporâneo também por um prisma psicológico (261). Em concreto como o Gótico lida com, e explora, traumas individuais e coletivos. O autor delibera sobre as influências de Sigmund Freud, sobre o género como um todo, bem como sobre o papel da psicanálise na criação e na interpretação de obras Góticas (261). Assim, consegue concluir que, na sua opinião, um traço distintivo do Gótico contemporâneo é o modo como, para além de utilizar as teorias freudianas na discussão da narrativa, as novas obras usam essas teorias como o foco e a base da própria narrativa (262). Bruhm comenta:

[The] rise of psychoanalysis in the twentieth century has afforded Gothic writers a very particular configuration of this internal life. To the degree that the contemporary Gothic subject is the psychoanalytic subject (and vice versa), she/he becomes a/the field on which national, racial, and gender anxieties configured like Freudian drives get played out and symbolized over and over again (262).

O protagonista da obra Gótica contemporânea é, deste modo, vítima de uma impossibilidade (freudiana) de alcançar harmonia, enquanto o inconsciente indomado perturba a sua percepção do mundo. Este protagonista experiencia, assim, a história de um modo confuso e invertido, apanhado na simultaneidade do passado, presente e futuro (267). Na perspetiva de Bruhm, o Gótico é uma narrativa de trauma, em que os protagonistas por norma vivem algum tipo de evento horrível que os afeta a um nível profundo (267). Este acontecimento é de tal modo impactante que destrói, pelo menos temporariamente, as normas que estruturavam a vida e a identidade dos protagonistas. Bruhm destaca ainda como, no contexto narrativo, o herói traumatizado perde o acesso às memórias do trauma, o que incapacita a habilidade de recontar a experiência através da narrativa: “Trauma destroys what Pierre Janet calls ‘narrative memory,’ the ability to apply principles of coherence and analytical understanding to one’s life events” (268). O autor prossegue com esta ideia, declarando que é com essa destruição da unidade, essa distinta perturbação, que a ficção Gótica do final do século XX se preocupa, ao ponto de muitas das narrativas serem sobre a impossibilidade da narrativa (269). Muitos destes traumas sociais e nacionais, explica Bruhn, apesar de serem causados por agência humana, deixam o humano incapaz de recontar a sua experiência coerentemente (271). O Gótico tenta então, com as suas figuras fantasmagóricas e traços do sobrenatural, revelar contradições traumáticas do passado coletivo que não pode ser mencionado (271).

As recorrentes temáticas das obras Góticas, na sua própria repetição, oferecem um conforto ao leitor. A integridade do espectador, seguro à distância do horror da obra, é assegurada pela dissolução das personagens, explica Bruhm (272). Estas circunstâncias dão ao leitor a garantia necessária de que não é a vítima. No entanto, o cariz sedutor da ficção Gótica impossibilita esta posição exterior, cativando o leitor a ansiar por mais: “We seem to want these fictions from the inside out; we crave them not for their distance but

for their immediacy, for they make our hearts race" (272). O autor, respondendo à questão colocada pela sua premissa "Contemporary Gothic: Why We Need It", conclui que o desejo pelo Gótico é um resultado do seu tempo (273-274). O leitor procura o Gótico porque precisa dele, uma vez que o século XX o despojou das estruturas da sua integridade. Nomeadamente, aponta Bruhm, estruturas como uma psique estável, a dinâmica familiar, a ordem social merecedora de fé e devoção, e a crença num sentido de justiça universal (273). Esta dissolução do ser, individual e perante a sociedade, é a experiência traumática que o Gótico tão vividamente consegue dramatizar e explorar (273).

O Gótico pós-modernista, de igual modo explorado em *The Gothic*, revela a sua ligação com a tradição Gótica. Com a análise de algumas obras, Punter e Byron apontam como o Gótico lida com perturbações de escala e de perspetiva, ponderando nas suas características de ambiguidade e de dissolução do "eu" (ed. Byron e Punter 50). Os autores focam, com a sua interpretação de obras de Hoban, Banks e Paul Auster, como as complicações da escrita pós-modernista, particularmente nas áreas de subjetividade e de espaço (a dimensão interior e exterior), refletem sobre o Gótico (51). Destacam-se as incertezas de um mundo em que o cariz dúbio da narrativa sugere não só a origem do Gótico, mas também recorre ao Gótico no desenvolvimento dos seus textos (51). O pós-modernismo, segundo os autores, revela a permanência de fantasmas do passado, na sua procura constante de o reconstruir (53). Eles afirmam:

One might also suggest that the involvement of the postmodern with notions like the Derridean 'trace' and Lacanian 'méconnaissance' provides further evidence that the distortion of perspective which is a constant hallmark of Gothic fiction finds a further 'home' in the postmodern, and that this twist of history has precisely to do with the advent and fate of modernity (53).

Em *Gothic*, Fred Botting, no capítulo “Twentieth Century Gothic”, recorda os textos de Franz Kafka como exemplo das mais perturbantes imagéticas Góticas do século XX (Botting 104). O foco destes textos em estados mentais perturbados, alienação social e conflito interior relaciona-se com as obras de autores clássicos do passado Gótico, como Mary Shelley e Edgar Allan Poe. Porém, Botting aponta também como o espaço desconhecido e obscuro do futuro contém horrores que o passado, mesmo com a sua irrupção de terror que evoca emoções de valores humanos, não alcança (106).

A inclusão de medo e de riso é outro traço cativante de textos Góticos pós-modernistas. Este traço revela uma ambivalência perturbadora de categorias de análise crítica que avaliam a sua seriedade ou trivialidade. Esta incerteza perpetua ansiedades Góticas ao nível da narrativa e da forma genérica e afeta todas as categorias e limites desde o genérico ao social. Assim, procura produzir emoções poderosas em vez de julgamentos estéticos, instigar efeitos no público em vez de propor instruções (108-109).

Elementos e formas narrativas surgem dos mundos de fantasia e de ficção nas esferas reais e sociais. Exagerado em vez de resolvido pelas construções artificiais de formas Góticas, o excesso contamina todas as distinções de um modo que sublinha a função das formas e das convenções do dia a dia e do mundo ficcional. A mistura híbrida de formas e narrativas apresenta um efeito “uncanny”, que faz da narrativa e da ambivalência outra figura do horror, outro objeto duvidoso a ser rejeitado de ordens próprias de consciência e de representação.

Ao longo da ficção Gótica o horror e o terror têm dependido de aparências enganadoras. Ao encorajar interpretações supersticiosas em, e de, obras, através de elementos narrativos e expectativas genéricas, os textos Góticos têm agido entre formas ficcionais e regras sociais. Botting comenta: “In the complex assemblage of different stories within early Gothic novels, the labyrinthine complexity ultimately delivers its

secret and produces the horror that expels the object of fear, restoring properly conventional boundaries" (111). Uma incerteza "uncanny" e perturbante cobre este processo com uma ambivalência e duplicidade que não podem ser contidas. Em ficções Góticas são esta ambivalência e esta duplicidade que emergem, como um reflexo distinto de ansiedade narrativa. Deste modo, cresce uma preocupação cultural premente, caracterizada como pós-modernista, de que as coisas não são apenas o que aparecem ser, como explica Botting: "Unstable, unfixed and ungrounded in any reality, truth or identity other than those that narratives provide, there emerges a threat of sublime excess, of a new darkness of multiple and labyrinthine narratives, in which human myths again dissolve, confronted by an uncanny force beyond its control" (111). Conclui o autor, o horror da textualidade está relacionado com os terrores invasivos de desintegração anárquica ou dissolução psicótica (111).

A narrativa pode apresentar uma lista variada de funções, como entretenimento, informação, persuasão, entre outros. Não obstante, será sempre um particular modo de conhecimento. Tendo em conta a premissa "conhecimento é poder", o narrador, a personagem que narra a história, tem poder sobre a narrativa. Apenas através desta figura é possível aceder à história. Esta circunstância implica que o narrador controla a informação a que o leitor tem acesso e ainda que quantidade e qual o grau de veracidade dessa informação. No caso de um narrador não-confiável, o leitor não pode aceitar cegamente como verdade tudo o que o narrador relata.

O narrador, enquanto instância mediadora entre a história e o leitor, detém poder discursivo. É ele quem filtra, organiza e limita o acesso à informação narrativa. Wayne C. Booth, em *The Rhetoric of Fiction* (1961), propõe uma distinção clara entre dois tipos de narrador: "I have called a narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work [...], unreliable when he does not" (Booth 158-159). O narrador

não-confiável, sobretudo quando presente na obra Gótica, muitas vezes ilude deliberadamente, ou a sua narração é influenciada por parcialidade inconsciente ou delírios. A narração ambígua do protagonista serve para atestar a sua instabilidade emocional. Este tipo de narrador serve, na ficção Gótica, para enaltecer o horror das obras, e tem a capacidade de criar uma sensação desconcertante de incerteza na mente do leitor. Pois, enquanto a figura do fantasma pode ser ocasionalmente assustadora, o verdadeiro horror é, cada vez mais, o desconhecido.

A não-confiabilidade de um narrador pode também ser utilizada para destacar a caracterização de um narrador antagonista. Por vezes, é necessário que o narrador tome esta faceta, de modo que a história possa ser da sua perspetiva enquanto ele permanece a uma distância moral concreta do leitor²³. Neste caso, em vez de simpatizar com o narrador, o leitor sente-se cada vez mais horrorizado à medida que o narrador explica as razões e motivações para as suas escolhas imorais. Consequentemente, a justaposição do relato deste narrador com a verdade é chocante. A possibilidade de explorar a mente de um monstro e encontrar uma percepção da realidade completamente desalinhada com a norma, é, efetivamente, aterrorizante.

O uso da Narrativa Enquadrada na ficção Gótica recorre com frequência à múltipla narração, em que os relatos de diferentes narradores podem apresentar perspetivas complementárias ou contraditórias. Um enquadramento narrativo é um ferramenta que permite a um autor apresentar ao leitor um cenário introdutório que conduz à narrativa principal de uma obra. As estratégias narrativas do Gótico produzem a possibilidade de tantas interpretações incompatíveis, que a textualidade Gótica revela um efeito enlouquecedor no leitor. O Gótico não se resume a transcrever mundos perturbados, perversos ou horripilantes. As estruturas e as vozes narrativas são interlaçadas com, e

²³ A obra “The Tell-Tale Heart” (1843), de Edgar Allan Poe, apresenta este tipo de narrador.

intensificam, a loucura que representam.

David Punter e Glennis Byron elaboram sobre o protagonista e o narrador Gótico (ed. Byron e Punter 273). Desde o seu começo, o Gótico literário demonstra uma preocupação com incertezas de posicionamento de personagem, e com instabilidades de conhecimento, apontam os autores (273). Os narradores-protagonistas revelam, ao invés de um conhecimento integral através de omnipresença, um conhecimento frugal. A noção do mundo em seu redor ou das estruturas que governam a sua vida é muito superficial ou incorreta. A obra Gótica apresenta com frequência narradores cuja percepção e memória de acontecimentos éposta em causa, pelo leitor e/ou pela própria obra. Comentam os autores: “[...] it is a mode within which we are frequently unsure of the reliability of the narrator’s perceptions, and thus of the extent to which we as readers are enjoined to participate in them or to retain a critical distance” (293).

Num mundo em que as personagens estão constantemente sob algum tipo de perigo ou ameaça, a nível físico, emocional ou psicológico, é impossível para estes narradores terem a certeza do que veem ou sentem. Os seus sentidos são perturbados por alguma força, e sob estas circunstâncias cria-se espaço para distúrbios de percepção e interpretação. E estes distúrbios afetam não só o narrador, mas também, consequentemente, o leitor. O que poderá representar a verdade para estes narradores, quando a sua capacidade de percepção é prejudicada por forças fora do seu controlo? (295).

Como explicam Punter e Byron, estes momentos Góticos de incerteza e ambiguidade servem como reflexão, sobre a possibilidade e o grau de incorreta percepção humana: “[...] something about the degree to which life is pursued ‘in the light of’ a certain degree of untruth, of misunderstanding, whether of ourselves or of others, or of the perceptions that govern our relations with others” (295). No Gótico, encontra-se um foco na emoção acima da razão e a lógica do mundo comum é invertida e convertida para

prazer do leitor.

Em obras com narrativas enquadradas, diferentes tipos de narradores, identificados anteriormente, proporcionam diferentes narrações. O narrador heterodiégetico, removido da obra, cria um sentimento de distância entre a narrativa e o leitor. A sua perspetiva, limitada ou omnipresente, não exibe um ponto de vista particular de alguma personagem. O narrador autodiegético, presente na maioria das obras em análise nesta tese, pertence efetivamente à obra e à sua dimensão fictícia. A sua posição cria uma proximidade com o leitor, conectando-o com os seus problemas, o seu ponto de vista e a história num modo geral. Por norma, o seu conhecimento é limitado, elevando o suspense de uma obra, uma vez que o leitor acompanha a personagem no desvendar dos acontecimentos. Este narrador pode escolher sonegar informação ao leitor, obrigando-o a revelar por si os segredos da obra. A perspetiva do narrador autodiegético, como verificado, não corresponde obrigatoriamente à verdade, uma vez que a personagem pode ser desonesta, seletiva na partilha de informação, ou delirante. O narrador é muitas vezes um reflexo das temáticas exploradas numa obra. Sobretudo na obra Gótica, personagens e cenários refletem temas recorrentes, como tormento pessoal, mistério e isolamento. O tipo de narrador escolhido tem impacto na obra como um todo, pois a perspetiva do narrador, e a informação que este partilha, afetam a progressão da obra e a interpretação da mesma pelo leitor. Em obras com estruturas complexas como as de narrativas enquadradas, o tipo de narrador e de narração complementa e por vezes define a organização estrutural e a coesão narrativa de uma obra.

2.2. O Narrador Não-Confiável em *We Have Always Lived in the Castle*

A obra *We Have Always Lived in the Castle* faz parte do repertório literário da escritora norte-americana Shirley Jackson. Reconhecida pelo seu estilo especial nos géneros literários de horror e de mistério, nas duas décadas da sua carreira a autora escreveu múltiplos romances, livros de memórias e contos. *We Have Always Lived in the Castle* (daqui para a frente denominada *The Castle*), foi uma das últimas obras de Shirley Jackson, que faleceu três anos após a publicação do livro. *The Castle* relata os eventos do dia a dia de duas irmãs, isoladas na mansão da família sob a supervisão de um tio debilitado, após uma tragédia familiar que as deixou órfãs. Seis anos antes dos acontecimentos da obra, a família das jovens tinha sido encontrada morta por envenenamento, com as acusações a caírem sobre Constance Blackwood, a irmã mais velha de Mary Katherine, apelidada de “Merricat”, a protagonista principal e narradora. Não obstante ter sido absolvida das acusações, Constance vive reclusa na casa da família, sendo Merricat quem realiza as compras e outros recados na vila, apesar do constante desprezo e julgamento dos moradores. Apesar da sua situação, as irmãs vivem em plácido contentamento. Até ao dia em que o galante e ganancioso Charles, um primo da família, visita as irmãs e permanece uns dias na propriedade Blackwood.

As tensas interações entre as personagens principais, as narrações pensativas e perturbadas de Merricat e as investigações secundárias do tio Julian revelam os segredos obscuros da família, com o desenvolvimento da narrativa. O mais sombrio de todos sendo o facto de que foi Merricat, e não Constance, quem envenenou a família, levando à morte dos pais, irmão e tia e à incapacitação física e mental do tio Julian. A mansão Blackwood torna-se uma prisão para os sobreviventes, um enclausuramento de espírito para Constance e uma prisão de corpo e mente para o tio Julian, condenado a reviver na sua memória os acontecimentos da tragédia. Mesmo Merricat, que infligiu este tormento à sua família,

pode ser vista como carcereira e também prisoneira.

A obra tem sido acarinhada pelo público desde a sua publicação, geralmente considerada o melhor trabalho da autora. Shirley Jackson é recordada pelas suas obras que debatem estereótipos sociais de género e o conceito de ser um “outsider”, proveniente em parte de experiências pessoais da autora. A sua escrita favorecia também o sobrenatural e temas Góticos, um interesse de longa data da autora. A icónica narrativa de *The Castle* é exemplo disso, e continua a ser motivo de debate pela crítica literária atualmente. Recorrentemente, as personagens femininas de Jackson devem escolher entre a passividade dos seus papéis sociais, ou serem expostas a um permanente estado de ansiedade, insegurança e loucura, ao experienciar o mundo fora da ordem simbólica. Este foi um conflito pessoal tanto da autora, tendo em conta a opressão patriarcal com que lidou ao longo da sua vida, como também da maioria das mulheres nos anos sessenta.

The Castle, enquanto obra Gótica, incorpora, de igual modo, elementos sobrenaturais, como o uso de feitiçaria, e questões psicológicas, como distúrbios da mente. Merricat recorre a múltiplos rituais obsessivo-compulsivos, inspirados em feitiços de proteção (como o uso de amuletos), para se proteger do ódio da vila e de qualquer outro evento que possa ameaçar a ordem do seu dia a dia. Tanto ela, como a irmã e o tio, apresentam indícios de agorafobia, possivelmente derivados da própria agorafobia de Shirley Jackson. A obra apresenta uma recorrente sensação de dúvida e ambiguidade sobre os eventos trágicos que trouxeram morte à família Blackwood. O tio Julian, em parte pela sua demência, é uma das personagens que mais se questiona sobre os eventos. Constance e Merricat, por seu lado, caem num estado próximo de negação sobre a sua situação familiar e social. Constance evita a vila, e a verdade sobre como as pessoas a julgam, e Merricat molda a sua percepção dos eventos, tanto os do passado como os do presente (Jackson 6).

A obra *The Castle* não inclui o habitual texto introdutório separado da narrativa

principal, característico do uso da técnica da Narrativa Enquadrada, como o encontrado nas obras analisadas no Capítulo 1. A história começa prontamente, com a narração de Merricat. Após uma apresentação pessoal, a jovem descreve a sua rotina habitual, prosseguindo com o relato dos eventos da obra. Não ocorre, assim, nenhum momento textual fisicamente separado da narrativa principal. No entanto, é possível argumentar que a narrativa principal desta obra pode ser, na verdade, o enquadramento de uma outra narrativa. Uma narrativa à qual o leitor só tem acesso indiretamente através de comentários e de recordações das personagens. Essa narrativa é, efetivamente, a história de como a família Blackwood foi assassinada, e os eventos que antecederam esse fatídico dia.

A narrativa principal da obra dá a conhecer os membros da família Blackwood que sobreviveram ao envenenamento, e as suas vidas após esse acontecimento. O tio Julian foi vítima do envenenamento, mas não chegou a falecer, ficou, no entanto, física e psicologicamente incapacitado. Constance foi acusada do crime, mas a falta de provas libertou-a da sentença. Não obstante, a sua casa tornou-se a sua prisão, uma vez que a vila nunca deixou de a culpar pelos homicídios. Essa rejeição levou a que a jovem desenvolvesse ansiedade social que a incapacita de sair da propriedade Blackwood. Merricat é a única personagem que mantém o seu estilo de vida habitual. Não obstante os anos que haviam passado desde a noite dos homicídios, Merricat continua a agir como uma criança, apesar de já ter dezoito anos. A irmã mais velha assumira o papel maternal, tomando conta de Merricat, do tio e da casa.

Os conflitos que vão despertando ao longo da obra, sobretudo impulsionados pela chegada do primo Charles, vão revelando pormenores sobre os acontecimentos que culminaram na morte dos familiares das jovens. Gradualmente, é revelada a personalidade austera do patriarca Blackwood e os seus conflitos com o irmão, o tio Julian,

comparativamente mais passivo. Múltiplos comentários ao longo da obra vão sugerindo o tratamento cruel infligido a Constance e sobretudo a Merricat, pelo pai (39). A informação a que o leitor tem acesso, direta ou indiretamente, clarifica, de certo modo, a história dos homicídios da família. O leitor tem uma perspetiva sobre as motivações de Merricat e sobre as dinâmicas entre os vários membros que talvez não teria se a narrativa principal fosse o relato da noite dos homicídios.

É possível também considerar o livro que o tio Julian escreve durante a obra como um elemento textual enquadrado. São em parte os comentários do tio Julian, relativamente à informação que ele queria colocar no seu livro de memórias, que sugerem detalhes sobre o passado da família ao leitor. Apesar de todo este raciocínio, não é possível esquecer que o estado mental das personagens principais impede o seu testemunho de ser um relato fidedigno dos eventos, tanto os do passado como os do presente. O tio Julian alude a esta ideia com a seguinte passagem: “If I am spared,’ he always said to Constance, ‘I will write the book myself. If not, see that my notes are entrusted to some worthy cynic who will not be too concerned with the truth” (49).

Retomando as ponderações de Punter e Byron sobre o narrador Gótico, pode-se afirmar que certas personagens e narradores frequentemente sabem pouco ou nada sobre o mundo em que se encontram ou sobre as estruturas de poder que o compõem (ed. Byron e Punter 273). Merricat aparenta ter um controlo sobre a sua vida que na verdade se limita a pequenas rebeldias associadas com crianças. O seu recurso a rituais mágicos demonstra essa tentativa de retirar o poder do patriarcado, do masculino, através de um meio estereotipicamente feminino, o poder do oculto. Numa descrição da sua rotina semanal, ela explica: “On Sunday mornings I examined my safeguards, the box of silver dollars I had buried by the creek, and the doll buried in the long field, and the book nailed to the tree in the pine woods; so long as they were where I had put them nothing could get in to

harm us" (Jackson 47).

Comparando o Gótico masculino com o Gótico feminino, Punter e Byron sugerem que o primeiro tende a representar a tentativa do protagonista masculino de penetrar algum tipo de interior, enquanto o Gótico feminino tende a representar as tentativas da protagonista feminina de escapar de um interior opressivo (ed. Byron e Punter 278). O enredo do Gótico feminino por norma inclui uma figura masculina transgressiva que se torna a principal ameaça para a protagonista. Inicialmente, vive uma vida idílica e reservada, que antecede um período de aprisionamento em que é confinada a uma mansão ou castelo, sob a autoridade de uma figura masculina ou de um substituto feminino. Neste espaço labiríntico, é presa e atormentada e a ameaça presente pode ser tanto à sua virtude ou como à sua própria vida (279). O primo Charles representa o retorno da figura masculina, da qual Merricat e Constance se tinham libertado com a morte do pai e do irmão²⁴, como expressa a narradora, quando o primo aparece na propriedade Blackwood: "I knew him at once; he looks like Father" (Jackson 66).

O Gótico feminino tende a enfatizar o suspense em vez do horror explícito²⁵. Para tal, as obras procuram limitar a compreensão dos eventos por parte do leitor, ou o ponto de vista da protagonista. O texto foca os medos e as ansiedades da protagonista, ao invés de encontros violentos ou da descoberta de cadáveres, para proporcionar a carga emocional das obras. A ocorrência do sobrenatural é por vezes sugerida, mas os eventos misteriosos são por norma racionalizados, e por fim explicados. Os autores acrescentam ainda que se verifica uma resistência a fins ambíguos, preferindo finais felizes, em que a protagonista é reintegrada numa comunidade e adquire uma nova identidade e uma nova vida através do

²⁴ As personagens afirmam as parecenças entre pai e filho: "He was ten years old and possessed many of his father's more forceful traits of character" (Jackson 38). Sugere-se assim como o irmão de Merricat teria substituído o pai caso ela tivesse permitido que ele vivesse.

²⁵ De notar que o Gótico feminino não se restringe apenas a literatura Gótica escrita por mulheres. Passa a ser categorizado pelos temas trabalhados na obra, comentam os autores (ed. Byron e Punter 280).

matrimónio (279). Em *The Castle*, Merricat e Constance vivem sob as suas próprias regras, numa rotina contemplativa, apesar da ameaça implícita nas ações e falas de Merricat (Jackson 59).

Bernice Murphy, no seu capítulo em *Shirley Jackson: Influences and Confluences* (2016), explora a relevância da personagem de Merricat, que identifica como: “one of the most quietly influential and yet most under-appreciated depictions of the mentally disturbed female adolescent in American popular culture” (ed. Anderson e Kroger 183). A autora comenta sobre Merricat que ela é a precursora negligenciada de múltiplas personagens adolescentes de obras de horror que, à semelhança da protagonista, descobrem a perigosa maleabilidade dos limites entre realidade e fantasia (183). Esta capacidade das jovens mulheres representa uma ameaça para as figuras masculinas opressoras presentes nas suas vidas. Murphy escreve ainda sobre as circunstâncias em que jovens mulheres podem expressar a sua fúria, desobediência e tendências homicidas. Apenas quando as suas ações se relacionam com algum tipo de força sobrenatural é permitido a estas adolescentes expressarem a sua verdadeira personalidade e motivações. Murphy explica que os traços sobrenaturais destas personagens espelham a perspetiva social do corpo feminino pré pubescente como “o Outro”, em que a autora recorda obras como *The Exorcist* (1971) e *Carrie* (1974). Não obstante, *The Castle* revela-se, na sua opinião, uma das obras mais interessantes e influentes sobre o tópico, uma vez que descarta qualquer elemento do sobrenatural, concentrando o comportamento perturbante da protagonista na dinâmica disfuncional da sua família, bem como na visão deturpada que a protagonista apresenta do seu contexto social e cultural. Podemos verificar estas ideias na seguinte passagem, que inicia a obra e introduz a protagonista:

My name is Mary Katherine Blackwood. I am eighteen years old, and I live with my sister Constance. I have often thought that with any luck at all I could have been born a werewolf, because the two middle fingers on both my hands are the same length, but I

have had to be content with what I had. I dislike washing myself, and dogs, and noise. I like my sister Constance, and Richard Plantagenet, and Amanita phalloides, the death-cup mushroom. Everyone else in my family is dead (Jackson 2).

Esta descrição por parte da narradora-protagonista, tendo em conta que é a primeira impressão que temos da personagem, revela diferentes informações importantes, ao mesmo tempo que controla a percepção que temos dela. Para começar, sabemos, antes de qualquer outra coisa, quais são os focos de interesse e de motivação de Merricat e os traços principais da sua personalidade. Merricat apresenta uma afeição intensa pela sua irmã mais velha Constance, destaca-se das outras personagens pelos seus interesses esotéricos (com as menções a lobisomens e a plantas venenosas), e declara que o resto da família morreu por meio de uma afirmação curta e desprovida de emoção, que incita a curiosidade do leitor.

Merricat é uma personagem intrigante e inicialmente pode ser considerada a vilã da obra. Em *The Castle*, o mal parece ser domesticado e interiorizado como loucura, uma vez que grande parte do horror da obra provém da mente de Merricat. Ao identificar estados psicológicos aparentemente perturbados e a associação desses estados com atos de violência, Jackson apresenta a sua crítica sobre normas sociais e moralidade comum. O passado de trauma e abuso é implícito pelas frequentes referências ao envenenamento da família por parte das irmãs, e pelo seu isolamento da sociedade. Jacqueline Woroniec, em “We Have Always Lived in the Mind: The Freudian Topographic Model of the Mind as Depicted in Shirley Jackson’s *We Have Always Lived in the Castle* (1962)” (2022) explica:

“[Merricat’s] self-centered disposition and tendency to brutality are on par with the Freudian characterization of the id. The reader confronts the fact that Merricat was often mistreated and punished when she was a child, which, according to not only Freud, but

also contemporary psychiatrists, may lead to mental trauma and memory repression" (Woroniec 96).

As ansiedades e os pensamentos homicidas expressos por Merricat são apresentados como uma resposta compreensível ao trauma e abuso suportados pela personagem em vez de serem uma manifestação de mal inerente. Merricat não é única personagem que apresenta distúrbios mentais. Jackson foca também as alucinações e a instabilidade mental do tio Julian. Ele é único da família que procura revelar a verdade dos acontecimentos, mas a sua incapacidade psicológica não lhe permite alcançar esse objetivo. Apesar disso, ele apresenta ainda alguma noção de realidade, mesmo que breve e dispersa. Julian reconhece o sobrinho Charles, e nos momentos anteriores à sua morte confunde Charles com John, o pai das irmãs. Woroniec aponta: "[Uncle Julian] aptly defines the cousin's characteristics, recognizing in him a strong patriarchal figure and a threat to the Blackwood household, highlighting the new matriarchal order of the family" (97). O tio serve também para subverter a associação de distúrbios mentais com "histeria" feminina. Como o foco de Jackson sobre este tópico se divide entre Merricat e Julian, as perturbações mentais presentes na narrativa são equilibradas entre as duas figuras de géneros opostos, de modo a validar os estados mentais de ambas personagens. A ambivalência psicológica das personagens é uma fonte de terror na obra, uma vez que afeta a sua percepção do real.

A narração não-confiável de Merricat encontra-se em destaque na obra e permite projetar a instabilidade emocional da narradora-protagonista. Esta utilização é comum a outras obras do Gótico. Diferentes cenários de instabilidade, seja emocional ou psicológica, são frequentemente associados a temas Góticos de perseguição e de punição, que podem manifestar-se em formas semelhantes a loucura ou a paranóia. Deste modo, Merricat vacila entre a sua realidade interna e a sua realidade exterior. Na sua mente,

imagina tomar vingança contra quem ameaça a sua família. Por exemplo, quando Charles chega à mansão Blackwood e pede para entrar, Merricat pensa: “I leaned against the front door and thought about opening it and finding him dead on the driveway” (Jackson 65). Exeriormente, no entanto, ela esforça-se para apresentar um certo grau de normalidade nas suas interações do dia a dia.

Com o desenvolvimento da obra, o leitor consegue formar uma ideia de quem Merricat é na realidade. A jovem é praticamente invisível perante o seu tio Julian, que acredita que a jovem faleceu (106), e a sua irmã Constance sofre de ansiedade desde o julgamento, nunca tendo saído da propriedade Blackwood desde que foi ilibada. A dinâmica familiar que assim se forma entre os dois únicos sobreviventes do incidente de há seis anos e Merricat acaba por ser corrompida pela vinda do misterioso e calculista primo Charles.

As ações de Merricat perante esta perturbação da sua harmonia familiar revelam as suas verdadeiras motivações e ações do passado. A narradora-protagonista é, na verdade, a assassina da sua família. E, apesar do amor expresso pela irmã, permitiu que Constance fosse acusada desse crime. A sua afeição é distintamente obsessiva e tóxica, tendo em conta que Merricat incapacita qualquer hipótese que a irmã aparente ter de uma felicidade que não inclua a protagonista, como patente em:

“We’ll always be here together, won’t we, Constance?” “Don’t you ever want to leave here, Merricat?” “Where could we go?” I asked her. “What place would be better for us than this? Who wants us, outside? The world is full of terrible people.” “I wonder sometimes.” She was very serious for a minute, and then she turned and smiled at me. “Don’t you worry, my Merricat. Nothing bad will happen” (63-64).

Merricat mantém Constance presa na mansão, não a um nível físico, mas a um nível psicológico, uma vez que a ansiedade social de Constance não lhe permite

experienciar uma vida livre, em contacto com a vila. A protagonista apresenta uma mente perturbada e dispersa. O seu estado psicológico, consequência de fatores como o abuso emocional e físico por parte do patriarca Blackwood e do isolamento autoimposto após o incidente dos homicídios, catalisa as suas ações. Apesar da mentalidade fantasiosa de Merricat, e da sua conturbada visão da realidade, ela ainda apresenta alguma consciência das suas ações. A protagonista ignora a moralidade a favor dos seus objetivos, como patente em: “I wish you were all dead, I thought [...] I was never sorry when I had thoughts like this; I only wished they would come true” (10).

O seu desejo de proteger a irmã, proveniente de um amor extremo e doentio, leva a narradora a tomar decisões erradas por motivos que ela considera bem-intencionados. Merricat permitiu que a irmã fosse indiciada por um crime que ela própria cometeu e, com uma simples ação, alterou o rumo da vida de ambas. Matou os pais e o irmão de modo a libertar-se da autoridade que eles lhe impunham e criou uma narrativa à volta da irmã que lhe permite controlar Constance. Quando o primo Charles aparece, representando o retorno do passado patriarcal, que procura oprimir de novo a protagonista feminina, Merricat deve proteger-se e à irmã. São os desejos e as necessidades da narradora que motivam e catalisam a narrativa.

Não obstante estas descrições, a protagonista pode ser vista também como uma vítima, a figura da jovem mulher atormentada do Gótico. Em *The Castle*, Shirley Jackson cria uma intimidade com o mal do dia a dia (através de elementos rotineiros como a vila, a família, o “eu”), em vez de se focar no sobrenatural. Os elementos Góticos presentes na obra, como a mansão delapidada e sombria da família Blackwood, e as crenças supersticiosas das pessoas da vila, acrescentam à atmosfera desconfortável e isolada da obra.

A crescente sensação de desconforto durante a leitura de *The Castle* deve-se

também à ambiguidade da distinção entre realidade e fantasia. O estado mental das personagens é refletido na mansão Blackwood, um testemunho físico de como as irmãs mantêm o controlo, mas que revela a precariedade da narrativa que criaram para si mesmas. Apesar de serem as suas próprias autoridades, permanecem de um modo sob o jugo da tradição, presas no passado. A sua rotina inclui, por exemplo, um dia só para limpezas e manutenção da casa, em que o pó é limpo, mas tudo é preservado no mesmo lugar (47).

Constance assegura que a casa é mantida tal como a sua mãe a mantinha e Merricat permite esta rotina pois contribui para a sua vida idealizada. A irmã mais velha providencia uma sensação de estabilidade, que liberta a narradora para atividades mais incomuns. Ao caracterizar Merricat como a antítese da irmã Constance, Jackson sublinha os temas de repressão e rebelião, centrais ao género Gótico. Jacqueline Woroniec comenta sobre a relação das irmãs, que surgem como duas metades da mesma pessoa (Woroniec 98). A ansiedade social de Constance expressa a sua sensibilidade e medo. Merricat, porém, através da sua prática de magia e recorrentes passeios ao ar livre, mantém uma conexão com a terra, e com o ritmo da natureza. Merricat desafia o sistema patriarcal e as leis de propriedade, tomando controlo da mansão, agindo como antítese da mulher doméstica e submissa. A voz perspicaz e rebelde de Merricat ajuda a antever a desintegração da obra.

Os elementos de magia e feitiçaria presentes na obra são um meio de lidar com as dificuldades e o isolamento que as personagens principais enfrentam. Para Merricat, a sua prática de magia branca pode ser vista como uma forma de exercer controlo sobre as suas circunstâncias, e de encontrar um sentimento de agência num mundo muitas vezes injusto e imprevisível (Jackson 50).

No caso do cenário doméstico invocado na obra, as tarefas domésticas descritas são apresentadas como tarefas criativas em vez de mundanas ou repetitivas (67).

Constance, apesar de estar relegada à esfera doméstica, demonstra criatividade. À sua semelhança, a rebelião de Merricat é emparelhada com regras autoimpostas e uma insistência na rotina. Estas caracterizações auxiliam Jackson a erradicar oposições binárias e estereótipos inflexíveis. A relação das irmãs, estabelecida logo ao início da obra, substitui os elementos de romance heterossexual e de estruturas patriarcais. A narrativa de Merricat providencia uma justaposição cativante de inocência e maldade, refletindo a fuga ideológica da realidade através de magia. A descrição inicial da protagonista, quando Merricat imagina que deveria ter nascido um lobisomem, reforça a sua existência como um ser “estrangeiro” ou desconhecido. Quanto às outras personagens em destaque, os autores apontam a incapacidade de Constance de se aventurar para lá do seu jardim e como a mesma pode ser comparada à incapacidade física do tio Julian. *The Castle* reflete temas de isolamento, degradação e conflito interior, tradicionais no género Gótico. Um entendimento destes temas que permeiam a obra auxilia a compreender melhor como Jackson molda a experiência das suas personagens femininas. As convenções de escrita do Gótico feminino questionam a posição da mulher em estruturas familiares claustrofóbicas e opressivas. Jacqueline Woroniec afirma: “Merricat revolts and disposes of her oppressors [...] After the mass murder, the sisters constitute a new, modified version of the familial bonds” (Woroniec 98).

Apesar das referências de Jackson ao sobrenatural, com segredos ocultos, maldições e feitiços, em *The Castle* este representa uma alternativa preferível para a vida das personagens principais. A magia branca e o poder da imaginação empoderam Merricat, e permitem-lhe fugir às restrições do poder patriarcal. Já os cenários descritos na obra encontram-se conectados às ações das personagens. Ao invés de numa entidade sobrenatural e/ou maléfica assombrar a residência Blackwood, a própria Merricat caminha pelo espaço com um à-vontade que expressa o seu controlo sobre a casa e,

consequentemente, sobre as pessoas que nela vivem. A residência Blackwood e a propriedade verdejante em seu redor incorporam a essência de Merricat, que preenche cada recanto, substituindo a entidade sobrenatural. Verifica-se estas ideias na seguinte passagem, em que a narradora declara: “All our land was enriched with my treasures buried in it, thickly inhabited just below the surface with my marbles and my teeth and my colored stones, all perhaps turned to jewels by now, held together under the ground in a powerful taut web which never loosened, but held fast to guard us” (Jackson 47).

The Castle apresenta uma domesticidade que contrasta com o Gótico, e representa o contexto histórico e cultural da obra. O Gótico explora a natureza de medos sociais e domésticos. Na obra de Jackson, usa-se o espaço familiar, a casa, como uma reflexão dessas realidades. Jacqueline Woroniec destaca o comportamento das irmãs, exemplificando estas ideias:

[Constance] readily receives guests at the house and mimics her mother's way of doing so, confirming her role as the guardian of internalized moral standards—of course, in this case, those which are relevant to the Blackwood's social class. Yet [...] she is agoraphobic and is only able to leave her house as far as her own garden, drawing attention to the impairment of the social sphere of the Blackwood lives caused by the murder [...] Merricat is fully aware of her sister's moral teachings, but she chooses to ignore them. (Woroniec 97).

Enquanto os eventos do passado estabelecem uma violência implícita e oferecem um caráter sinistro à obra de Jackson, a ação posiciona as heroínas num espaço aventuroso e libertador (proporcionado pelo horror da obra), e ao mesmo tempo, compromete-se com as convenções culturais da época. Jackson simultaneamente adere e rompe com visões de feminidade dos anos 50 na narrativa de Merricat e Constance. A autora utiliza elementos Góticos de reclusão, de famílias e de lares destruídos, em conjunto com a domesticidade como a fonte de poder e de felicidade para as heroínas. A casa da família é o refúgio das

jovens e oferece proteção contra as forças que procuram destruí-las. Enquanto membros da família Blackwood, as jovens tomam conta da casa, paradoxalmente preservando o passado e mantendo-o para lá dos limites da propriedade.

Merricat e Constance vão para além da divisão entre o caráter sinistro do Gótico e o conceito da mulher angélica e doméstica. Jackson resiste a ambas designações como ideias separadas, juntando os dois conceitos para uma desconcertante, mas socialmente aceite, representação do feminino. De acordo com a imagem da esposa de classe média dos anos 50, a mulher tinha por dever cuidar da casa, mantendo um nível de elegância e de graciosidade. Estas características contrastam com o Gótico, onde o poder e o controlo são mantidos através do medo, do grotesco e do obscuro. No entanto, *The Castle* apresenta duas heroínas que personificam a figura angélica, mesmo após a suposta “fall from grace”, ao serem implicadas no homicídio da família. Constance surge como a figura maternal doméstica que providencia conforto físico e emocional e Merricat pode ser comparada a uma criança que vive num mundo de encantado construído por pensamento fantasioso (97).

O poder de Merricat e Constance enquanto figuras femininas e o seu controlo da casa permite-lhes rejeitar o patriarcado e proteger-se dele. Jarred Worley, em “Machine Made of Wood and Women: House as System and Symbol in Shirley Jackson’s *We Have Always Lived in the Castle*” (2016), argumenta que a mansão Blackwood, e o espaço doméstico em geral, podem ser considerados espaços “femininos”, sob a influência de mulheres (Worley 2). O poder feminino advém de objetos físicos como a cozinha ou comida, enquanto o poder masculino advém de conceitos abstratos como títulos e dinheiro. Worley propõe, no entanto, que a mansão Blackwood pode ser vista como um veículo do patriarcado, símbolo do controlo masculino (3). Só quando Merricat, por fim, pega fogo à

casa, destruindo o seu estatuto e resultando na morte do tio e no afastamento do primo, é que as jovens realmente se veem livres do jugo masculino.

O elemento clássico do fantasma é alterado pela presença feminina que destabiliza os sistemas de controlo e poder. No lugar do espectro fantasmagórico feminino (por exemplo, a mulher que assombra corredores antigos ou a mulher louca no sótão), surge uma figura masculina em *The Castle*, a presença do primo Charles Blackwood (Jackson 69). O espaço doméstico imbuído pela essência feminina de Constance e Merricat, formado pela rejeição do patriarcado, é invadido pelo retorno dessa mesma opressão masculina na forma do primo. Em contraste com o método pelo qual a família fora envenenada (Merricat colocou veneno no açucareiro, um objeto associado a docura e ao ambiente familiar), quando a protagonista provoca o incêndio no clímax da obra, faz uso do cachimbo de Charles. Este objeto é associado ao masculino, uma vez que fumar é um comportamento tipicamente masculino e revela uma tentativa de controlo patriarcal. Ao escolher este meio de causar o fogo, Merricat retoma o controlo do casa.

Na conclusão da obra, a sua esfera doméstica permanece radiante num isolamento Gótico. As jovens tomam refúgio na casa destruída, arranjando o espaço e os objetos que sobreviveram ao fogo de modo a tornar a casa acolhedora. Porém, resguardam a casa com tábuas de madeira, mantendo as portas trancadas e evitando o exterior. A adesão à rotina e aos seus papéis permite-lhes evitar a realidade da sua situação e apesar das circunstâncias invulgares, conservam uma rotina, com Constance ainda no seu papel maternal e Merricat no seu papel de criança. A narradora não permite alterações à visão que tem da sua vida com a irmã, como visível em:

“Merricat, oh, Merricat.” Constance dropped the tablecloth she was holding and put her arms around me.” What have I done to my baby Merricat?” she said. “No house. No food. And dressed in a tablecloth; what have I done? “Constance,” I said, “I love you, Constance.” “Dressed in a tablecloth like a rag doll.” “Constance. We are going to be very

happy, Constance.” “Oh, Merricat,” she said, holding me. “Listen to me, Constance. We are going to be very happy” (155).

O leitor consegue descobrir fendas na narrativas que Merricat construi para si e para a sua irmã. Esta felicidade doméstica parece surgir da necessidade, apoiada por papéis pré-definidos das irmãs, ao invés de advir de livre-vontade. Este “final feliz” de *The Castle* pode ser visto como uma ilusão. A escrita de Shirley Jackson conecta assim dois ideais opostos, o horror e a felicidade, que não podem ser inteiramente separados um do outro.

Tendo em conta os acontecimentos da obra, Merricat pode ser considerada, no espectro de vilã e vítima, uma anti-heroína. O conceito de “anti-herói” diz respeito a uma personagem, por norma o protagonista de uma obra, que demonstra escolhas e ações que o leitor sabe serem moralmente erradas. Esta personagem não pode ser considerada o herói da história, uma vez que não deixa de ser o protagonista, torna-se um anti-herói. Este tipo de personagem é muito cativante, pois o leitor não tem a certeza em que lado do espectro do bem e do mal ela se posiciona. Apesar do anti-herói apresentar semelhanças com o herói trágico da literatura e da imagética Romântica, esta personagem destaca-se pela sua natureza limitada e defeituosa. Em obras da ficção Gótica, o anti-herói tornou-se um foco de exploração. No espectro do bem e do mal, ele pode ser visto como o oposto do herói. Porém, enquanto o herói tem uma vida trágica devido a circunstâncias desagradáveis do seu destino, o anti-herói encontra-se condenado devido à sua própria natureza e limitações, das quais não consegue escapar.

A natureza “uncanny” deste protagonista oferece à narrativa uma sensação intensificada de terror e de atração, recorrendo por vezes a um humor negro. Este tipo de personagem revela-se um protagonista complexo, de caráter defeituoso e conflituoso. Não apresenta as virtudes, os valores e as características dos heróis tradicionais. Apesar das

suas boas intenções, esconde um lado negro, segredos ocultos e um código moral deteriorado. O anti-herói demonstra um certo nível de cinismo perante as pessoas e os cenários com que interage. É uma personagem realista, por vezes ao ponto de ser mal-educada, pois não se deixa enganar facilmente, como testemunhamos nas interações de Merricat com os aldeões e visitantes da casa. As suas más ações, das quais demonstra pouco ou nenhum remorso, revelam métodos não ortodoxos ou práticas incomuns (100). É uma personagem cujo conflito interno define a sua personalidade e cuja recusa em aderir a valores morais ou leis pré-estabelecidas a afasta da sociedade. Um anti-herói distingue-se de um vilão na medida em que o primeiro possui um código pessoal moral que, apesar de não corresponder à norma social, lhe estipula limites para o que é ou não aceitável de se fazer a um nível pessoal. Apresenta também algum tipo de objetivo para alcançar um bem maior, na sua perspetiva individual e perturbada, tal como o desejo de Merricat de proteger a irmã e viver com ela. Um vilão demonstra, na maioria das vezes, não ter nenhuma restrição ou limite para as suas ações, que advém de intenções puramente maliciosas.

Os leitores modernos demonstram um crescente apreço pelo anti-herói, uma vez que é uma representação da natureza humana, um reflexo das suas imperfeições ou dificuldades vividas. Não é uma personagem idealizada, mas uma personagem com quem o leitor se pode identificar, que reflete a experiência humana do dia a dia, o conflito pessoal de tomar boas ou más decisões e agir com base nas mesmas. A sua ambiguidade moral permite ao leitor explorar sentimentos, escolhas e consequências considerados imorais sem repercussões reais. O anti-herói apresenta uma não-conformidade ao sistema que se alinha com as visões revolucionárias das últimas décadas.

A perspetiva singular de Merricat na narração dos eventos é de suma importância. A protagonista filtra a informação a partilhar com o leitor, oferecendo uma visão

incompleta dos eventos. A narração é também editada e alterada por Merricat, de modo a moldar a verdade à sua vontade (109-110). O leitor é forçado, a favor de uma interpretação concreta da obra, a analisar a narração de Merricat, comparando-a com a factualidade dos eventos e as motivações da protagonista. O papel do leitor é relevante durante a leitura da obra, uma vez que um leitor passivo não captará na totalidade as ilusões conscientes, e os delírios inconscientes, de Merricat.

Jackson criou uma protagonista cuja aparente inocência infantil é uma fachada que impede o leitor de ver todas as falhas na sua narração que leva à desconstrução da narrativa. Woroniec comenta sobre a não-confiabilidade do relato de Merricat: “The troubled relationship between Merricat and her family manifests in her narration by referencing the events the reader learns are not true. Mary Katherine, repressing the real memories of her family punishing her, reminisces them praising and glorifying her” (Woroniec 96). A escrita de Jackson faz-nos apreciar a estranheza adorável de Merricat, e quando nos é revelada a sua natureza perturbadora, apenas podemos experienciar o choque. A narração de Merricat encontra-se envolvida por este mistério sobre os eventos que resultaram no falecimento dos pais, irmão e tia. Para algumas personagens, como os aldeões e o tio Julian, a verdade é igual à conjectura, enquanto para as irmãs Blackwood, que sabem os factos sobre o que realmente aconteceu à família, as suas verdades individuais simplesmente não se alinham. Uma vez que a assassina da obra é também a narradora, não é possível para o leitor aceitar a narração dela como o relato verídico dos eventos. É necessária uma constante interpretação da obra, de modo a inferir o que Merricat poderá estar a omitir ou a deturpar, para ser possível alcançar o verdadeiro relato dos eventos. Os autores destacam como Merricat nunca afirma diretamente que colocou o cachimbo de Charles nos jornais para começar o fogo na conclusão da obra, apenas que os seus olhos viam a luz de estranhas formas (Jackson 113-114). O facto de Merricat não se

encontrar bem mentalmente é captado com rapidez pelo leitor, porque, por exemplo, a protagonista se ri em momentos que evidenciam as suas tendências homicidas (32).

As personagens da obra, excluindo Merricat e Constance, são um reflexo do leitor, na sua demanda para descobrir a verdade, ou para argumentar a favor da sua versão dos eventos. Os aldeões recusam a acreditar no veredito do tribunal, que inocentou Constance. Apesar de não terem a oportunidade de acusar Constance cara a cara, a sua repetição de rimas como: “Merricat, said Connie, would you like a cup of tea? Oh no, said Merricat, you’ll poison me” (17), demonstra que a culpa de Constance tomou proporções quase míticas entre os aldeões, apesar de ela ser, até um certo nível, inocente. O interesse do tio Julian em recontar a noite do envenenamento providencia informação importante sobre os homicídios. No entanto, o facto de que o relato do tio Julian é a evidência mais concreta sobre os eventos apenas enaltece a impossibilidade de se alcançar a verdade. O tio Julian é ainda menos confiável do que Merricat, uma vez que o veneno afetou a sua memória. Na verdade, muitas vezes questiona Constance se o envenenamento realmente aconteceu, e acredita que Merricat está morta, apesar de a ver todos os dias. Tendo em conta estas circunstâncias, como pode o leitor confiar na memória dele sobre eventos de há seis anos? O tio Julian atesta a sua não-confiabilidade em momentos como: “I really think I shall commence chapter forty-four,” he said, patting his hands together. “I shall commence, I think, with a slight exaggeration and go on from there into an outright lie” (71).

Merricat e Constance aparecem ser as únicas personagens que não estão obcecadas com o passado em parte porque sabem o que realmente aconteceu. Ao mesmo tempo, porém, este conhecimento da verdade impacta a sua vida, na medida em que têm de lutar contra as pessoas que buscam a verdade. A escrita de Jackson dificulta tentativas de descortinar a verdade, tanto para o leitor como para as personagens. Isto sugere que a verdade pode não ser tão importante. A percepção que as diferentes personagens têm da

verdade, e o que essa as leva a fazer, é o foco maior de *The Castle*.

O objetivo de Merricat não é esconder ou revelar a verdade, mas sim proteger-se e à sua irmã Constance, das ações das outras personagens perante o que acreditam ser a verdade. Sobretudo do ódio dos aldeões, que tanto temem Constance, como invejam o seu estatuto e a sua riqueza. A opulência da mansão Blackwood contrasta com os alojamentos mais simples e desprovidos de cor das pessoas da vila. As relações entre as diferentes classes são tensas, com muita animosidade entre os habitantes. Quando o incêndio ocorre, as pessoas da vila deslocam-se para auxiliar a apagar o fogo, mas procedem a destruir e a assaltar a mansão, num acesso de raiva e inveja. Nas cinzas de uma mansão delapidada, as irmãs decidem continuar a viver, recusando a ajuda da vila, que sente remorsos pelas suas ações destrutivas. Merricat e Constance tornam-se quase uma lenda da vila, fragmentos de um passado que o presente não consegue refutar.

2.3. Reflexões sobre a Temporalidade do “Eu” em *Interview with the Vampire*

A autora Anne Rice teve a sua estreia literária com a obra *Interview with the Vampire*, em 1976²⁶. Susan Ferraro entrevistou a autora para a revista *New York Times*, no artigo intitulado ‘Novels You Can Sink Your Teeth Into’ (1990). *Interview with the Vampire* baseou-se numa curta literária que Anne Rice escreveu em finais dos anos sessenta, e foi seguido por múltiplas sequelas, o conjunto das quais ficou conhecido por *The Vampire Chronicles* (1976-2018) (Ferraro 27). Fiel ao título, a obra apresenta o relato autobiográfico do vampiro Louis de Pointe du Lac, numa entrevista noturna a um repórter identificado apenas como “o rapaz”. Louis conta em detalhe a história da sua vida, como passou de um jovem proprietário rico da Louisiana do século XVIII a um sóbrio vampiro das ruas noturnas de Nova Orleães do século XX. Através dos relatos atormentados de Louis, o leitor é apresentado ao espirituoso Lestat, o vampiro que transformou Louis, e que se torna a sua solitária companhia, até ao momento em que Claudia, uma jovem que perdeu a mãe para a sede vampírica de Louis, é introduzida na dinâmica familiar, como uma adorável, mas caprichosa, criança-vampira.

A obra alcançou quase um milhão de dólares em vendas e direitos para filmes antes mesmo da sua publicação (27). No entanto, foi a sequela, *The Vampire Lestat* (1985), que contribui para uma posição mais séria e estabelecida de Rice enquanto escritora. A autora, que faleceu em dezembro de 2021, era ela própria um contraste, tendo em conta as obras que escrevia. Ferraro aponta como a escritora tinha medo do escuro, apesar das suas criaturas da noite fictícias, e que a sua aparência era por norma casta, em contraste com a prosa de tom erótico das suas obras (27). Na altura da publicação da obra, a narrativa sobre vampiros à procura de um lugar no mundo foi bem recebida em grande parte pelo

²⁶ A autora compôs a obra pouco tempo após a prematura morte da sua jovem filha Michelle, que serviu de inspiração para a personagem criança-vampira Claudia (Ferraro 27).

público gay, que reconhecia, na busca do narrador Louis por outros da sua espécie, uma metáfora para a experiência homossexual. Também o público feminista admirou o forte ideal de família presente na obra, de acordo com Ferraro (27).

Apesar do afastamento de Rice da igreja católica, após o falecimento da mãe, as obras da autora espelham também o seu conhecimento de teologia (27). A narrativa incide em temas como o existencialismo, questões sobre vontade própria e escolha pessoal. Contrariando a norma da época, Anne Rice identificava-se mais com o vampiro do que com a vítima, revertendo a perspetiva comum a obras semelhantes. O horror experienciado pelo leitor, explica Ferraro, provém da consciencialização do monstro no interior do “eu” (27). Anne Rice explicou a sua atração pelo sobrenatural à entrevistadora: “[The] supernatural gives me that intensity whether I'm reading it or writing it. I just find it the most powerful means that I have for writing about real life” (27). O horror é um traço característico da obra. Em *Longman Dictionary of Contemporary English* define-se “horror” como um sentimento de grande choque, ansiedade e repulsa (ed. Summers 505). Obras de horror caracterizam-se por evocarem um sentimento de receio e temor, tanto nas personagens como no leitor, e receio é a palavra certa para descrever a antecipação sobre o que poderá acontecer às personagens desta obra. “Foreshadowing” é uma ocorrência recorrente na obra e um elemento essencial ao género de horror.

Não obstante a narração em terceira pessoa do enquadramento, os acontecimentos de *Interview with the Vampire* são tecnicamente narrados em diálogo. Uma narração feita por Louis a um rapaz não identificado, numa entrevista, pelo que se depreende, espontânea, o resultado de um encontro noturno fugaz. No entanto, ao contrário das suas primeiras noites como vampiro, o narrador procura transmitir conhecimento, ao invés de receber. O relato dos acontecimentos é oferecido pela perspetiva de Louis, o principal narrador da obra. A verdade encontra-se não só na sua perspetiva, mas também na sua

memória, e possivelmente na sua intenção por detrás da partilha da história da sua longa vida. Nesta obra, o passado é um artefacto que associa imortalidade e intemporalidade com memórias. Em concreto, estas memórias são corporalizadas pelos vampiros, os mesmos uma representação do passado como um elemento vivo, capaz de exercer influência no presente, remetendo à premissa Gótica do retorno do passado. A narração de Louis, concretizada em forma de diálogo, impede que tenhamos acesso aos pensamentos não-filtrados do narrador. O narrador fala para o entrevistador e, consequentemente, para o leitor. Visto que a sua narração não é interna, apenas podemos saber o passado de Louis pelo que ele decide contar, e não pelo que ele está a pensar. O que impõe a questão: pode-se confiar no relato deste narrador?²⁷

O estilo de narração de Louis apresenta um certo dramatismo, com tendência para a repetição e para toques de exuberância, como patente em: “‘Admirably fair,’ the vampire answered. ‘I would like to tell you the story of my life, then. I would like to do that very much’” (Rice 2). Estes traços advêm possivelmente da sua condição vampírica, caracterizada nesta obra por uma elegância e luxúria inerente. Tendo em conta a sua imortalidade, Louis não sente a passagem do tempo e permite-se divagar e descrever detalhadamente situações e cenários, o que possibilita ao leitor experienciar as suas vivências ao pormenor. O enredo é assim construído por Louis, o resultado de séculos de vida, inseridos numa única noite. O narrador responde ao rapaz no começo da entrevista: “‘You weren’t always a vampire, were you?’ he began. ‘No,’ answered the vampire [...] ‘How did it come about?’ ‘There’s a simple answer to that. I don’t believe I want to give simple answers,’ said the vampire. ‘I think I want to tell the real story. . .’” (3).

A entrevista é o enquadramento dos eventos da narrativa principal. O rapaz, o entrevistador do enquadramento, revela uma importância maior para a mensagem da obra

²⁷ A série *Interview with the Vampire* (2022) explora o processo de narração de Louis em maior detalhe, desenvolvendo o seu caráter não-confiável.

do que aparenta à primeira vista. Louis, por motivos pouco definidos ao início, decide partilhar com o rapaz a sua história de vida sobrenatural. Com o decorrer da obra, o leitor comprehende que Louis pretende, através do relato da sua vida, oferecer algum conhecimento e conselho ao rapaz. Uma tentativa, por parte de Louis, de permitir que outra pessoa aprenda algo com os seus erros. Mas esta intenção do vampiro é corrompida. O rapaz a quem ele relata os seus pecados e os seus sofrimentos acaba, no final da obra, por lhe pedir que o transforme em vampiro, destruindo o objetivo didático da sua história.

O contraste entre o sofrimento de Louis, causado pela sua vida amaldiçoada, e o desejo do rapaz de ser transformado, demonstra a incapacidade do ser humano de aceitar a sua condição. A ambição pela vida eterna, pelo poder sobre a vida e a morte, é demasiado forte para ser confrontada, independentemente das consequências. Como comenta Michael Hauskeller, em *The Palgrave Handbook of Posthumanism in Film and Television* (2015): “If there is anything that defines us as humans, it is the knowledge of our own mortality” (ed. Hauskeller et. al 205). O conceito de mortalidade, propõe o autor, é uma função de identidade pessoal, uma vez que, na sua maioria, a identidade é uma função de memória (213). Um ser “pós-mortal”, como descreve Hauskeller, é assim um indivíduo que consiga esquecer o seu passado e desprender-se de escolhas antigas (213). A imortalidade de Louis proporciona-lhe uma perspetiva única sobre o conceito de mortalidade. O protagonista afirma: “It was only when I became a vampire that I respected for the first time all of life” (Rice 64). O seu novo controlo sobre a vida e a morte aprofunda o seu desprezo pela injustiça deste ciclo natural. Para um vampiro, um ser imortal, a vida torna-se demasiado preciosa para se arriscar. Esta crença leva a uma existência superficial e sem propósito. Mesmo se assim não fosse, a sua imortalidade é paga com a vida de outras pessoas, pelo que para manter um ser imortal é necessário perder-se inúmeras vidas mortais (Hauskeller 209). Os outros vampiros da obra perdem apreciação pela vida e respeito pela morte, pois

não conseguem experienciar nenhum desses conceitos. Louis, perante esta atitude, que ele encontra sobretudo em Lestat, procura não se esquecer da fragilidade da vida. Louis encara a sua imortalidade como um pecado, o que leva à questão: será a mortalidade, ou a consciência de mortalidade, um pré-requisito para viver uma vida digna? Apesar da imortalidade, ou mais bem denominada, longevidade, de um vampiro, ainda é possível matar um vampiro. Durante uma peça de teatro em Paris, um dos vampiros da obra comenta: “‘We all die,’ he answered her. ‘The one thing you share with every mortal is death’” (Rice 172). Esse é o denominador que iguala também os seres humanos. Independentemente das nossas escolhas, do nosso passado e do nosso presente, um dia todos falecemos. Este detalhe de *Interview with the Vampire* reflete a perspetiva refrescante de Anne Rice perante a figura do vampiro. Com uma simples frase, a autora demonstra como, na verdade, o monstro não é assim tão diferente do humano.

Em “The Force of a Frame”, Clayton Tarr começa a sua análise de narrativas enquadradas no Gótico citando Edgar Allan Poe, com a seguinte passagem: “[...] a close circumscription of space is absolutely necessary to the effect of insulated incident:—it has the force of a frame to a picture. It has an indisputable moral power in keeping concentrated the attention” (citado em Tarr, *Frame* 1). O enquadramento de obras como presente em *Interview with the Vampire* é essencial à mensagem da obra. Ao contextualizar o leitor com a imagem de um Louis desgastado, que procura alguém com quem partilhar a sua história e talvez oferecer alguns conselhos, através da sua perspetiva adquirida ao longo de séculos, é possível enquadrar o relato por um prisma didático e retrospectivo. Sem este contexto, era provável que o leitor se perdesse nas descrições fantásticas da vida noturna de Louis e dos seus companheiros vampíricos. Como explica Tarr, sem o limite diegético do enquadramento, a narrativa principal não poderia ser contida, tornando-se muito desfocada, e fugindo à intenção estabelecida (*Frame* 1). O

enquadramento da obra revela-se não só uma linha orientadora para a interpretação da história, mas também um elemento distanciador, entre os valores morais da nossa sociedade e os valores dos vampiros. De novo se verifica este paradoxo da Narrativa Enquadrada. Ao mesmo tempo, é uma passagem através da qual o enredo Gótico pode ameaçar o leitor, e um limite que coloca uma distância entre as regras da realidade do leitor e as do mundo diegético. Esta distância moral permite ao leitor assimilar o relato de Louis sem um constante julgamento das suas ações, podendo apreciá-lo como um protagonista atormentado.

Em *Interview with the Vampire*, a verdade é uma ilusão, pois a memória é a única verdadeira narrativa. O passado é feito de memórias, à semelhança de como a identidade humana é construída com base em memórias. Existe uma ansiedade perante a intemporalidade da narrativa e a mortalidade do ser humano. Os vampiros, como a narrativa, sobrevivem à passagem do tempo, enquanto os humanos morrem. Clayton Tarr comenta sobre a tradição cultural e universal humana de contar histórias: “[The] framing devices of both novels involve a transmission of stories, which—in functioning as another mode of inheritance—implicate narrators and authors in the creation and dissemination of monsters” (*Frame* 263-264). Em *Interview with the Vampire*, os vampiros quebram os limites da Natureza, tal como as suas histórias quebram limites diegéticos, ameaçando o leitor.

O conceito de poder é um tópico recorrente em *Interview with the Vampire*. Compreensivelmente, uma vez que a obra apresenta seres sobrenaturais, fisicamente mais capacitados do que um comum humano, e imortais. Não obstante, o seu potencial é um factor que lhes é desconhecido, a uns mais do que outros (Rice 49). Lestat declara, numa conversa com Louis, que o mal é um ponto de vista (69). Efetivamente, a obra apresenta a perspetiva de um monstro. Uma criatura que desafia a Natureza, e perpetuamente se

questiona sobre a sua existência e a sua relação a Deus. Lestat entende a imortalidade dos vampiros como um sinal de superioridade sobre os humanos, pois não são atormentados por doenças ou pela passagem do tempo. Lestat compara-se a Deus, pelo seu poder sobre a vida e a morte, e por ser uma figura que o tempo não pode afetar, pelo menos fisicamente. O vampiro elabora sobre a sua existência e afirma: “And what we have before us are the rich feasts that conscience cannot appreciate and mortal men cannot know without regret. God kills, and so shall we” (69).

O seu poder não é, porém, tão grandioso como propõe. Lestat tem uma precária posição de poder, não só perante Louis e Claudia, mas por vezes sobre humanos. Os seus companheiros vampiros questionam com frequência o seu conhecimento e as suas capacidades. Claudia interroga-se várias vezes sobre a sua transformação, sobre o poder que a tornou um ser imortal. Lestat recusa elaborar sobre o assunto, argumentando que é um poder reservado a ele (86). Na jovem vampira, encontramos o clássico motivo Gótico de “the sins of the fathers”. Claudia revela-se, apesar das influências de Louis (80), tão sedenta de poder e controlo como Lestat. Enquanto Louis partilha o seu conhecimento com Claudia, e procura adquirir mais para benefício de ambos, Lestat recusa-se a educar os seus companheiros. Na verdade, a sua aversão pode ser comparada à de Armand. Este último vampiro, que o protagonista conhece em Paris, com o grupo de teatro de vampiros, recusa-se a demonstrar a totalidade do seu poder e a tornar-se um líder dos vampiros de Paris. Ele sabe que se revelasse tal poder, teria de lutar para conservá-lo, fazendo inimigos (198). Esse receio é precisamente o que acontece com Lestat e Claudia. Nas primeiras instâncias em que a jovem conversa com Louis sobre matar Lestat, o protagonista tenta fazê-la esquecer a ideia. Ele questiona a capacidade de Claudia para matar um vampiro muito mais antigo, praticamente invencível devido à sua imortalidade. A jovem reflete nos séculos de vida de Lestat, no poder que ele deve ter acumulado, e afirma: “Such blood,

such power. Do you think I'll possess his power and my own power when I take him?"

(98). Na sua visão, tomar a vida de Lestat corresponde a tomar o seu poder, tal como os vampiros tomam a vida dos humanos para alimentar a sua imortalidade. Claudia segue as influências homicidas e obsessivas de Lestat.

Louis foca-se no seu desejo de entender quem é, que nem Lestat nem Claudia compreendem (130). O narrador procura incessantemente por respostas sobre a sua existência, questionando-se se é uma criatura de Deus ou uma criatura do Diabo. Quando confronta Armand com estas questões, ele responde-lhe: "Is this the only question you bring to me, is this the only power that obsesses you, so that you must make us gods and devils yourself when the only power that exists is inside ourselves?" (186). Para Armand, um vampiro muito mais velho que Louis ou Lestat, a resposta para a identidade pessoal não pode ser encontrada numa figura exterior, apenas intrinsecamente. O verdadeiro poder reside no interior de cada um.

Em *Interview with the Vampire*, a ânsia de sangue humano é ultrapassada por apenas outra: a ânsia por conhecimento. A motivação principal das ações de Louis não é a sua sede de sangue, mas sim de informação, que se revela extremamente escassa e difícil de encontrar. Esta procura de Louis é o que leva à existência da obra, mas ironicamente a sua existência é rebatida pelo facto de Louis não adquirir qualquer conhecimento válido ao longo dos séculos que relata durante a entrevista. O desejo de Louis, de querer visitar a Europa para descobrir as origens da sua cidade natal e procurar vampiros que possam responder às suas perguntas, reflete, de um modo, a obra moderna Gótica. As obras atuais, em destaque as selecionadas para análise nesta tese, demonstram uma busca nos clássicos por inspiração e por um sentido de "origem", mas ao mesmo tempo procuram quebrar a tradição e certos clichés, numa resposta às necessidades do indivíduo do século XXI, enquanto leitor e ser humano. A sonegação de conhecimento por parte de Lestat para com

Louis e Claudia, que resulta na rebelião dos dois mais jovens vampiros, demonstra como o monopólio de conhecimento e informação, ao ser usado para controlar os ignorantes, pode sufocá-los, ao ponto de se rebelarem. Como exclama Claudia: “[Louis], that knowledge was our birthright, and [Lestat] deprived us” (129). Louis e Claudia descobrem novos vampiros, mas isso apenas levanta mais questões e dúvidas. Armand, no qual Louis procura conforto e respostas, revela-se uma personagem ainda mais perigosa do que o anterior mentor de Louis, Lestat. Apesar de Armand possuir praticamente o mesmo nível de conhecimento que Lestat, o facto de que é mais inteligente e cauteloso torna-o um perigo para Louis, que sofre com a sua manipulação, como afirma Claudia: “Love's blinded you, your fascination with his knowledge, his power” (195). Tal como a transformação de Louis, por meio de Lestat, o levou a ansiar sangue humano, também as suas interações com Armand, que instigava a curiosidade sobre as suas origens, o levou a ansiar por conhecimento. Louis declara: “It's as if you've cracked a door for me, and light is streaming from that door and I'm yearning to get to it, to push it back, to enter the region you say exists beyond it!” (226).

A obra demonstra a tendência dos vampiros para a manipulação como parte essencial das interações, e mesmo da reputação, dos vampiros. Não só eles gostam de manipular e entreter-se com humanos, mas também o fazem entre si próprios, uma vez que Louis se sente alvo dessa manipulação com alguma frequência na obra. Louis talvez seja o único vampiro sincero, que valoriza a verdade e a honestidade. E, no entanto, permanece a dúvida, pois talvez a obra seja, em parte ou na totalidade, uma manipulação do leitor pelo narrador. A manipulação entre as personagens instiga o enredo, como, por exemplo, nos seguintes momentos da obra. Em Paris, um dos vampiros do grupo de teatro de Armand apela a Louis e a Claudia, com promessas de segurança e de fraternidade, de modo a descobrir os seus segredos, o que resulta na condenação de Claudia, visto que ela tentou

matar Lestat. Porém, Claudia não é apenas uma vítima. A jovem é um dos vampiros que recorre à manipulação para obter o quer, sobretudo tendo em conta que o seu corpo de criança mais frágil a obriga a fazer uso do seu intelecto. Quando Claudia pede a Louis que não a deixe sozinha, pois ela sabe que corre perigo, Louis não tem a certeza se está de novo a ser manipulado (195). Torna-se complicado depreender a verdade em cenários de constantes mentiras e manipulações.

Na conclusão da obra, Louis aparenta haver perdoado Lestat. Após conectar com Armand, Louis percebe que mesmo este vampiro ancião possui pouco ou nenhum conhecimento sobre a condição vampírica. O narrador demonstra alguma pena por Lestat, percebendo o quanto perdido que, à semelhança de Louis, Lestat se deveria sentir (258-259). Louis termina a sua história tanto ou mais desamparado do que quando começou. Todas as suas relações haviam sido destruídas ou perdidas, e ele encontra-se só no mundo do século XX. Louis espelha o conflito interior do homem moderno que, num mundo em constante mudança, onde a injustiça e o medo controlam o dia a dia, continua à procura de amor, conhecimento e felicidade. Quando Louis conclui o seu relato, termina com estas ponderações sobre identidade, poder e conhecimento. O rapaz acaba por ser incapaz de encontrar consolo e conselhos na história de vida do vampiro, muito para desilusão de Louis. Incapaz de escapar à sede vampírica, a sua história alicia o rapaz, sedento por poder, e iludido pelas capacidades sobrenaturais dos vampiros. Ele crê que a existência vampírica pode aplacar o sofrimento da existência humana, ignorando os avisos de Louis (267). Por vezes, o conhecimento traz mais mal que bem, e apenas através do enquadramento da obra podemos entender o impacto do relato de Louis.

O leitor de *Interview with the Vampire* não é, no entanto, uma vítima indefesa. Ele é cúmplice da obra, pois decide voluntariamente consumir e deixar-se ser consumido pela narrativa. Podemos refletir nestas ideias ao observarmos a mitologia estabelecida por

Anne Rice na obra. Para uma pessoa ser transformada em vampiro, o seu sangue deve ser sugado até a pessoa estar perto de morrer, e então ela deve beber o sangue de um vampiro (15). A vítima torna-se o vampiro. Tal como a figura extradiegética e inocente do leitor, ao consumir a obra, pode ser considerado cúmplice dos crimes apresentados. Pode-se também comentar como a mitologia vampírica da obra influencia a narração de Louis. Os vampiros de Anne Rice apresentam sentidos muito mais apurados do que os de um mero humano. Tal característica é outro dos fatores que distingue a narração de Louis, uma vez que, enquanto vampiro de sentidos apurados, as suas descrições são muito mais ricas e elaboradas, pois ele regista detalhes que os humanos não conseguem ver.

Em obras como a de Anne Rice, o conceito de condenação, ou em específico, auto condenação, encontra-se frequentemente ausente da ficção vampira do final do século XX. Como referido anteriormente, o silêncio de Lestat perante o pedido de Louis de obter mais informação oferece nenhuma certeza sobre a crença da condenação do vampiro, que Louis carrega da sua vida mortal. Por detrás do silêncio de Lestat encontra-se apenas ausência. É possível afirmar que, para o vampiro moderno, a moralidade teológica e Deus são assuntos que não representam qualquer tipo de preocupação. Mesmo quando, em certas obras, o vampiro vive num simulacro do mundo do século XVIII. O vampirismo torna-se um meio de vida, ao invés de um pecado ou uma perversidade. Os autores de *A New Companion to the Gothic* (2012) explicam: “In a pluralistic world, the vampire is simply a minority like any other minority, defining self as well as being defined – often with prejudice – by others” (ed. Punter, *A New Companion to the Gothic* 207). A presença do vampiro gera uma confusão de identidades e um medo de não ser possível distinguir com certeza quem é na verdade o inimigo. O pior monstro é aquele que é igual a toda a gente (207). Esta procura moderna incessante pelo monstro revela a sua crescente e progressiva familiaridade. Ele é reconhecido, esperado e até “normalizado”. Fred Botting, no seu

capítulo de *The Gothic World*, comenta sobre estas ideias: “[...] monstrosities appear to mark, not difference or Otherness, but an unbearable sameness collapsing on all forms and possibilities of identity” (ed. Byron e Townshend 500). *Interview with the Vampire* revela ser mais do que apenas uma obra sobre a luta entre o bem e o mal, no mesmo modo a que recorrem tantas obras. O relato de Louis expõe a luta interior dos vampiros contra o mal que existe neles próprios, ao invés de uma luta exterior contra um oponente físico. Surge também a questão: a maldade é parte da natureza do vampiro (ou do humano), ou será a consciência desta existência do mal que influencia as suas ações?

A compreensão de Louis da sua condição vampírica é moldada também pelas pessoas que passam na sua vida. A repulsa de Babette Freniere, que a leva a identificar Louis com o Diabo, faz com que o narrador creia ele próprio que a sua existência pode ter providência demoníaca. O narrador exclama: “I don't know whether I come from the devil or not! I don't know what I am!” (Rice 54). Esta crise moral e de identidade resulta nas ações de Louis que levam à transformação de Claudia. Ao acreditar que a sua natureza é má, ele permite-se ser mau. Porém, pode-se argumentar que a maldade se encontra na perspetiva de quem observa. Para Babette, os vampiros são inherentemente maus, e por mais que se pondere no assunto, as ações de Louis são moralmente erradas. No entanto, para Lestat, Louis não corresponde à sua ideia de maldade. De igual modo, Claudia acusa Louis: “I am sick at heart with your looking away, with your suffering. You understand nothing. Your evil is that you cannot be evil, and I must suffer for it” (204). A incompetência de Louis perante a sua condição de vampiro força Claudia a agir de forma errada para conseguir sobreviver. Os debates morais da obra tornam-se assim mais complicados. Deverá Louis renunciar à sua condição monstruosa, quando tal escolha leva ao sofrimento daqueles que preza? Tal é o grau da sua indecisão, que Louis pondera identificar-se com o diabo de modo a solidificar a sua identidade, escolhendo deste modo

a alternativa mais fácil, a do mal.

Os autores de *The Gothic* descrevem a figura do vampiro como a derradeira personificação de transgressão (ed. Byron e Punter 268). Nenhum outro monstro, na sua opinião, tem persistido e propagado na ficção à semelhança do vampiro (268). Na ficção vampira do século XIX, a representação do vampiro como monstruoso, mau e “other” serve para garantir a existência do bem, reforçando as estruturas de crença formalmente dicotomizadas (268). Apesar de estas estruturas se encontrarem num processo de ruína, sob o impacto de um mundo cada vez mais científico e secular, a visão dominante do mundo do século XIX recorria a estas ideias. A ficção vampira do final do século XX, porém, torna-se muito mais céтика sobre essas categorias (270). Possivelmente a mais significante transformação do vampiro, apontam os autores, com obras como *The Dracula Tape* (1975), de Fred Saberhagen, *I, Vampire* (1984), de Jody Scott, e *Interview with the Vampire*, resulta de uma mudança da perspetiva narrativa: “Vampires start to tell their own stories and consequently become more sympathetic, closer to the human and much less radically the ‘other’” (271). O vampiro, ao invés de ser a representação do passado daquilo que deveria ser rejeitado, torna-se um espelho no qual o homem moderno se pode encontrar e identificar. E, afirmam os autores, com o movimento do metafórico para o metonímico, o vampiro é utilizado cada vez mais como um meio de comentário social sobre o mundo humano (271). Para além de se tornar o sujeito em vez do objeto da narrativa, o vampiro moderno, ao invés do ser solitário reconhecível na figura de Conde Drácula, procura companhia e fraternidade (271). Na obra *A New Companion to the Gothic* também se observa esta mudança da percepção e da voz narrativa, do humano para o vampiro, na ficção vampira do final do século XX. Os autores explicam que o vampiro do século XIX, na sua maioria, é narrado em vez de narrar: “[...] access to the vampire is limited by his or her representation in diaries and letters, or by the conventions of moral

outrage or regret that characterize the narratives of participant or omniscient narrators” (ed. Punter, *A New Companion to the Gothic* 202). Em contraste, o vampiro do século XX, é, com crescente frequência, ou o narrador da obra, ou o sujeito central de uma narrativa omnisciente em terceira-pessoa. Analisando a obra de Anne Rice, tendo em conta a narração de Louis, os autores concluem que o foco do narrador se prende na novidade do que em quaisquer conceções de significado (203). Eles comentam também que esta mudança da percepção humana para uma percepção vampírica representa uma libertação da significação (203).

Interview with the Vampire percorre dois continentes e dois séculos, numa busca pessoal pela verdade e pelo sentido da existência. Louis vive as suas noites assombrado pelo seu perturbante e inevitável modo de vida, matando inocentes para sobreviver, desde escravos a membros da alta sociedade. Após anos deste tormento, Louis foge com Claudia para a Europa, à procura de outros vampiros que possam trazer luz à sua condição, e revelar algum conhecimento que traga paz às suas almas condenadas. Anne Rice quebrou o molde do vampiro solitário, o predador isolado, que surgia momentaneamente para aterrorizar as outras personagens, estabelecido pelo vampiro de Stocker. Com esta obra, o vampiro torna-se parte de comunidades, capaz de criar e manter relações amorosas e familiares.

Em *Interview with the Vampire*, as dúvidas e as interrogações de Louis sobre a sua identidade e sobre o seu propósito de vida, enquanto era um jovem humano de vinte e cinco anos, trespassam para a sua existência enquanto vampiro, transformando-se em dúvidas e interrogações sobre a existência em geral. As suas experiências e escolhas enquanto vampiro colocam em questão todos os seus princípios e valores humanos, as suas ideias preconcebidas sobre o mundo e sobre ele próprio. A sua nova existência coloca em causa a própria religião, uma vez que ele não consegue entender se é uma criatura do

diabo ou de Deus, ou se estas entidades existem sequer. Na primeira parte da obra, o conflito principal acontece entre Louis e o seu criador, Lestat. As visões díspares das personagens sobre o valor da vida e do ser humano, e o respeito pela morte, levam a um sentimento de ódio entre eles. Lestat é um mentor cujos ensinamentos não podem ser aproveitados por Louis, pois vão contra os seus valores morais, e o narrador sente-se “roubado” por Lestat ser o seu professor em matérias de vampirismo, uma vez que ele recusa partilhar o seu conhecimento com Louis. Ao ponto de o narrador acreditar que isso se deve ao mero facto de Lestat, efetivamente, não ter qualquer real conhecimento sobre vampiros ou sobre as suas origens²⁸. Após fugirem de Lestat, a confusão de Louis sobre a sua natureza vampírica torna-se o conflito principal da obra. As suas dúvidas contrastam com o comportamento de Claudia, que abraça a sua natureza vampírica. Louis acaba por, de certo modo, aceitar a sua natureza, após vingar o homicídio de Claudia. Coloca-se a questão: o seu comportamento selvagem revela a profundidade da sua desumanidade, ou as suas ações, motivadas pelo amor que sentia por Claudia, comprovam que existe nele ainda algo de bom, algo de humano?

A figura do vampiro reflete a procura por identidade, no espetro do bem e do mal. Louis apenas sabe que não sabe o que é, não sabe qual a origem dos vampiros ou o futuro deles. Com o progredir da narrativa, e da sua relação com Lestat, as suas interrogações e ansiedades divergem da moralidade das suas ações para a sua identidade pessoal. Ele comprehende como a maioria dos vampiros escolhe não partilhar o seu conhecimento, pois este é uma fonte de poder. Num mundo de sobrevivência do mais apto, conhecimento, que se traduz em poder, é algo de que os vampiros não se permitem abdicar (Rice 63). A busca esperançosa de Louis por outros vampiros com as mesmas interrogações revela-se

²⁸ É possível estabelecer um paralelo entre Leslat, enquanto mentor de Louis e Claudia, a um dono de escravos, que não permite a sua educação de modo a mantê-los ignorantes e submissos para que não se revoltem. No entanto, Claudia acaba por se revoltar contra as regras de Leslat.

infrutífera. Após múltiplas adversidades, quando por fim alcança Armand, as suas esperanças são destruídas: "Then God does not exist . . . you have no knowledge of His existence?" "None," he said. 'No knowledge!' I said it again, unafraid of my simplicity, my miserable human pain" (185).

A obra oferece duas conclusões, a de Louis, e a da obra em concreto. A história de Louis termina com grande desolação para o narrador. Louis havia perdido tudo o que lhe era precioso, desde Claudia e Armand, à sua própria fé na humanidade. Até mesmo o seu apreço pela vida e pela arte, que o mantivera por tantos anos conectado com o seu lado humano, desaparecera: "I saw the people who walked there [...] in a new light. Before all art had held for me the promise of a deeper understanding of the human heart. Now the human heart meant nothing. [...] Like Claudia and Madeleine and myself, they could all be reduced to ashes" (252). A sua decisão de ser entrevistado pode ser vista como uma escolha de oferecer algo à humanidade através do relato da sua vida.

Como o vampiro, o humano não tem a possibilidade de entender as suas origens. Claudia confronta Lestat com a sua falta de conhecimento útil, apontando como a ignorância pode ser traçada através dos vários vampiros que se têm transformado uns aos outros ao longo dos séculos: "[...] and so it goes back and back, nothing proceeding from nothing, until there is nothing! And we must live with the knowledge that there is no knowledge" (95). Numa conversa com Louis, ela exclama não querer criar mais vampiros, "órfãos" de identidade como eles, sem respostas para as suas questões (155). Independentemente da idade, os vampiros que o protagonista encontra não possuem o conhecimento que pode aliviar o seu sofrimento existencial. A obra repete a sua inexistência: "I saw him more kindly than before. Lost like the rest of us [...] He knew nothing. There was nothing to know" (187).

O poder sobrenatural do seu físico é tudo o que resta a Louis. A capacidade de

suportar dor, de persistir perante os desafios, como aponta Armand: ““You can be scarred, yes; but you are resilient. You are immortal”” (230). Armand explica que apenas a destruição dos seus restos mortais, dos resíduos da sua existência, significaria a sua morte concreta (230). Pode-se retirar uma simbologia desta ideia. Apenas com a destruição das memórias da vida de uma pessoa pode ela por fim deixar de existir. De um modo, Louis assegura a sua existência ao partilhar as suas memórias com o rapaz que o entrevista. Ele permanecerá na mente do jovem, e consequentemente na do leitor, por quantos mais séculos a sua história e o seu conhecimento sejam partilhados. Não obstante, Louis encontra nenhum consolo na conclusão da obra. A sua condição vampírica não lhe permite experienciar as coisas boas da humanidade (265).

Em *Interview with the Vampire*, Louis relata, oralmente e de memória, a sua história ao rapaz. A arte de contar histórias é universal e tão antiga quanto o ser humano. Tem existido como uma forma de entreter, informar e promover tradições e valores culturais. A tradição oral representa um meio vital e multifuncional de comunicação verbal, na qual se baseiam diversas atividades de diversas culturas. Apesar de ser das formas mais antigas de comunicação e narração, pode ser comparada a uma das formas de comunicação mais recentes, a Internet. Ambas recorrem a ferramentas específicas, adaptadas aos recetores, e trabalham dentro de limites. Dependem de autorias múltiplas e partilhadas, e a sua capacidade de mudança e adaptabilidade mantém-nas atualizadas. Quando uma história é contada oralmente, ela pode ser modificada para corresponder ao público recetor, que assim se torna parte do processo criativo. No formato oral, uma narrativa atende aos interesses e ao contexto do recetor, envolvendo-o na história. A conexão que se cria permite evitar o “show, don’t tell”, que se tornou um conselho base da escrita criativa. As emoções e os pensamentos das personagens mostram ao leitor como se deve sentir, ao invés da narração lhe dizer diretamente qual a sua reação deve ser. Forma-

se uma intimidade cativante, independentemente se a história se baseia em facto ou fantasia.

Através de diferentes tipos de narração oral partilha-se diferentes ideias. A forma épica conta os feitos de heróis, envolvendo deuses e criaturas sobrenaturais, e preserva valores do dia a dia em histórias memoráveis. Contos populares são passados de geração em geração, e muitas vezes formam a identidade de um lugar ou comunidade. Mitos explicam acontecimentos da Natureza e do comportamento humano através de figuras extraordinárias, e lendas imortalizam pessoas reais ou imaginárias. Quando se partilham histórias, criam-se conexões emocionais e sociais. Transmite-se conhecimento, informação, fantasia, e forma-se um sentido de comunidade.

Na ficção, podemos ver coisas pelos olhos de outras pessoas, o que nos ensina empatia. Histórias formam-nos, e disseminam-se mais com cada pessoa que alcançam. A sua imortalidade é maior que a do vampiro. Resistem ao tempo, adaptam-se e transformam-se, mas a sua essência será a mesma, a de partilhar informação e criar ligação. E, no entanto, o ciclo da vida e da morte deve ser mantido de modo a criar espaço para novas coisas. Novas narrativas tomam o lugar de narrativas antigas, mas tal como a figura do vampiro, todas as representações permanecem na nossa memória, subsistindo através de uma intertextualidade vampírica.

2.4. Ponderações sobre Outros Elementos Textuais da Narrativa Enquadrada em *House of Leaves*

A obra *House of Leaves* foi outra estreia literária, desta vez pelo escritor Mark Z. Danielewski. Este bestseller, uma obra epistolária e de metaficcção, comprovou o génio do autor. É uma complexa narrativa - composta por múltiplos narradores e elementos textuais, como apontamentos, cartas, notas de rodapé, colagens, extensas referências bibliográficas, entre outros, - que lenta, mas progressivamente, ocupa espaço na mente do leitor. *House of Leaves* conquistou o seu lugar de destaque na literatura pós-modernista.

Esta intricada narrativa tem por foco o documentário cinematográfico ficcional “The Navidson Record”, apresentado pelo principal narrador, Johnny Truant, com base nas duvidosas investigações por parte da misteriosa personagem Zampanó. O manuscrito de Zampanó expõe a suposta narrativa de “The Navidson Record”, o relato de uma família que descobre que a sua nova casa é maior no interior do que no exterior. Will Navidson, fotógrafo de guerra bem-sucedido, é o autor da descoberta e decide recrutar a ajuda de colegas e amigos para resolver o mistério. A casa está no centro do terror da narrativa, ameaçando qualquer um que se aventure nas suas profundezas. Will decide registar em câmara os seus avanços, que resultam em curtas-metragens, posteriormente compiladas num filme intitulado “The Navidson Record”. Johnny Truant, um jovem aspirante a tatuador, com problemas de álcool e de vício, fica, por acaso, na posse de um manuscrito de investigação e de análise crítica sobre “The Navidson Record”, um filme do qual Truant não consegue encontrar uma única prova de que realmente tenha existido. Interessado, porém, no estranho manuscrito do falecido Zampanó, Truant começa a transcrição das anotações do misterioso velho, ficando mais obcecado com a tarefa a cada dia que passa.

Esta estreia de Danielewski no mundo literário foi bem recebida pela crítica e pelo

público. Steven Poole, no artigo “House of Leaves by Mark Z. Danielewski Review – Genuinely Exciting” (2000)²⁹ para a revista *The Guardian*, aplaude o autor, pela sua obra inovadora e arrepiante: “Danielewski thus weaves around his brutally efficient and genuinely chilling story, a delightful and often very funny satire of academic criticism” (Poole). O autor cria uma ficção académica Gótica de proporções descomunais, em volta de um filme que não existe. Poole considera a obra uma estreia singular, estimulante através de uma exuberância técnica e literária, não obstante a voz narrativa invasiva e pouco convincente de Johnny Truant (Poole). *House of Leaves* é, na sua opinião, uma criação genial, que, apesar das influências Góticas, reescreve as convenções de horror (Poole). Na conclusão da obra, não existe um monstro desvendado, nem fantasmas ou extraterrestres malignos, apenas a casa (Poole). Robert Kelly, no artigo “Home Sweet Hole” (2000) para *The New York Times*, descreve a obra como uma leitura divertida, comovente e excitante, uma interação elaborada com o formato e o significado da narrativa (Kelly 9). Kelly destaca como as interações com a casa, por parte das diferentes personagens, são um reflexo das múltiplas relações presentes na obra, entre pais e filhos, irmãos e casais, com uma variedade capaz de alcançar um público extenso (Kelly 9). O escritor também reconhece o cariz moralizante de *House of Leaves*, em que se questiona a ética de Will Navidson, que permite a morte de uma criança a favor de uma foto memorável (9)³⁰. Kelly interroga-se: “Isn't observation a form of participation? If so, what does that say about us, the voyeurs of Navidson's unseeable film?” (9).

Mais recentemente, Noah Delgado, em “Review: ‘House of Leaves’ is a Terrifying

²⁹ Steven Poole. “House of Leaves by Mark Z Danielewski Review – Genuinely Exciting”. *The Guardian*. 15 julho 2000. Acedido a 9 de outubro de 2024. <https://www.theguardian.com/books/2000/jul/15/fiction.reviews>.

³⁰ Navidson ficou famoso após fotografar uma criança faminta num país empobrecido. As suas escolhas e ações relativamente a esse momento atormentam-no ao longo da obra.

Masterpiece” (2021)³¹, comenta sobre esta sátira da crítica académica (Delgado). Na sua opinião, o estilo de escrita formal torna-se denso e por vezes difícil de acompanhar durante a leitura, mas o escritor demonstra admiração pelo modo como a tensão é desenvolvida e a obra fica sombria e perturbante com o avançar da narrativa (Delgado). Delgado comenta sobre a narração de Johnny e aponta que, uma vez que a personagem pode ser considerada o narrador principal, ou pelo menos o mais relevante, tendo em conta a sua conexão com todas as partes da obra, é um infortúnio a sua secção ser a mais complicada de ler:

Throughout the story, Johnny recounts his misadventures with sex, drugs and alcohol, like a teenager who just learned what intercourse is. His prose is juvenile and his exploits egotistical, eventually culminating in a section that warrants a trigger warning as his mental state begins to unravel (Delgado).

Delgado partilha a sua experiência da leitura da obra, destacando o caráter catártico da narrativa (Delgado). Para alguns leitores, será o relato de um homem a enlouquecer. Para outros, uma reflexão sobre a perseverança do amor perante eventos aterradores. A beleza da obra, comenta o escritor, é efetivamente o seu caráter versátil, pois encontra-se aberta à interpretação de cada leitor: “The truth is, there is no clear, singular meaning to the book and Danielewski has largely avoided giving a set interpretation of the text. This forces readers to walk away with their own conclusions” (Delgado). Delgado conclui que a estrutura de *House of Leaves* dificulta a sua leitura, uma vez que requer um esforço físico do leitor, e os longos períodos textuais de escrita académica, em paralelo com a narração imatura de Johnny, podem alienar potenciais leitores (Delgado). No entanto, as ponderações da obra sobre trauma e amor fazem a leitura valer a pena.

³¹ Noah Delgado. “Review ‘House of Leaves’ is a Terrifying Masterpiece”. *The State Press*. 5 março 2021. Acedido a 9 de outubro. <https://www.statepress.com/article/2021/03/specho-house-of-leaves-mark-danielewski-review>.

Espen J. Aarseth, na sua obra *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, define o conceito de literatura ergódica, estabelecendo uma comparação entre a característica não-linear de um texto com um labirinto (Aarseth 4). *House of Leaves* pode ser identificada como literatura ergódica, pelo esforço específico que requere por parte do leitor (1-2). É certamente uma obra labiríntica, em mais do que uma maneira. A organização incomum e o formato labiríntico requerem uma interação substancial por parte do leitor. O caráter experimental da obra e o enredo aliciante fazem de *House of Leaves* um clássico incomparável, e os temas intemporais de amor, aventura, terror e catarse apelam aos leitores. Os traumas e os segredos das personagens manifestam-se como as forças no interior da casa, que ameaçam não só os Navidson, como também Zampanó e Johnny. *House of Leaves* é uma compilação de histórias, cujo foco nas interações familiares e amorosas espelha-se entre os múltiplos níveis narrativos. A história da família Navidson é enquadrada pela análise impessoal de Zampanó, esta enquadrada pelas edições e comentários cáusticos e banais de Johnny. Pode-se considerar o nível de narração de Johnny ainda enquadrado pelas anotações esparsas dos intitulados “Editores”, que providenciam correções e informações adicionais ao texto. Danielewski emprega assim técnicas de enquadramento pós-moderno poli-vocal. Melanie Waltman, em “Voices from the Darkness: A House of Leaves Experience” (2009), recorre à analogia das bonecas russas para explicar a estrutura da narração em *House of Leaves* (Waltman 2). A autora propõe que os narradores se identificam com as bonecas: “[...] if the dolls all talked to [each other] and one was a pathological liar and one was claustrophobic and one denied the existence of any other dolls” (2).

A intertextualidade da obra é um dos seus traços distintivos. Charles Bazerman, no capítulo “Intertextuality: How Texts Rely on Other Texts” da obra *What Writing Does and How It Does It* (2004), elabora sobre as conexões entre diferentes textos que nos permitem

compreender melhor o seu significado (ed. Bazerman e Prior 83). A relação, explícita ou implícita, que um texto possui com textos que o rodeiam, sejam eles anteriores, contemporâneos ou posteriores ao texto, denomina-se “intertextualidade” (86). Bazerman identifica múltiplos níveis de intertextualidade. Um texto pode recorrer a textos anteriores como fonte de significado, que ocorre quando um texto usa frases de outra fonte como referência de autoridade (86). Um texto pode utilizar questões sociais trabalhadas por textos anteriores, como também recorrer a esses textos para contexto, apoio e/ou contraste (86). De um modo menos explícito, um texto pode-se apoiar em crenças, questões, ideias e expressões de circulação geral e familiares ao leitores, seja porque eles reconhecem a fonte original ou entendem os elementos como conhecimento geral (86). Com o uso de certos tipos de linguagem, fraseamento e géneros, um texto evoca mundos sociais específicos com os quais ele pode ser identificado (86). Ao utilizar linguagem e formas de linguagem, um texto apoia-se nos recursos linguísticos disponíveis sem explicitamente destacar a intertextualidade, pois todos os textos que recorrem à linguagem de um período tornam-se parte do mundo cultural desse período (87). Estes níveis recorrem a diferentes técnicas, como a citação direta e indireta, menções de pessoas, documentos ou expressões, comentários, e a linguagem reconhecível de um grupo (88-89). Na citação direta, Bazerman nota que é importante recordar o controlo do segundo narrador sobre o modo como a citação é utilizada (88). No caso das citações indiretas, estas filtram o significado original através das palavras do segundo autor, imbuindo-as com a sua intenção pessoal (88). Com base neste conceito de intertextualidade e nas suas ideias principais, a obra de Danielewski distingue-se não só pela complexidade inerente à estrutura do enredo, mas também pelo seu uso de tipografia distinta, notas de rodapé, poesia, apêndices, e imagens e palavras a cores.

No seu cerne, *House of Leaves* relata a mudança da família Navidson para uma

casa no campo em Virgínia, como uma tentativa de melhorar as suas relações familiares. O casal Navidson, Will e Karen, apercebem-se rapidamente de coisas estranhas a acontecer na casa. Portas que aparecem onde não existiam, que abrem para salas, escadas e corredores infinitos e labirínticos. Estas alterações são documentadas por Will, um fotojornalista profissional, através de câmaras colocadas pela casa, cujas filmagens são intituladas de “The Navidson Record”. O texto principal de *House of Leaves* apresenta o comentário crítico sobre o filme do falecido Zampanó, um homem idoso e cego. No entanto, são revelados nas notas de rodapé mais dois níveis narrativos. A contribuição de Johnny Truant, um jovem delinquente que encontrou os manuscritos de Zampanó após a sua misteriosa morte, e a contribuição dos ficcionais Editores, que propõem edições aos textos de Truant e Zampanó.

Molly Throgmorton, em “House of Leaves: Navigating the Labyrinth of the Deconstructed Novel” (2009) afirma: “[...] both House of Leaves and deconstruction prohibit passive consumption of structure” (Throgmorton 9). Numa sociedade de consumo rápido, Danielewski, em *House of Leaves*, pede aos leitores para abrandarem e apreciarem a obra, desde o conteúdo à forma. O seu uso de fontes de letras diferentes ajuda a organizar a obra e auxilia o leitor na sua compreensão do texto. Cada narrador relata sob um tipo de letra específico, como explica Elizabeth A. Wall em “Textual Persuasion: Trauma Representation in Mark Z. Danielewski’s House of Leaves” (2022). O uso de “Times New Roman” para Zampanó reflete o standard, recordando ao leitor o que é efetivamente a história da casa e o que não é (Wall 7). Johnny Truant narra sob “Courier”, mantendo alguma familiaridade com o leitor, tendo em conta o conteúdo pessoal dos comentários de Johnny no decorrer do seu trabalho com o manuscrito de Zampanó (7). Os fictícios Editores recorrem a “Bookman”, escolha que representa a presença forte que atesta a versão “final” da obra (7). Eles oferecem clarificações ou correções a nível formal

e bibliográfico, demonstrando a sua firmeza académica. Este modo de diferenciação de letra permite ao leitor manter algum sentido estabilidade, oferecendo uma maneira de reconhecer cada narrador e associá-lo com o devido nível narrativo (7). Elizabeth Wall comenta sobre um poema inserido na obra:

In essence, this character, Poe T, is a fellow reader or viewer of the experience and therefore this poem comes to represent a version of what we might feel ourselves as we continue to travel through the house, or the text. In addition, Poe T comes to represent Danielewski's own sister; this connection is important as it imbeds Danielewski into his own textual labyrinth. This inclusion brings him onto a level similar to the characters and readers as it insinuates that even he is not safe from the labyrinth (Wall 24).

A irmã do escritor, Anne Decatur Danielewski, é uma cantora, compositora e produtora americana que utiliza o nome artístico “Poe”. Wall aponta que Poe lançou um álbum intitulado “Haunted” no mesmo ano que o seu irmão publicou *House of Leaves*. É possível propor que o álbum representa uma banda sonora do livro (24). Este é um dos variados exemplos de intertextualidade e intermedialidade da obra.

O texto apresenta uma variedade de métodos não-convencionais. O leitor é exposto a palavras que foram cortadas, surgem em cores diferentes, que devem ser lidas a um certo ângulo, cujo tamanho por vezes requere o uso de uma lupa, entre outros. A leitura em si é uma exploração, como a exploração da casa, e de um modo, uma autoexploração do leitor. Tal como as personagens são castigadas por tentarem invadir a casa, também o leitor é punido pelo seu ato de voyeurismo e consumismo, ao observar as personagens e por consequência invadir a casa a seu lado. A tipografia exaustiva da obra é uma das punições do leitor, cuja natureza perturbante degrada o estado mental do leitor. A omissão e a desorientação de informação a que o leitor tem acesso é em si uma representação da escuridão que assombra a obra. A escuridão é ausência de luz, neste caso a escuridão representado o desconhecido, e a luz o conhecimento, retomando o pensamento Gótico

“darkness visible”, de que apenas atravessando a escuridão é possível alcançar a luz.

Com o avançar da obra, as palavras são limitadas por uma barreira cada vez mais pequena e cada página perde mais espaço, representado as paredes que se acercam (Danielewski 313). Quando a narrativa decorre em corredores que se expandem, Danielewski aumenta o espaço entre palavras (426-431), enquanto noutras instâncias as comprime contra os limites da página. As explicações que a obra oferece na tentativa de mostrar algum sentido são rapidamente refutadas, demonstrando como a casa rejeita qualquer noção de conhecimento (372). A casa força o leitor a prestar atenção, mas não procura, e rejeita, ser compreendida (Wall 31), como patente na passagem: “Enough to see but not enough to see by” (Danielewski 489). Em vez de o leitor utilizar a obra para seu entretenimento, parece ser Danielewski que utiliza a obra para perturbar o leitor voluntário (Wall 32).

Emily Gabriel, na sua dissertação “An Empty Labyrinth: Nihilism and the Creation of Fear in Mark Z. Danielewski’s *House of Leaves*” (2015), explora a obra pela perspetiva dos conceitos de horror e de medo e de ideias niilistas, que a escritora afirma que o texto de Danielewski apresenta. Ela propõe:

[This] essay will consider *House of Leaves* as a work of horror, based on the convictions that it incites fear in the reader and that this fear is established mainly by unknown forces. Danielewski creates this horrific sentiment through his use of nothingness and meaninglessness in the experiences of each character as well as in the overall form of the novel (Gabriel 3).

House of Leaves é uma obra de incrível complexidade. Mistura elementos dos contos tradicionais da casa assombrada, de pós-modernismo e de análise cinematográfica, com abordagens inovadoras no que toca à textualidade e ao formato da obra, e com um certo cariz satírico da academia. David Boothroyd, em “Metaleptic Transgression and Traumatic Experience: The ‘empty rooms, longs hallways, and dead ends’ of *House of Leaves*”

Leaves" (2015), comenta: "To approach *House of Leaves* as a critic is to attempt to work with a text which actively satirises the act of literary interpretation" (Boothroyd 3). Verificamos estas ideias no estilo pomposo de Zampanó, nas reações ecléticas e desprendidas ao texto dele por Johnny (3), como patente no facto de que o índice da obra inclui palavras como "fuck" e "fucking" (Danielewski 676) e "and" (665). Boothroyd aponta: "More crucially, though, *House of Leaves* actively and openly manipulates the concepts of reality, truth, and authority" (Boothroyd 3). O conceito de labirinto que a obra invoca pode ser argumentado com as noções de Genette sobre níveis diegéticos e metalepse. Esta "rejeição" de convenções narrativas e espaço físico reflete-se nos conceitos que a obra apresenta de não-confiabilidade narrativa, de intertextualidade e manipulação textual, e de autoria e de texto sagrado.

As observações dos principais comentadores, Truant e Zampanó, são prejudicadas pelas suas próprias ações. Truant participa de um estilo de vida que, para além de levantar suspeitas sobre a sua reputação, levam o leitor a especular sobre a factualidade dos seus comentários e das suas divagações, tendo em conta, por exemplo, o seu consumo de drogas. Zampanó, para além da sua cegueira ser um fator que nos pode levar a desconsiderar o seu comentário sobre os eventos da casa da família Navidson, que Zampanó não poderia analisar pois encontram-se em formato de vídeo, é uma personagem cuja ausência (resultado da sua morte misteriosa), contrasta com a presença do seu texto, sem o qual a obra não existiria (Gabriel 16-17). Danielewski trabalha a interseção entre textos dos narradores de uma forma que implica uma leitura ativa que pondere sobre como a imagem dos narradores influencia a coesão narrativa, como aponta Bazerman: "Intertextual analysis might, for example, help you identify which realm of utterances an author relies on and how, or how an author tries to ensure the readers see the subject through a certain set of texts" (ed. Bazerman e Prior 91).

Emily Gabriel prossegue na sua análise do caráter niilista da obra. Para o interesse desta tese, destaca-se a rejeição de significado que pode ser encontrada em *House of Leaves*, representada pelo conceito de desconstrução proposto por Jacques Derrida (Gabriel 19). A sua teoria pode ser definida, segundo Gabriel, como a descentralização de um texto (19). A obra de Danielewski demonstra uma tentativa de destabilizar a própria literatura. O autor alcança tal objetivo da seguinte forma, explica a escritora: “within *House of Leaves* is an attempt to bring forth nothingness into literature, not by writing about it, but by such literature destroying its own literariness from within” (19-20). Na sua análise da obra, Elizabeth Wall questiona-se sobre como o texto desafia a representação de trauma através da linguagem (Wall 1). A obra requer uma ação do leitor, uma interpretação da obra que lhe ofereça significado, enquanto o texto em si se deteriora ao nível da página (1). Devido a estas circunstâncias, Wall propõe que o leitor não se enquadraria na obra, mas que a obra enquadraria o leitor, visto que a sua leitura é muito pessoal (1). A obra força o leitor a percorrer o labirinto do texto, e procura a sua vulnerabilidade, de modo a cativá-lo (3). A autora descreve o método de Danielewski:

Danielewski creates a place in the text for individuals to identify based on posttrauma side effects. By incorporating this technique Danielewski employs a metatextual gesture that blurs the line between real and fiction. The effect of this is that it can allow a reader to identify with the characters or allow a reader to immerse themselves into the text by rating themselves on the scale (4).

A desconstrução da obra permite a Danielewski “brincar” com o significado das palavras, para que a obra seja lida sem ser limitada pela definição das palavras, possibilitando ao autor construir a partir da tipografia. Como aponta Wall, isto permite ao texto criar uma exterioridade de significado não representado apenas na linguagem, mas também no seu emprego (11). O significado das palavras não é fixo, encontra-se em

constante evolução, à semelhança da casa.

Regressando às ideias de Bazerman, *House of Leaves* apresenta também uma intermedialidade, que o autor identifica como o recurso ou a referência transgressivos de um formato para outro (ed. Bazerman e Prior 90), como visível nas referências a obras cinematográficas, como “The Navidson Record”, e a música, como a conexão apontada por Elizabeth Wall sobre o álbum da irmã de Danielewski.

Boothroyd destaca Genette na sua análise de *House of Leaves* sob o prisma de transgressão metalética (Boothroyd 8). Segundo a tipologia apresentada por Genette, o nível extradiegético da obra corresponde à narração dos Editores. Diretamente mediada por esta é a intradiegese de Johnny e o mundo em que ele vive bem como os terrores que ele experiencia como resultado de “The Navidson Record” (9). No mesmo nível narrativo encontramos “The Whalestoe Letters” do Apêndice II e a vida de Pelafina, a mãe de Johnny, bem como a existência de Zampanó como personagem e a sua escrita do comentário sobre “The Navidson Record” (9). Apesar de estas duas narrações, de Johnny e Pelafina, puderem ser classificadas como metadiegéticas, por pertencerem ao nível intradiegético, são, no entanto, duas histórias de duas narrações demasiado distintas para serem agrupadas (10). Boothroyd comenta como os níveis narrativos se reproduzem infinitamente, pelo que a abordagem de Genette não se aplica totalmente na categorização destes diferentes níveis (10). A narração de Zampanó é a metadiegese da obra, pelo que os críticos e a bibliografia fictícia utilizada pelo narrador na sua análise de “The Navidson Record” se torna a metametadiegese (9). Por fim, os eventos do filme, os acontecimentos bizarros da casa em Ash Tree Lane, são a metametametadiegese (9). O ato de narração é essencial para estabelecer limites entre os níveis narrativos, criando uma distinção entre o narrador e o suposto leitor. No entanto, é também através deste ato de narração que os limites entre os níveis podem ser “violados”, como se verifica em *House of Leaves*.

Boothroyd aponta:

The transition from one narrative level to another can in principle be achieved only by the narrating, the act that consists precisely of introducing into one situation, by means of a discourse, the knowledge of another situation" (Genette 234). This bridge between these two "situations" is narrative metalepsis, variously referred to as "a paradoxical contamination between the world of the telling and the world of the told" (11).

É possível encontrar na secção de Créditos um agradecimento por parte dos Editores ao depositório Talmor Zedactur, por providenciarem uma cópia VHS de "Exploration #4" (Danielewski 737), uma das curtas-metragens de Will Navidson com filmagens da quarta exploração do labirinto na casa em Ash Tree Lane. Esta sugestão por parte dos Editores de que o filme existe contradiz as repetidas afirmações de Truant de que "The Navidson Record" e a família referida eram produtos da imaginação de Zampanó. Boothroyd afirma: "[the] contents of Zampanò's text have somehow 'leaked' into, if not our reality, then the one directly below it" (Boothroyd 13). A obra apresenta outros momentos de singular transgressão textual e narrativa. Boothroyd nota que o capítulo intitulado "Nightmares" na compilação "Possible Chapter Titles" nos apêndices de Zampanó (Danielewski 540), referente à progressiva degradação mental de Truant como reação à leitura do texto de Zampanó, é uma impossibilidade (Boothroyd 16). Como poderia Zampanó intitular tão adequadamente um capítulo que é uma resposta ao seu trabalho, depois da sua morte, questiona Boothroyd: "The metalepses of *House of Leaves* are not limited to passageways between the diegeses of the novel, however; at times, we find that they extend outwards towards our reality, threatening the borders of our own world" (16). Outro exemplo destas ocorrências é o facto de que a banda com que Truant contacta perto do final da obra tem uma cópia intitulada "House of Leaves" (Danielewski 513), uma versão que não é incluída no texto, mas que se identifica como a obra de

Danielewski. Ocorre neste momento uma metalepse autoral, na medida em que Danielewski sugere o cariz fictional de *House of Leaves* ao inserir a própria obra dentro de si mesma. Também as entrevistas de Karen com personalidades reais da dimensão do leitor, apesar de inventadas (360-365), servem para estabelecer *House of Leaves* como parte da cultura do leitor, o que ameaça a sua realidade, sugerindo que os terrores da casa de Navidson e o seu “monstro” podem ser mais reais do que o leitor pensa. Boothroyd comenta também sobre a obra que Navidson decide ler durante os seus momentos finais no labirinto, intitulada “House of Leaves”³² (Boothroyd 17). O autor sugere descrições como uma inversão do topos pós-moderno de *mise en abyme*, um momento “ourobotrópico”, e um colapsar dos níveis hierárquicos narrativos e talvez da própria realidade uns nos outros (17). A obra de Danielewski torna-se, não um texto composto por uma série organizada de níveis, mediados por narração, mas sim uma compilação de vozes que se competem, resultando nas irregularidades e transgressões testemunhadas.

A destruição violenta da família é refletida na destruição brutal da unidade textual, da confiabilidade narrativa, e de significado semântico. Todas estas facetas representam a experiência de dor pelo indivíduo, da destruição do conceito de realidade individual, de desaparecimento de qualquer significado, do poder inabalável da ausência (72). Momentos adicionais da estrutura formal da obra, tendo em conta a casa como sujeito e objeto, propõe o conceito de ausência. As ações de Holloway em “The Navidson Record” são refletidas pela colocação da nota de rodapé, com o buraco na parede tornando-se um “buraco” no texto que revela apenas ausência, e pouco contribui para mitigar a sensação de perplexidade e claustrofobia do leitor perante a violência de Holloway (21). Braille, um

³² Zampanó afirma que a obra de Navidson possui 736 páginas, o que corresponde às páginas da obra de Danielewski que o leitor lê. Boothroyd explica que se retirarmos 23 páginas que constituem o epitexto da obra e a introdução de Johnny, as 528 páginas que correspondem à análise de Zampanó, as 4 páginas entre estas secções e as 181 páginas dos três apêndices, índice, créditos e as páginas sobre Yggdrasil, a obra lida por Navidson e a cópia do leitor de *House of Leaves* são a mesma obra (Boothroyd 17-18).

sistema de comunicação com base no toque, é apresentado na obra bidimensional. Apesar de estar presente na página, está simultaneamente ausente, pois, tal como as paredes do labirinto, esta passagem não pode ser lida (22). O desespero de Navidson para compreender, quantificar e medir a casa, é refletido pelo desejo similar por parte dos académicos inventados de Zampanó, por Johnny, e pelo leitor. A impossibilidade do fenómeno no interior da casa reflete as complexidades textuais e as impossibilidades narratológicas da obra (23). É possível encontrar de novo que danos feitos ao manuscrito de “The Navidson Record” refletem os eventos recontados no mesmo. Boothroyd afirma: “[the] annihilation of the text on the page mirroring Holloway's being torn from reality” (26).

O labirinto age como contribuidor no texto em que é descrito, pois ele permite que Navidson encontre a “Holloway Tape”, que se torna parte de “The Navidson Record”. Esta quebra da ilusão mimética rouba o poder do autor. O labirinto não é mais um lugar a ser explorado ou um objeto a ser compreendido, mas um ator na narrativa, metalepticamente moldando a experiência do público (29). A obra toma características do seu sujeito, e ao fazê-lo apresenta uma experiência textual que imita a dos exploradores da obra. *House of Leaves* força os leitores e críticos a se debaterem para compreender o símbolo literário caracterizado por negação paradoxal (31). A ameaça é metalética a um nível extra-diegético. O leitor é marcado como a próxima vítima do “monstro”, como sugere Boothroyd: “The reader's experience of the text mirrors, to the greatest extent possible for a print novel, the bizarre properties of the house” (43).

Tal como a casa no centro da obra, as questões de autoria presentes em *House of Leaves* convidam à interpretação, mas resistem a quaisquer conclusões. A obra pode ser compreendida da seguinte maneira: Zampanó é o autor do comentário sobre “The Navidson Record”, Johnny é o editor da “primeira” versão publicada do texto (aquele que

a banda em Flastaff possui), e os Editores são responsáveis pela “segunda” edição do texto, a sua real primeira versão (45). Molly Throgmorton comenta sobre este assunto (Throgmorton 3). Segundo a autora, este tipo de desconstrução, com a qual o movimento literário pós-modernista se relaciona, faz uso de interpretações tradicionais da literatura ao mesmo tempo que desafia essas mesmas ideias (3). Na sua análise da obra de Danielewski, a autora aponta como a ânsia de desvendar o enredo e o cerne da obra ofusca a complexidade da composição textual e da estrutura narrativa que acrescentam à beleza sublime da obra (5). Apesar das fortes influências de outros escritores e textos na escrita de Danielewski, Throgmorton destaca o modo como a obra obriga o leitor a tomar um papel ativo no processo de leitura e de interpretação do texto físico. Danielewski não poupou a esforços para tornar a sua obra uma verdadeira experiência literária, mesmo antes do leitor abrir o livro. Na sua cópia de *House of Leaves*, aponta Throgmorton, a capa apresenta um labirinto gravado, e é ligeiramente mais pequena do que as páginas que contém (7). Assim, a capa revela-se não só uma referência direta ao enredo da casa cujo interior é maior que o seu exterior, mas também propõe o perigo que a obra carrega, e de como esse perigo ameaça ultrapassar os limites da ficção e transbordar para a dimensão do leitor.

Elizabeth Wall relembra que o desenvolvimento das camadas narrativas cria a ideia de que a obra se torna um puzzle cujas partes o leitor deve decifrar e organizar, num texto que tanto disponibiliza respostas como as oculta. A ideia de que Zampanó, um velho homem cego, escreveu um livro baseado num filme, é oportunidade ideal para esta personagem, tão presente através da sua ausência, de alterar a história de Navidson e inserir a sua própria história (Wall 7). Danielewski trabalha com meta textualidade para criar uma convergência fraturada entre a narrativa pós-moderna (reconhecida pela sua tendência de rejeitar os limites de uma obra), e a narrativa de trauma. O desconforto

resultante alia-se à progressiva mistura entre a realidade do leitor e a ficção da obra, através da linguagem e tipografia (8). Elizabeth Wall propõe:

Ultimately, the typography, textualization, syntax, and ordering disrupt the logic and meaning to engage in a playful reminder of meaninglessness despite the significance associated with parts of reality. As a result, the reader too, has to take a trip back to the origin of oneself in order to understand the difference between perception and reality or perhaps reveal that reality and perception become blended (9).

Numa tentativa de debater as possíveis ponderações de Danielewski sobre o sofrimento humano, e o propósito de tal sofrimento, Emily Gabriel questiona-se como, e porquê, o público se deleita com este tipo de cariz emocional em obras que infligem situações perigosas e traumáticas nas suas personagens (Gabriel 5). A escritora procura argumentar como, segundo as descrições em *House of Leaves*, o autor elabora sobre o modo como o ser humano enfrenta o poder do desconhecido e do sentido de “nothingness” que tentam controlar a sua vida (5). As suas interrogações vão ao encontro ao emprego da técnica da Narrativa Enquadrada nesta obra. A primeira teoria proposta por Emily Gabriel consiste na identificação, por parte do leitor, com o protagonista (7). As emoções das personagens, com destaque para o medo, podem ser experienciadas pelo leitor. A escritora denota, no entanto, que o leitor experiencia, em concreto, emoções “em segunda mão”: “the observer does not react exactly as the character in the film does, but rather experiences a secondary sense of horror” (7). Esta relação assimétrica, como a escritora a define, resulta da remoção do leitor de um texto (7). No caso em análise, a obra *House of Leaves* apresenta uma distância maior entre eventos que tomam lugar no centro do texto e o leitor, através dos múltiplos níveis narrativos. A obra em si pondera sobre o papel de observadores e comentadores. Zampanó comenta sobre as experiências da família Navidson, Truant comenta sobre a escrita de Zampanó, e os Editores ficcionais comentam

sobre o texto na sua totalidade. Deste modo, o leitor é o último de uma lista de observadores que interpretam os eventos centrais da obra, como sublinha Gabriel: “In Danielewski’s novel, the reader is presented with a unique opportunity: there are other readers within the text who exhibit the kind of fear that the reader can expect to experience” (7). A linguagem informal utilizada por Truant, por exemplo, permite ao leitor relacionar-se com maior proximidade à experiência desta personagem, que serve como modelo do tipo de medo que o leitor deve sentir (8). É possível afirmar que Danielewski criou assim múltiplos níveis de meta-narrativa. A complexidade destes níveis, de encontro ao foco da dissertação de Emily Gabriel, revela-se, em si, niilista, uma vez que o medo do leitor é desprovido de sentido pela remoção do mesmo do enredo central (9). Mesmo assim, argumentando a favor da agência do leitor no processo de leitura e interpretação, enquanto uma obra de literatura ergódica, *House of Leaves* permite que o leitor dê o seu próprio sentido ao texto, não obstante a presença forte e aparentemente inevitável do sentimento de “nothingness” na obra (11-12).

Sobre a agência do leitor e a “manipulação” do processo de leitura, Elizabeth Wall observa como a textualização, em conjunto com a tipografia, têm a capacidade de manipular o leitor para um padrão de leitura específico. A autora explica:

Typical textual play becomes textual persuasion as the reader is guided through the labyrinth of text by typographical coercion. In this novel, these elements of play essentially force the reader to partake in a trauma-inducing literary, physical, and mental journey by means of engaging with a story that challenges reality and perception (Wall i).

As explorações de trauma na obra são elevadas ao ponto de Truant, ao se referir ao leitor, sublinhar múltiplas vezes o perigo que pode sobrevir o leitor. Expressões como “murdering Zampanó, murdering us, maybe even murdering you” (Danielewski xvii)” são utilizadas para insinuar o poder da obra, que ameaça matar através da mera leitura,

ajudando a entender a presença inabalável do medo e trauma na obra (Wall 6). A tipografia das páginas obriga o leitor a fisicamente mover a obra para conseguir ler as palavras, disposição que reflete experiências das personagens ou descrições de espaço, de modo que o leitor possa experientiar a confusão das personagens (15). Danielewski cria um texto destruturado que requere que o leitor faça mentalmente as necessárias conexões para organizar a obra, demonstrando que a obra só se torna “inteira” pela inclusão do leitor (16). Por outras palavras, para alterar o significado, o objeto do texto deve ser substituído pelas experiências do leitor. Se o leitor se conformar com esta noção, ele pode inserir-se no texto e tornar-se parte do significado. O modo como o texto é lido, escrito e composto afeta a interpretação do leitor. A obra de Danielewski utiliza tipografia para ajudar a passar a imagem de um labirinto e, assim, o ato de interagir com o texto irá ativar a mente traumatizada do leitor, evocando emoções semelhantes nas personagens. É a natureza interativa do texto que permite o envolvimento do leitor. O autor cria uma obra, um jogo, em que se procura compreender e pertencer a um lugar. A sua compreensão do cérebro humano adulto, aquilo que detesta e aquilo que absorve, é essencial à conceção do texto. Os enigmas apresentados na obra estão conectados com o processo de leitura, o processo de leitura é o processo de decifrar os enigmas.

O leitor é outra das figuras na cadeia de processamento da obra. Navidson estabelece a história, Zampanó regista-a, e Truant interpreta-a, com complementos dos Editores. As edições no texto de Zampanó demonstram como a casa se alterou desde a primeira interação com os Navidson (33). Tal como a casa se modifica, o texto é obrigado a refletir essas mudanças. Também durante a exploração pela parte das personagens, a casa se altera conforme o indíviduo. Elizabeth Wall afirma: “Essentially, the labyrinth, as it changes, projects the internal map of the explorers. If that is the case, then the individual inside must come to terms with their own self and master their own self in order to exit”

(38). A exploração da obra é uma representação da leitura em si e do nível a que a experiência de um leitor é única e singular. A casa em si representa a obra literária. Ela necessita do explorador, do leitor, como sugere Davidson: “Can Navidson’s house exist without the experience of itself? (Davidson 172). A experiência individual de cada leitor demonstra de igual modo que o labirinto literário reflete as escolhas do leitor e não o design do autor (Wall 54). Não obstante, Wall propõe: “Danielewski utilizes the puzzling design of textualization, form, and structure to manipulate the reader’s response so as to ensure the practice of typography evokes literary trauma. This reintroduces the effect of the reader-response theory as according to Stanley Fish” (60). A tipografia, no lugar da linguagem, é o elemento de surpresa e de choque da obra. O génio de Danielewski verifica-se em como ele pressiona o leitor, ameaçando a sanidade das personagens e a realidade do leitor. Mas, efetivamente, as personagens são fencionais. A obra ultrapassa os limites da página, afetando a realidade do leitor. Wall comenta: “Not only does Danielewski use his words to describe the horror but his words depict the horror by design” (74). Wall comenta que isto aponta para a ideia de que uma mente traumatizada irá repelir memórias ou apresentar perdas de memórias como um meio de se proteger e bloquear o evento traumatizante (78). Este efeito revê-se na obra, em instâncias em que palavras e páginas desaparecem, são riscadas ou apagadas (78). Wall conclui que o trauma manipula o cérebro e que o cérebro manipula a realidade e consequentemente a percepção (81). Navidson foi o único capaz de enfrentar o labirinto por causa do seu trabalho. Ele trabalhava como fotojornalista, cujo sujeito da foto era o mais difícil de todos: a visão da própria escuridão (46).

Zampanó dissecata uma das cenas do filme em que o que está dentro de uma das caixas de jóias de Karen, para detimento da sua análise, encontra-se “invisible to the camera” (Danielewski 10); mas posteriormente, ele afirma que a caixa contém cartas de

amor de um pretendente (349). Bazerman propõe: “If your aim is to examine the degree of manipulation in the intertextual borrowing, you may wish to consult the original sources and compare the original presentation to the way the new author represents his or her sources” (ed. Bazerman e Prior 92-93). Neste momento, é como se Zampanó tenha estado a criar os Navidson à medida que escreve, plantando as cartas na caixa de Karen quando é necessário para debater as suas infidelidades. Resumidamente, Zampanó possui conhecimento que apenas um autor pode ter, afirmando até, sobre o labirinto, que apenas o conhecimento ilumina esse lugar obscuro. É como se, ao contrário dos habitantes da casa, Zampanó tivesse penetrado sozinho as profundezas do labirinto, compreendido o seu significado – e, claro, como seu autor, ele pode.

A confiança do leitor em Johnny é abalada pelas suas constantes evasões à verdade. A narração dele sobre o seu sucumbir à loucura não se apresenta sem subversões de confiabilidade narrativa. Esses momentos incluem passagens que aparentam ser fantasias violentas ou ilusões. Johnny chega mesmo a mentir ao leitor com pouca preocupação em manter alguma aparência de confiabilidade (Danielewski 509). Deste modo, a narrativa de Johnny frequentemente contém falsidades evidentes. Estas revelam ser tentativas do narrador de fugir à realidade da sua situação, da pressão e do medo exercidos pela casa na sua mente. Com poucas palavras, Johnny derruba a autoridade narrativa, admitindo diretamente, em múltiplas instâncias, que fez mudanças de natureza não editorial ao comentário crítico de “The Navidson Record”. Johnny vai progressivamente perdendo a noção do que é real, de quem é na verdade o autor, patente em expressões como: “[w]hat I've made up, what has made me” (497). A familiar construção de autoria textual torna-se não-familiar, à medida que conceitos como confiabilidade narrativa e não-contradição lógica são violados por um clamor de vozes narrativas e autorais (Wall 56). As questões de autoria em *House of Leaves* demonstram

ser, em essência, um puzzle sem resolução, conscientemente arquitetadas para mediar textualmente a experiência do labirinto. Boothroyd partilha um detalhe interessante, não confirmado, sobre as suas cópias de *House of Leaves*. O autor comenta que a página em que surge o nome de Danielewski, tanto na sua cópia de capa dura como na de capa mole, parece ter sido encadernada com menos firmeza do que as outras páginas, pelo que Boothroyd teve de restaurar essas páginas com fita cola (Boothroyd 53). O autor declara:

Assuming that this is a conscious effort on the part of Danielewski - a not unlikely possibility, considering the fact that his attention to detail with regard to the physical form of the novel extended to his typesetting it himself (McCaffery and Gregory 118) - we find a further erosion of the concept of authorship, which again extends outwards into our reality (53).

Bazerman conclui as suas ideias sobre intertextualidade (ed. Bazerman e Prior 94). Este conceito envolve não só o tipo de textos a que se faz referência, mas também como essa referência é feita, em que contexto: “People can develop adeptly complex and subtly skilled ways of building on the words of others. Such complex intertextual performances are so familiar we hardly notice them” (94).

Neste capítulo explorámos assim a estrutura da Narrativa Enquadrada no Gótico Norte-Americano, com destaque para o narrador não-confiável e para elementos da narração que complementam uma obra a nível formal e temático. Em *The Castle*, a narradora representa a luta feminina contra o sistema opressor, em que as suas ações se refletem no modo como a narrativa fica sobre o seu controlo. Com *Interview with the Vampire*, ponderou-se em figuras transgressivas do Gótico Norte-Americano e em como essas figuras, como por exemplo o vampiro, passaram a identificar o leitor e não o monstro. Pode-se argumentar que a obra sugere o lado monstruoso do humano, na sua ambição vampírica de poder. Nesta última secção, analisou-se a estrutura de *House of*

Leaves, identificando os diferentes elementos textuais a que Danielewski recorre na obra para transgredir limites diegéticos e ameaçar a dimensão do leitor. No próximo capítulo iremos explorar estas transgressões de representações diegéticas e o seu efeito na percepção do leitor.

3. *Up the rabbit hole: Exemplos de Percepção e Representação no Gótico Norte-Americano*

Muitos autores refletem sobre o período de instabilidade social que temos vivido nas últimas décadas, um pouco por todo o mundo. A famosa expressão de Angela Carter em 1974, “We live in Gothic times”, mantém a sua relevância, aponta Maria Antónia Lima na introdução de *Gótico Americano: Alguns Percursos* (2017) (ed. Lima 9). Os anos de 1970 não poderiam antecipar os eventos do século XXI, com o 11 de setembro de 2001, a crise financeira global, e a crescente ansiedade em torno das alterações climáticas, entre tantos outros horrores. Os sentimentos de incerteza sobre o futuro são cada vez maiores e mais agudos. A pandemia de 2020 rivalizou os arquétipos Góticos. O ambiente claustrofóbico das obras tornou-se a realidade de biliões de pessoas, fechadas em casa, tentando manter rotinas de trabalho e de socialização, algum resquício de normalidade. Como uma história de terror saída diretamente de uma obra Gótica, as pessoas viveram em isolamento, assombradas por um inimigo invisível.

Não conseguimos encontrar explicações suficientes no mundo real. Na escuridão caminhamos, com a esperança de sobreviver ao horror e de encontrar respostas. A leitura de obras Góticas é a alternativa segura, e mais satisfatória, a “doomscrolling”³³. A ambiguidade das sombras é mais assustadora do que a visão clara do inimigo. Existe uma sensação de ameaça do desconhecido, daquilo que não pode ser identificado e quantificado, e esse é o cerne da nossa ansiedade. O Gótico demonstra como o passado pode antever o futuro. O presente pode parecer uma história de terror, mas no Gótico encontramos prazer no terror, ele conforta-nos e provoca-nos, capacitando-nos com as ferramentas para navegar a incerteza do amanhã. Neste capítulo, veremos como as obras

³³ “Doomscrolling” refere-se à ação de passar tempo excessivo online a ver notícias ou outro conteúdo que instigam sentimentos de tristeza, ansiedade, raiva ou outros.

Góticas recorrem a elementos da realidade do leitor para conectar com ele, enquanto os temas, a escrita e a estrutura das obras perturbam a sua percepção do real.

3.1. Notas sobre a Realidade Fictícia da Obra Gótica

Em “Changes of Perception in Gothic Literature: An Inquiry into the Effects of Reading Gothic” (2015), Paul Mârgâu cita *Oxford English Dictionary*, que oferece a seguinte definição para o conceito de “perceção”: “the ability to see, hear, or become aware of something through the senses [...] the neurophysiological processes, including memory, by which an organism becomes aware of and interprets external stimuli’ or ‘the way in which something is regarded, understood, or interpreted’ (citado em Mârgâu 34). O processo de leitura requer o uso de percepção, para que o leitor possa compreender e interpretar uma obra. Em certas obras, a Narrativa Enquadrada constitui parte de um sistema que possibilita e facilita o processo de pensamento partilhado, sobre eventos ocorridos e sobre a nossa mente. Este tipo de sistema propaga enquadramentos experienciais. Em concreto, dão a conhecer as vivências de narradores-protagonistas, em diferentes espaços e tempos. Uma história que não utiliza enquadramentos narrativos apresenta uma descida na capacidade do sistema de comunicar representações que têm origem em fontes diversificadas pelo espaço e tempo. O enquadramento das obras aumenta, assim, o alcance da narrativa enquadrada, melhorando o potencial do sistema a que oferece estrutura. Tendo em conta a presença recorrente da Narrativa Enquadrada ao longo de anos na literatura e em outros media, é necessário apelar ao estudo da técnica.

A teoria de receção, também conhecida por teoria de leitor-resposta, enfatiza a receção ou a interpretação particular de um leitor no processo de leitura de uma obra. Nos estudos literários, a teoria de receção originou do trabalho de Hans-Robert Jauss, nos finais dos anos de 1960. O teorista cultural Stuart Hall foi um dos impulsionadores da teoria, com o seu artigo “Encoding and Decoding in the Television Discourse” (1973). Dino Felluga elabora sobre estas ideias em *Critical Theory: Key Concepts*. Um texto não é recebido passivamente por um leitor (Felluga 260-261). Ele interpreta o sentido do texto

baseado no seu contexto cultural individual e nas experiências de vida (261). Em essência, o sentido de um texto não é inerente ao próprio texto, mas é criado pela relação entre texto e leitor (261). A aceitação do significado específico de um texto ocorre por norma quando um grupo de leitores apresenta um contexto cultural partilhado e interpreta o texto de maneira semelhante. Felluga aponta: “[...] the reader’s interpretative strategies ‘proceed not from him but from the interpretative community of which he is a member’” (261). É plausível, deste modo, que quanto menos um leitor tiver em comum com um artista, menos ele reconhecerá a mensagem intencionada do artista. Consequentemente, leitores com diferentes contextos pessoais apresentarão interpretações diferentes.

A mensagem de uma obra não é estática, podendo se modificar de leitor para leitor. Hans Robert Jauss, na sua proposta da teoria de receção, introduziu o conceito de “horizonte de expectativas” (262). Ele sugeriu que as expectativas de um leitor, e o seu conhecimento prévio sobre específicos conteúdos, influencia a sua interpretação de um texto. O público processa uma mensagem em diferentes estados (261). Num primeiro estado, pode aceitar a mensagem que o conteúdo transmite, pelo que a sua interpretação alinha com a intenção do criador. Num segundo estado, o público recebe a mensagem, mas não a aceita prontamente. Algumas pessoas concordam com a mensagem, mas outras não, dependendo do seu contexto pessoal. Num terceiro estado, o público rejeita a mensagem, pois a sua interpretação contradiz a mensagem intencionada pelo criador. A interpretação de uma mensagem pelo público é influenciada por diferentes fatores (261). Estes incluem classe social, género, idade, etnia, educação, e contexto cultural. As crenças, valores e experiências pessoais de uma pessoa são também parte desses fatores. A própria mensagem de uma obra influencia a interpretação. Uma mensagem direta pode ser mais bem recebida, ao invés de uma mensagem ambígua que cria espaço para debate. Esta abordagem desafia noções tradicionais de intenção autoral, enquanto determinante único

de significado, destacando-se o papel do público no processo de leitura e compreensão de uma obra, como comenta Felluga:

[...] the action of the text on a reader and the actions performed by a reader as he negotiates (and, in some sense, actualizes) the text [...] [W]riting is not the communication of a message which starts from the author and proceeds to the reader; it is specifically the voice of reading itself: in the text, only the reader speaks (261).

A teoria de receção sublinha o envolvimento emocional e intelectual que ocorre entre público e obra. Compreender a receção de uma obra torna-se essencial à sua análise, para que os críticos e investigadores possam desvendar as diferentes formas pelas quais o público interage e retira significado de um texto. A teoria foca a importância da literacia, a capacidade de análise crítica e de interpretação de mensagens em diferentes media. O conceito de literacia é uma ferramenta do público para entender melhor uma obra, oferecendo oportunidades de reflexão e debate para desafiar ideias propostas. Uma capacidade cada vez mais essencial para navegar um mundo sobre carregado de media que tenta controlar as nossas ações e os nossos pensamentos. É necessário saber analisar o conteúdo que consumimos, de modo a tomar decisões informadas.

Esta teoria não deixa, no entanto, de ser alvo de críticas. Apesar de Felluga propor que as estratégias de interpretação do leitor existem antes do ato de leitura e moldam o que o leitor lê (261), pode-se argumentar que o tratamento homogéneo do público não é o mais adequado, pois pode ignorar a diversidade de experiências e valores que influenciam a interpretação. A teoria pode enfatizar desproporcionalmente o papel do público perante o de criadores de conteúdo, que possuem os seus próprios motivos, valores e ideias pessoais que influenciam a produção e a distribuição de conteúdo. Felluga refere: “[...] both authors and readers—both speakers and recipients—rely on “conventions” or a “repertoire” common to both, “procedures accepted by both, and the willingness of both to

participate in the speech action” (262). É de sublinhar também o alcance limitado da teoria, que por vezes só se pode aplicar à análise de textos culturais. Para além disso, tende a subvalorizar o impacto dos media em estruturas políticas e sociais, ignorando o seu papel na influência da opinião coletiva. A influência de media narrativo na nossa vida, através de meios como a televisão, o filme, a ficção, destaca a importância da narratologia, comenta Felluga (185). A falta de evidências empíricas que comprovem os argumentos também não abona a seu favor. Não obstante, a teoria de receção continua a ser um método prestável para entender as complexas relações entre o público e diferentes media. É um conceito que desafia a noção de consumo passivo, e encoraja o pensamento crítico e a análise consciente. Felluga conclui estas ideias sobre o papel do leitor no processo de criação:

Barthes also makes a distinction between what he terms the “classic” text, which tends to limit the play of interpretation, and the “modern text,” which Barthes terms “writely” because it invites the reader actively to create the work: “This is the problem facing modern writing: how breach the wall of utterance, the wall of origin, the wall of ownership?” (262).

Em *Narrative Discourse: An Essay on Method*, Genette elabora sobre o conceito de metalepse, que se refere à passagem entre níveis narrativos diegéticos e extra- ou metadiegéticos, quando ocorre uma violação dos limites diegéticos (Genette 234). Este limite, o próprio ato da narração, revela-se uma fronteira instável, mas sagrada entre dois mundos, o mundo do narrador, e o mundo do que é narrado. A metalepse ameaça a posição do leitor, pois as transgressões que possibilita sugerem que o leitor se pode perder nelas. Genette oferece o exemplo proposto por Borges, quando o último afirmou: “Such inversions suggest that if the characters in a story can be readers or spectators, then we, their readers or spectators, can be fictitious” (236). O aspetto mais perturbador da

metalepse é, efetivamente, a hipótese de que o extradiegético talvez seja o diegético, e de que o narrador e o objeto de narração pertençam a alguma narrativa. A ideia de que, tal como podemos ler sobre uma personagem que lê um livro, também nós podemos ser essa personagem num livro, e estarmos a ser lidos por outra entidade. Os níveis diegéticos perturbados pela metalepse partilham essa energia de ambiguidade e incerteza com o leitor.

Genette elabora também sobre o poder da narrativa, recorrendo à história de Oedipus. Se o oráculo da obra não tivesse avisado Oedipus de que iria matar o seu pai e casar com a sua mãe, esses eventos não teriam acontecido, como comenta o autor: “The oracle in *Oedipus the King* is a metadiegetic narrative in the future tense, the mere uttering of which will throw into gear the ‘infernal machine’ capable of carrying it out” (243). A profecia do oráculo revela-se uma armadilha na forma de uma narrativa. Este é o poder da narrativa. Algumas, como a profecia do oráculo da história de Oedipus, tiram vida. Outras, como os contos de Xerazade, dão vida. As narrativas que moldam o nosso dia a dia podem influenciar as nossas escolhas e consequentemente o nosso destino.

Graham Allen, em *Intertextuality* (2006), elabora sobre o pós-modernismo e o conceito de intertextualidade. Ele afirma: “The new media of film, television and video [...] provide us with our main forms of access to local, national and global events. Reality, we might say, is something which is partially created by the media through which it is represented” (Allen 182). No Gótico, para entendermos como as narrativas podem representar a realidade, exercer poder sobre as personagens, permanecer na nossa mente e se traduzirem inconscientemente na nossa vida, precisamos de estabelecer duas bases formais. Em *Art of Darkness: A Poetics of Gothic*, Anne Williams explica uma das principais diferenças entre o Gótico feminino e o Gótico masculino. Enquanto a tradição feminina procura encontrar uma explicação para o “fantasma”, o elemento sobrenatural do

enredo, a fórmula masculina meramente categoriza o sobrenatural como uma “realidade”, a premissa desse mundo ficcional (Williams 103).

O Gótico afeta a percepção do leitor entre estes parâmetros. Através de uma racionalização do sobrenatural que nos perturba ainda mais quando não existe explicação alguma, como veremos em *A Head Full of Ghosts*, ou através de uma aceitação do sobrenatural como um facto, o que não reduz a ameaça, como explorado em *Fight Club*, com a duplicidade do narrador. Anne Williams recorre à escrita dos poetas românticos William Wordsworth e Samuel Coleridge para exemplificar as atitudes, respetivamente, das fórmulas feminina e masculina perante o sobrenatural (103). O terror das assombrações da vida da heroína Gótica na casa misteriosa assemelha-se ao modo como Wordsworth interpreta o natural, de maneira a salientar os aparentes poderes sobrenaturais da imaginação humana perante o seu ambiente/cenário (103). No caso de Coleridge, o sobrenatural nas suas histórias é apenas uma realidade a ser aceite, o que corresponde à tradição Gótica masculina, em que essa aceitação aponta à voluntária “suspension of disbelief” (103).

Deste modo, depreende-se que o Gótico feminino se organiza através do recurso ao terror, a uma ameaça imaginada e ao processo pelo qual essa ameaça é destruída. O Gótico masculino especializa-se no horror. O enredo e as convenções narrativas desta última fórmula focam também o sofrimento feminino, comenta Williams (104). Este cenário posiciona o público como voyeures que, não obstante alguma empatia, tomam prazer na vitimização feminina. O próprio leitor torna-se cúmplice do horror da obra, ao se permitir exercer a leitura da mesma.

Assim, o Gótico masculino reflete o pesadelo do patriarcado, referindo a separação do homem da mãe (representada pela figura feminina), com base na premissa de que o conceito de “cultura” é “masculino” e o conceito de “natureza” é “feminino” (107). Já o

Gótico feminino cria uma dimensão em que estereótipos de género são suspensos ou transformados a fim de revelar um mundo diferente, expondo os perigos escondidos do patriarcado (107). Quanto às conclusões das obras, é possível encontrar também divergências. A fórmula feminina requere um final feliz, correspondente às convenções sociais e de género. As obras que seguem este fórmula terminam, segundo Williams, com um casamento, que afirma o poder do Simbólico (103). Williams comenta: “It celebrates [...] a marriage of mind and nature, though from the female perspective, the successful ‘marriage’ is a wedding to culture” (103). Quanto ao Gótico masculino, a conclusão narrativa é ambígua. A autora aponta a obra *Carrie*, de Stephen King, como exemplo (104). Apesar da protagonista morrer no fim da obra, o autor revela que existe outra jovem com poderes telecinéticos, assim mantendo a história em aberto, por concluir.

Paul Mârgâu debate como a percepção de textos e figuras sobrenaturais Góticas se alterou, de horror e medo na literatura Gótica do século XVIII, para amor e empatia no Gótico pós-moderno da atualidade (Mârgâu 35). O autor distingue este género literário pelo seu efeito “cascata” (31). O seu impacto no indivíduo e no coletivo destaca-se pela sua função de libertação psicológica e emocional, e serve de mediador dos conflitos e ansiedades socioculturais do escritor e leitor (31). O autor oferece uma explicação para o modo como o Gótico tem vindo a expressar estas ansiedades, através do uso de elementos para a subversão da humanidade, como o robot, monstros e figuras sobrenaturais (31). No surgimento do género, o Gótico distingue-se do Romanticismo como a sua versão “obscura”, procurando reagir à aristocracia imoral e ao desaparecimento da nobreza, pelo emprego de um tom moralizador. Posteriormente, no século XIX, esta literatura inicia uma “exploration of boundaries”, afirma Mârgâu, a nível formal, estrutural e temático (32). Estas fases de desenvolvimento, nas quais a quebra de limites, impostos por convenções sociais, desafia noções de santidade e divindade, criam espaço para um Gótico pós-

modernista de cariz diversificado. O autor utiliza a definição de Theo D'haen sobre a ficção Gótica:

[A] particular kind of fiction, primarily but not necessarily contemporary characterized by a common set of techniques, conventions and themes (self-reflexiveness, metafiction, eclecticism, redundancy, multiplicity, discontinuity, intertextuality, parody, pastiche, the dissolution of character and narrative instance, the use of minor or popular genres, the erasure of boundaries, and the de-stabilization of the reader) (33).

Esta definição da Literatura Gótica, aponta o autor, como um género instável com a capacidade de destabilizar o leitor, revela um fator pré-existente no leitor que permite essa ocorrência (33). A poderosa ameaça (e atração), da crescente secularidade da cultura ocidental, torna possível para o leitor visionar seres sobre-humanos indestrutíveis (33). Temas como questões éticas, autoconhecimento, ou emoções e desejos reprimidos, encontram-se sob ataque durante o pós-modernismo, e assim prospera o Gótico pós-modernista, com a expressão de partes ocultas do indivíduo através do uso do conceito de “uncanny” (36).

O autor coloca também a questão, porquê ler Literatura Gótica? (34) O ato de leitura envolve uma série de processos mentais que formam a percepção do texto e das personagens pelo leitor, explica Mârgau (34). Este tem um efeito direto que se traduz na realidade do leitor e nas suas interações com o mundo, cada vez que ocorrem paralelos entre o mundo ficcional e o mundo real. Ler integra processos de compreensão, visualização, identificação com conceitos familiares e não-familiares, que alteram o ponto de vista e percepção do indivíduo perante o mundo real. Mârgau relembra que a leitura de ficção oferece ao leitor novas experiências, sendo um espaço propício a experimentar novos papéis e a refletir sobre as consequências dos mesmos (34). O autor enumera alguns dos principais elementos da percepção no ato de leitura. A compreensão é mediada pela

sensação e atenção (35). Cognição, proporcionada pela visualização e raciocínio, acede a prévias representações (35). Apreensão, derivada do acesso à memória e a representações pré-existentes, é vista como o ato de entender algo (35). Interpretação é alcançada pelos meios de “roleplaying” e “role taking” (35). Desfamiliarização, que envolve uma suspensão voluntária de interpretação errada, e uma identificação temporária com os elementos da obra, desde personagens a cenários e outros (35). E por fim, uma alteração do conceito do individual, como resultado do raciocínio, entendido como conclusivo e subjetivo, permitindo a reflexão sobre o que foi lido (35). A parte mais importante deste processo total de percepção, sem a qual a mesma não ocorreria, é a empatia. O seu papel é crucial na conexão entre leitor e texto, e determina a resposta, ou falta dela, do leitor perante a obra, a sua mensagem, e toda a estrutura e componentes.

Não obstante, outro elemento essencial ao processo é a existência de um cariz verídico na obra de ficção. Mârgâu cita Poe sobre este último elemento: “[...] words have no power to impress the mind without the exquisite horror of their reality” (36). A relevância da ficção Gótica, conclui o autor, sistem-se no efeito que tem na percepção do que é real, do que não é, do que pode ser real e do que se deseja que fosse real (36). Mârgâu contrasta as expectativas dos leitores Góticos dos séculos XVIII e XIX com os leitores da atualidade (36). Os primeiros exibiam um profundo medo inconsciente de que os factos horríveis descritos na história pudessem ocorrer, alimentando assim a resposta emocional de horror e de medo. O leitor atual, porém, transforma este medo inconsciente numa expectativa, procurando ativamente textos Góticos que lhe permitam experienciar, a um nível ficcional, as sensações produzidas pela realidade Gótica da obra. É possível verificar que este género literário obriga o seu público a refletir não só no contexto da obra, nas consequências e nos motivos das personagens, mas também no significado oculto por detrás de todos esses fatores. É uma literatura que nas palavras de Mârgâu:

“[causes] people to open their eyes and either run in horror, or reconsider everything they thought they knew, inside a new, enriched view of the world, because reading ‘enhances the ability to make psychological inferences about the emotions, thoughts, and motives others have in certain situations’” (36).

O leitor é influenciado pela obra, e a sua reação à obra é influenciada pelo leitor enquanto indivíduo. O carácter distinto do género Gótico, no entanto, impõe algumas questões. Que tipo de leitor procura estas obras sombrias e perturbadoras? O contacto diário, direto ou indireto, com tragédias do mundo, a nível cultural ou pessoal, fazem o leitor ansiar por um espaço que reproduza a realidade, mas em que o leitor tem controlo. O leitor decide ler uma obra, e decide quando terminar de ler. Como se orienta o leitor por entre os relatos de personagens loucas e atormentadas? É possível revermo-nos em personagens instáveis, nas quais os nossos desejos e medos mais profundos e obscuros são explorados, dando-nos alguma clareza interior. Ou, pelo menos, se não for possível encontrar clareza, temos o conforto de que a nossa experiência não é única, e que outras pessoas também passam pelo mesmo.

O escritor e leitor podem encontrar conforto no desconforto alheio, através do processo de escrita e do processo de leitura, por dois motivos. Por um lado, como vimos, a representação das nossas ansiedades e dos nossos desejos em obras Góticos declara que o nosso sofrimento e as nossas dificuldades são partilhadas por outros. Por outro, pudemos experienciar a emoção da tragédia e do horror sem nos afetar diretamente, mantendo algum tipo de controlo sobre o efeito da obra. O Gótico providencia respostas sobre o “eu”. Para lá das suas origens focadas numa expressão de ansiedades sociais, o foco desta literatura alterou-se para o individual, em que, aponta Mârgäu: “[the] monster became connected with personal anxieties, [...] making the Gothic much more complex in its intricacy and possibility for topics to demonize” (38). Esta alteração leva cada vez mais

pessoas a procurar o Gótico e os seus elementos obscuros ao invés de os evitar, revelando uma transição de terror para amor. O leitor precisa do monstro, e precisa do escritor, que lhe providencia as obras que satisfazem os seus desejos e as suas necessidades emocionais.

Anna Shane analisa obras da escritora Vernon Lee (1856-1935) no artigo “The ghost I expected to see’: Vernon Lee, the Gothic, and the Spectrality of Perception” (2024). Apesar de Vernon Lee ter sido uma escritora britânica, o recurso à análise de Shane foca-se na sua pesquisa sobre efeitos Góticos de percepção. Utilizaremos a sua análise dos efeitos na percepção dos protagonistas das obras de Lee, que provocam situações de terror e “uncanny” para as personagens (Shane 118). A autora comenta sobre o modo como Lee recorre ao Gótico para demonstrar o seu estudo e as suas teorias, formadas ao longo da sua carreira, sobre os mecanismos da percepção (119). Shane revela, com base nos textos de Lee e nas teorias da filósofa Alva Noe, como o emprego de conhecimento sensório-motor permite às obras transportar o público para um ambiente virtual (117). Segundo a autora, Lee questiona, através dos seus fantasmas, a estabilidade e a confiabilidade da percepção, sugerindo uma perda de identidade no que toca ao ato de percepção (118). A escritora transgride e perturba os processos de percepção anteriormente examinados com o artigo de Mârgâu, resultando num ato ambíguo e “uncanny”.

Shane destaca três obras de Lee em que cada personagem principal interage com algum tipo de entidade não-animada que, sob o efeito da percepção perturbada dos protagonistas, se torna numa presença sobrenatural (117)³⁴. Os fantasmas de Lee levam as personagens a perder a distinção entre realidade e representação. Os elementos em destaque de cada uma das obras em análise no artigo correspondem a objetos de arte representativos. A interação com os mesmos, através do emprego do conhecimento sensório-motor, faz deles corpos com agência. Shane comenta: “Lee’s ghosts capitalise on

³⁴ Em “Oke of Okehurst” e “Amour Dure”, os objetos em destaque são pinturas, e em “The Image” a protagonista interage com uma boneca.

what Noë terms the ‘virtual’ aspects of perception; because a large part of what we perceive is ‘present *as available*, rather than as represented’, we do not ‘see’ every detail so much as know implicitly that it is there” (119, itálicos no original). Através dos seus fantasmas, Lee descreve percepção como uma atividade que derruba as categorias normativas de representação e realidade, de “eu” e “Outro” (119). As regras que se aplicam à observação de arte são violadas, resultando em experiências assombrosas, desconcertantes, assustadoras e eróticas (119).

O ato de percepção é um ato de agência, psicológica e física. Nas obras de Lee, em oposição ao “estilo de observação” caracterizado por uma consciência de que objetos representativos não correspondem ao que representam, as personagens não possuem essa consciência distintiva, o que capacita os objetos em destaque com uma agência motora, origem do horror das obras (129). Shane comenta sobre a obra “The Image”: “However, by intentionally calling our attention to the doll’s motionlessness, the narrator endows it with a tremendous potential for motion; if she feels the need to tell us that the doll is motionless, the implication is that it is only motionless now” (122).

É este potencial de movimento, ao invés de movimento concreto, que aterroriza as personagens. Tal cenário requere que as personagens recorram ao seu conhecimento sensório-motor para aceder, através da imaginação, a esse movimento que não ocorre. É essa ansiedade que assombra e deleita os protagonistas. O envolvimento do corpo do leitor no ato da leitura é essencial à experiência vivida e cativante da ficção, aponta Shane (124). As representações das obras fazem uso de objetos do dia a dia comum, obtendo forma pela proximidade e interação com os mesmos. Estas circunstâncias capacitam mais facilmente a imaginação dos protagonistas, que em retorno corporaliza as representações em causa. Shane comenta: “In all three stories, Lee transforms representations into ghosts by imbuing them with a potential for motion, sustaining and amplifying this effect through a

depiction of everyday things” (127). Assim, a corporalização e o eventual efeito de “presença” por parte destas representações é o que lhes oferece o cariz assombroso, pois torna-se o exato oposto do que uma representação é. As personagens sofrem de uma perda de distinção através das suas respostas empáticas. A identificação empática que ocorre nas obras torna-se o processo através do qual os limites normativos entre “eu” e “Outro” são ultrapassados e destruídos, revelando cenários ambíguos, conclui Shane (131). Não é possível depreender onde as experiências e as emoções das personagens se localizam ou de onde veem. Permanece a questão se os protagonistas projetam as suas experiências nas representações, ou se as representações projetam alguma força neles.

O Gótico, nas suas variadas formas, requer o exercício de voluntária “suspension of disbelief”, sendo possível considerar este o verdadeiro encanto do género. A obra Gótica possui a capacidade de convencer o público da sua realidade, ao ponto de inspirar em alguns um medo singular e uma perturbação da psique. A dualidade, uma característica recorrente do Gótico, ocorre também no ato de leitura. Este efeito duplo verifica-se em como, primeiramente, as personagens são afetadas pelo horror da narrativa, e em segundo são os leitores. O mesmo se verifica na estrutura das obras, como temos explorado, muitas das quais possuem narrativas enquadradas. A história a que o público accede é um relato de outrem, que foi afetado pela história original. Esta sobreposição de narrativa e de efeito é planeada de modo a perturbar a percepção da realidade pelo leitor, do que é ficção e do que é real, assim o submergindo na obra. O uso de meios comuns e reconhecíveis, como os presentes na obra epistolar (cartas, relatos, registos, entre outros), para relatar eventos extraordinários e sobrenaturais, mais auxilia a ilusão. Talvez por estes motivos o género Gótico tenha tomado um lugar especial na imaginação humana. O Gótico reconta verdades humanas fundamentais, disfarçando-as em histórias fantásticas, as mesmas disfarçadas como realidade. A ficção Gótica surge das experiências da vida real de seres humanos

mundanos. É, no entanto, uma interpretação excitante de questões do dia a dia como problemas mentais e psicológicos, ansiedade, depressão, solidão, entre outros. Torna-se um género, apesar do seu cariz sobrenatural, muito próximo da realidade. É uma imitação direta de ações do quotidiano, e uma réplica das emoções e dos pensamentos do coletivo, o que sentimos dentro de nós que mais ninguém vê.

Em *A New Companion for the Gothic*, Scott Brewster tem um capítulo no qual elabora sobre a “loucura de interpretação” (ed. Punter *A New Companion for the Gothic* 481). Como vimos com *The Castle* e *House of Leaves*, por vezes a única perspetiva de uma obra é a de uma personagem mentalmente instável. As ações e os pensamentos de um protagonista Gótico revelam um estado psicológico precário, mas a personagem não admite a sua instabilidade. A noção de loucura numa história não é sempre estabelecida ou garantida. O leitor “são” e imparcial não pode se exteriorizar do narrador “louco”, pois apenas através dos olhos dessa personagem é possível obter um relato da obra. Um testemunho que o leitor é obrigado, no entanto, a questionar ou a duvidar (482). Se o Gótico é um género marcado por uma “escrita de excessos” (482), a loucura revela-se uma preocupação Gótica. Por vezes, o prazer aterrador evocado pela ficção Gótica advém do terror da possibilidade de que o destino do protagonista Gótico se torne o destino do leitor. As obras estabelecem um ansiedade terrível sobre o perigo de perder a sanidade, a possibilidade de que a loucura do texto possa contaminar o leitor (482).

Quando a única perspetiva de uma obra é a de um narrador não-confiável, não é possível formar uma interpretação adequada da obra. Não existe forma de o leitor aceder à verdade. Merricat, em *The Castle*, controla a narrativa. Podemos depreender algum contexto dos eventos que levaram à morte dos pais, mas mesmo isso não atesta a veracidade das suposições do leitor. A informação indiretamente partilhada por um narrador, ou por outras personagens, como no caso de *The Castle* com Constance e o tio

Julian, pode ser do mesmo modo “editada” como o resto do relato consciente. O narrador pode ter uma recordação errada dos eventos. Merricat pode recordar um pai mais rigoroso e cruel do que na verdade ele era, porque ela ainda era uma criança quando os pais faleceram. A idade reflete-se na perspetiva de certos eventos. Merricat pode até indiretamente partilhar informação sobre a família que na verdade é apenas uma maquinção da narradora, numa tentativa de “desculpar” as suas ações homicidas. O mesmo acontece com o relato de Louis, em *Interview with the Vampire*, e dos narradores de *House of Leaves*. Quanto da nossa percepção e interpretação é moldado pelos outros e, no entanto, baseado em factos alterados ou completas invenções? Se não podemos confiar no relato dos narradores, em quem e no que podemos confiar?

A obra escrita oferece acesso à mente das personagens. Na obra Gótica, essas personagens são por vezes representações das doenças mentais mais profundas, ou são atormentadas por desejos perversos e taboo. A dimensão mais privada da existência humana, a mente de uma pessoa, é de repente acessível por qualquer um. Tendo em conta a velocidade crescente e desproporcional de atuais avanços tecnológicos, que tipo de ansiedades é possível incutir no leitor sobre a possibilidade de a mente individual deixar de ser um espaço resguardado e pessoal? A obra torna o privado público, rompendo fronteiras de pensamento, e a sanidade da mente. Como vimos em *House of Leaves*, muitas vezes ela executa esta violação sem qualquer intenção de reparação. Os diferentes níveis narrativos da obra de Danielewski aproximam-se progressiva e ameaçadoramente da dimensão do leitor, e a conclusão não oferece qualquer segurança de que o mal foi vencido e de que não vai transpor mais um limite diegético, e atravessar para a realidade do leitor. Tal como Johnny foi afetado pela leitura do manuscrito de Zampanó, também o leitor pode ser afetado, perturbado pela visão da ruína mental de Johnny.

Johnny é um narrador, mas também é um leitor e um editor. Como Ouroboros, a

cobra que come a própria cauda, o conteúdo torna-se no consumidor, e o consumidor torna-se criador. A obra experiencia uma rutura metalética, na sua transposição destes papéis do processo de produção e receção. Ao encorajar interpretações supersticiosas em, e de, obras por meio de ferramentas narrativas e expectativas genéricas, os textos Góticos tem demonstrado um recorrente jogo com os limites entre formas ficcionais e regras sociais, comenta Botting no capítulo “Twentieth-Century Gothic” de *Gothic* (Botting 111). No conjunto intrincado e narrativamente variado das primeiras obras Góticas, a complexidade labiríntica revela o seu segredo e produz um horror que expulsa o objeto do medo, restaurando devidamente os limites convencionais. Não obstante, uma incerteza perturbante e “uncanny” assombra este processo, com uma ambivalência e uma duplidade que não podem ser contidas (111). Na ficção Gótica, é esta ambivalência e duplidade que surgem como uma distinta forma refletiva de ansiedade narrativa. As obras apresentam uma preocupação cultural crescente, caracterizada como pós-modernista, de que as coisas não são apenas aquilo que não parecem (111). O que elas aparentam ser é o que são, efeitos de forma narrativa e nada mais. Instáveis, flexíveis e desterradas em qualquer realidade, verdade ou identidade para além da que é providenciada pela narrativa (111). Surge assim uma ameaça do excesso sublime, de uma escuridão de narrativas múltiplas e labirínticas, em que mitos humanos se dissolvem, confrontados com forças para além do seu controlo. Botting conclui: “The horror of textuality is linked to pervasive terrors of anarchic disintegration or psychotic dissolution” (111). Os enquadramentos e múltiplos níveis diegéticos de obras Góticas existem entre mundos de ficção e realidade. Funcionam, não só como limites, mas como passagens entre as narrativas principais e os leitores das obras, como portais de acesso entre representação e realidade que perturbam as fronteiras entre dois termos abstratos. Estes enquadramentos interrogam e confrontam a definição ambígua de binários estabelecidos que demonstram a

instabilidade da verdade (Tarr, *Frame* 42).

A dimensão de um mundo fictício é um conceito antigo, mas não menos intrigante por isso. É o local onde vivem as nossas personagens preferidas, onde podemos experienciar acontecimentos sobrenaturais, que de algum modo se revelam representações realistas das estruturas do mundo real. O mundo de ficção existe num tempo sempre passado, sempre presente, e sempre futuro. A possibilidade de aceder a locais e a tempos pelo mero envolvimento com uma história tem cativado o ser humano por milénios. Compreende-se como a tradição de contar histórias é uma das experiências mais orgânicas da existência humana. Nós ouvimos histórias, contamos histórias, partilhamos histórias, somos histórias. As palavras tornam-se pessoas e as pessoas tornam-se palavras. Onde fica o limite entre ficção e realidade? A partir de que ponto uma pessoa deixa de ser uma entidade física e consciente, para ser parte de uma história? A paixão de alguém, o melhor amigo a quem se pode recorrer, o vilão, ou apenas um figurante, nas laterais da vida de outra pessoa. A partir de que ponto Merricat deixa de ser uma palavra que identifica outro conjunto de palavras, e se torna uma representação do feminino Gótico, um exemplo da mulher jovem não submissa, uma ameaça para o patriarcado? Que linha atravessou Louis, mais uma personagem na lista de vampiros ficcionais, para se tornar um símbolo da causa LGBT? Que corredores atravessaram Navidson, Zampanó e Johnny, para alcançar a mente dos leitores, e passar a viver na memória dos fãs?

O poder de uma história é por vezes subvalorizado. São as histórias que fazem o mundo rodar. O passado é apenas memórias partilhadas, o presente segue com cada virar de página, e o futuro está nas palavras e nas personagens que o moldam. Pode-se ponderar até que a vida é como uma Narrativa Enquadrada. Somos histórias dentro de histórias, dentro de mais histórias. O que distingue o leitor da personagem, a personagem do leitor? O rapaz de *Interview with the Vampire* é apenas uma pessoa, tal como o leitor, que por

acaso decidiu escutar o que Louis tinha para ouvir. Em *House of Leaves*, Johnny teve o infortúnio de ficar na posse do manuscrito de Zampanó sobre a misteriosa casa em Ash Tree Lane. Mas também o tiveram muitos leitores (os que não apreciaram a obra), que não conseguem expelir do inconsciente a possibilidade de um mal invisível omnipresente, que ataca não do exterior, mas do interior.

Vivemos efetivamente em tempos Góticos. Mas é na escuridão que pudemos encontrar a luz. À semelhança de Navidson, por vezes é necessário sucumbir aos nossos medos e encará-los, de modo a recuperar um sentido de nós próprios. A nossa percepção, o processo de consciência e interpretação, é intensificado pelas estruturas que destroem as narrativas para nos permitir ver as coisas. É através da desconstrução da narrativa que o leitor poderá compreendê-la melhor. E é através de estruturas narrativas como a da Narrativa Enquadrada que o leitor pode superar os limites diegéticos, e conectar com a obra, permitindo que ela penetre a dimensão do leitor. Cada leitor terá a sua visão única de uma história, mesmo que essa visões possam ser categorizadas em grupos baseados em contextos culturais, valores pessoais ou semelhante. Independentemente do que influencia a nossa interpretação, é sempre importante cultivar pensamento crítico e analisar o conteúdo que consumimos.

Novas formas de análise são possíveis através da reinvenção de técnicas narrativas e de escrita. A tendência pós-modernista de perturbar o processo de produção de histórias ajuda o leitor a obter novas perspetivas. Pode ser feito de diversas formas, pois o Gótico é um género versátil, no qual se têm reescrito figuras de terror, apelando ao leitor do século XXI. O leitor anseia o medo, encontra conforto no desconforto de outros. O Gótico oferece respostas para os nossos desejos e segredos mais obscuros. As estruturas sobrepostas e a duplicidade das obras ajudam a criar ilusões para atrair e perturbar o leitor. São reflexos da vida quotidiana, elevados ao extremo. O leitor não teme mais a figura

monstruosa. O seu medo maior é a possibilidade de se tornar a figura monstruosa. A forma como a narração deixa o leitor num estado de dúvida e incerteza invade a santidade da mente, rompendo os limites entre ficção e realidade, entre objeto de narração e narrador. Estas transições entre elementos do processo criativo, personagem, leitor e autor, permitem a transição para a realidade, fazendo o leitor se questionar sobre o seu papel no processo de leitura.

3.2. A Escrita Transgressiva de Chuck Palahniuk em *Fight Club*

A obra *Fight Club*, de Chuck Palahniuk, tornou-se objeto de culto, em parte pela adaptação cinematográfica do realizador David Fincher, em 1999. A obra segue as vivências de um narrador anónimo que, ao tentar combater o seu problema de insónia, adere a múltiplos grupos de apoio, fingindo ser um doente crónico. Produto de uma sociedade consumista e despegada, o narrador forma uma parceria com Tyler Durden, uma carismática, mas misteriosa, personagem. Juntos, começam um grupo de luta clandestino, como uma forma de psicoterapia para as angústias das suas vidas sem sentido.

Chuck Palahniuk recorreu a fortes temas sociais e individuais na sua obra, entre os quais consumismo, masculinidade na sociedade moderna, anarquismo, morte, dor, repressão e o inconsciente. O narrador é um homem jovem, funcionário de uma empresa de carros, preso numa rotina interminável e apática. Uma face sem nome³⁵, reflexo de tantos indivíduos do mundo moderno. Em Tyler Durden, ele encontra tudo o que não vê em si próprio, o seu ideal masculino. O grupo de luta de ambos evolui para uma organização anarquista intitulada “Project Mayhem”, com Tyler como líder. À semelhança de “Fight Club”, “Project Mayhem” impele os seus membros a se libertarem do sistema,

³⁵ Alguns leitores identificam o narrador pelo nome “Joe”, recorrentemente utilizado pela personagem em expressões como: “I am Joe’s White Knuckles” (Palahniuk 40).

permanecendo ao mesmo tempo sob o jugo incondicional do seu líder.³⁶ Com o progresso da organização, e o perigo crescente das suas ações antissociais, o narrador decide confrontar Tyler, na reviravolta da obra descobrindo que ele e Tyler são um só, a mesma pessoa. O narrador tem de enfrentar o seu outro eu, de modo a impedir um ataque de proporções catastróficas.

Apesar da relativa lenta subida ao sucesso de *Fight Club* na altura da sua publicação, a crítica inicial aplaudiu esta estreia de Palahniuk, pela originalidade da narrativa e a inteligência da sua escrita. Karen Angel, para o jornal *The Washington Post*, em 1996, descreve a obra como “[a] volatile, brilliantly creepy satire filled with esoteric tips for causing destruction” (Sheehan)³⁷. Adjetivos como “cínico”, “ultrajante”, “violento” e “perturbante” são utilizados por múltiplos críticos numa tentativa de descrever a obra (Sheehan). Aponta-se o caráter distópico e o tom niilista da narrativa, e a ironia seca utilizada. Os riscos tomados por Palahniuk são de louvar, numa obra que inclui tópicos suficientes para ofender um diverso número de pessoas. Sam Jordison, em “First Rule of Fight Club: No One Talks about the Quality of the Writing” (2016)³⁸, comenta sobre o conjunto específico de fãs da obra (Jordison). A sua devoção a *Fight Club* sugere que as obras de Palahniuk são escritas para o tipo de pessoas que não lê livros (Jordison). Para além da temática da obra, *Fight Club* é um objeto de arte na sua forma. Uma das primeiras críticas sobre a obra exalta não só a sua construção frásica, pela

³⁶ As regras da organização incitam à obediência cega e a uma tolerância zero para erros ou mentiras, como se verifica em: “1. You don’t ask questions. (...) 3. No excuses. 4. No lies” (87).

³⁷ Dan Sheehan. “Read the very first reviews of Chuck Palahniuk’s *Fight Club*”. *Literary Hub*. 15 agosto 2023. Acedido a 9 de outubro de 2024. <https://lithub.com/read-the-very-first-reviews-of-chuck-palahniuks-fight-club/>.

³⁸ Sam Jordison. “First rule of Fight Club: no one talks about the quality of the writing”. *The Guardian*. 20 dezembro 2016. Acedido a 9 de outubro de 2024. <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2016/dec/20/first-rule-about-fight-club-no-one-talks-about-the-quality-of-the-writing>.

sensação de instabilidade que as frases staccati e os parágrafos de uma só frase oferecem, mas também o uso de repetição, com expressões que simulam um efeito de “brainwashing” (Jordison), como: “Nothing is static. Everything is falling apart” (Palahniuk 76). Sobre este tópico, Palahniuk explicou numa entrevista para *The Observer*, em 2005:

“I like to cut to the chase,” the author told O’Hagan. “I try to tell a story the way someone would tell you a story in a bar, with the same kind of timing and pacing... I want that immediacy when I read a novel. I don’t want all that other extraneous stuff, all those abstract, chicken-shit descriptions” (Jordison).

Tal como uma história contada oralmente, a narração de *Fight Club* apresenta um foco concreto nas ideias que quer expressar. A linguagem é casual, como se se tratasse de uma conversa entre o narrador e o leitor, como se verifica na seguinte passagem: “Who guys are in fight club is not who they are in the real world. Even if you told the kid in the copy center that he had a good fight, you wouldn’t be talking to the same man” (Palahniuk 33). O ritmo da obra mantém o leitor preso à página, com um sentido de urgência e atualidade que conecta com o leitor moderno (58). As ideias da obra não se perdem entre reflexões ou descrições de conceitos abstratos. No entanto, esta prontidão do narrador em dizer as coisas como elas são, ou pelo menos como ele as interpreta, não impede o leitor de se questionar. Quanto da narração desta personagem anónima é um relato fidedigno, no qual o leitor pode confiar para fazer a sua asserção da história, quando existem passagens recorrentes que incapacitam a sua factualidade. Momentos textuais que colocam em causa a percepção do narrador, como quando ele tenta fugir da sua culpa e repete: “It wasn’t me. I didn’t do it [...] It wasn’t me. It was Tyler” (64).

Fight Club começa *in medias res*, com o narrador anónimo sob a pistola de Tyler (3). O seu resumo rápido de como Tyler e ele passaram de melhores amigos para inimigos

estabelece a dinâmica, e faz o leitor entrar de rompante no meio da cena confusa. A contagem decrescente para o rebentar da bomba aumenta progressivamente a tensão (5-6). O primeiro capítulo termina a três minutos da explosão, com uma declaração do narrador: “[You] want to be a legend, Tyler, man, I’ll make you a legend. I’ve been here from the beginning. I remember everything” (6). O narrador oferece-se para ser quase como um escriba dos feitos de Tyler, antecipando a narração dos acontecimentos. O facto de que a obra começa neste ponto de tensão, em que as duas personagens estão em choque, auxilia a reviravolta de que as personagens são dois lados da mesma pessoa. Mesmo com referências como “I know this because Tyler knows this” (3), que poderiam criar suspeitas no leitor, o contraste de posições entre as personagens dificulta fazer essa conexão. Se, por exemplo, a obra tivesse seguido uma ordem cronológica, possivelmente o leitor conseguiria depreender que Tyler não é uma pessoa distinta do narrador, mas sim a projeção do seu alter ego.

Os delírios do narrador tornam-se as narrativas enquadradas de *Fight Club*. As suas imaginações integram a realidade da obra, constroem estruturas dentro de estruturas, de modo a sustentar a visão adulterada do narrador e a perspetiva das personagens secundárias que interagem com ele. Lars Bernaerts, em “*Fight Club* and the Embedding of Delirium in Narrative” (2009), propõe: “[...] the narrative delirium can be understood as an alternative possible world and as an embedded narrative. It challenges our cognitive abilities in a specific way, since we are encouraged to read (parts of) the fictional world as the product of a single, ‘deviant’ mind” (Bernaerts 373). Marla, o interesse romântico da obra, é o catalisador para o surgimento de Tyler. Apesar de Tyler aparentar ser o ponto de transição para o narrador, que o leva a alterar a sua vida, Marla, com a sua aparição no grupo de apoio para o cancro da próstata, expõe a falsidade do narrador (Palahniuk 7). Ele vê a sua mentira na mentira de Marla, e assim dá início a um conflito interior que se

materializa em Tyler. A sua alucinação torna-se uma conexão alternativa à realidade. A presença de Tyler revela as motivações inconscientes do narrador, a necessidade de revolta contra o sistema é permitida através deste alter ego. Bernaerts aponta: “[Embedding] of the delirium in the larger design of the narrative is very instructive for the interpretation of specific texts” (Bernaerts 373). No caso de *Fight Club*, pode-se propor até que estão a ser contadas duas histórias distintas. A primeira, a queda do narrador num estado mental perturbado, em que tem de lutar contra si próprio a fim de encerrar uma organização anarquista de sua criação. E a segunda, a história do romance entre Marla e o narrador, que surge em momentos dispersos na obra. O envolvimento do narrador com Marla é o fator catalisador da sua desassociação de personalidade. O narrador não possui as capacidades sociais para se relacionar e conectar com uma mulher, pelo que a sua mente cria o alter ego Tyler Durden, para concretizar os seus desejos e lutar contra os seus medos. Questões de identidade e noções de reflexão de personalidade estão bem presentes na obra.

As perturbações mentais do narrador têm origem na sua infância, com experiências familiares. Ele sugere que o pai, tendo em conta o número de filhos que possuía, parecia que estava mais a criar um franchise do que a formar uma família (Palahniuk 34). Esta circunstância acrescenta ao trauma palpável do narrador, em que ele é transformado num objeto pela família, e a sua identidade é enfraquecida por esta percepção (35). Devido a esta conexão falhada com o pai, o narrador revê-se, ao longo da obra, nas personagens com que interage. Jara López, em “The Social and the Personal: Consumerism and Identity Lack in Palahniuk’s *Fight Club*” (2014), aponta três momentos em que tal ocorre (López 13). Inicialmente, o narrador vê a sua cara na marca do seu choro que fica na t-shirt de Bob, do grupo de apoio, a sua vulnerabilidade fisicamente patente (Palahniuk 22). Posteriormente, o narrador é confrontado com as suas mentiras (o facto de alegar que se encontra doente

para puder participar nos grupos de apoio), ao conhecer Marla: “In this one moment, Marla’s lie reflects my lie, and all I can see are lies” (23). Uma terceira instância de reflexão na obra verifica-se ainda no sangue do narrador espalhado pelo chão após uma luta (51). A sua incapacidade em se rever no seu pai leva a que o narrador procure desesperadamente o seu reflexo nas outras personagens. A sua mente funciona de um modo indireto e defensivo, em que o narrador experiencia momentos emocionais, mas não se permite as emoções que deveriam acompanhar esses momentos. Assim, ele apenas consegue reconhecer a sua face marcada por lágrimas na t-shirt de Bob ou pelo seu sangue no chão. López descreve as ações do narrador:

In this way he experiences a fragmentation of the self due to his incapacity to express his own feelings and to his problems of self-recognition. Every time he is angry or feeling bad he expresses himself through the displacement of his feelings towards the other, that is to say through “Joe’s organs,” which creates a very powerful and graphic image of his condition: when we read “I am Joe’s Grinding Teeth” (59) or “I am Joe’s Blood-Boiling Rage” (69) we can visualize the narrator doing so and feeling very angry (López 14).

O tema de dessatisfação com a rotina do dia a dia encontrado na obra, apresentado pelo narrador, revela a sua progressiva alienação da sociedade. Timo Korpi, em “The Alienated Narrator in Chuck Palahniuk *Fight Club*” (2014), recorre à definição de “alienação” proposta por Morton A. Kaplan: “[...] alienation occurs when an individual perceives an absence of meaningful relationships between his [sic] status, his identifications, his social relationships, his style of life, and his work” (Korpi 18). O autor aponta que, apesar do narrador se alienar da sociedade, essa circunstância permite-lhe encontrar o seu lugar no mundo, apesar de a sua posição não ser muito clara (6). O consumismo, que leva o narrador a se rodear de objetos de que não necessita, aprofunda, na opinião de Korpi, a sua alienação (6). Korpi sugere também que a industrialização e o advento do computador do século XX têm vindo a alienar o ser humano do seu trabalho

(7). O tema geral de *Fight Club* aparenta focar como o homem moderno se tornou um autómato inconsequente, que segue as regras estabelecidas por outras pessoas, e vive para corresponder a expectativas alheias, como aponta Korpi: “Technology deprives the modern man of his internal instincts and makes him just part of the machine in the Western culture that is laden with capitalistic values and superficial entertainment” (10). A possibilidade de que uma vida humana pode ser futilmente desperdiçada é uma ideia que tem assombrado o ser humano há centenas de anos. Por isso, para além de ser um meio através do qual escapar à futilidade, o trabalho é um dos principais veículos de expressão das capacidades humanas (20). É possível afirmar que o trabalho se transformou, de um processo criativo singular, num processo mecânico fragmentado (21). A alienação do ser humano de si próprio contribui para uma imagem pessoal distorcida. Perante as questões propostas pela obra, o ser humano deve procurar ser definido pelas suas experiências internas e não por objetos exteriores (22).

O narrador, ao não lhe ser permitido estabelecer uma relação saudável com o pai e a mãe, é impedido de atuar em conformidade com as teorias freudianas, que propõem que uma criança deve-se conectar com as figuras parentais e posteriormente distanciar-se das mesmas, de modo a se tornar a sua própria pessoa e a procurar relações para além do núcleo familiar. O clube de luta criado por Tyler e pelo narrador torna-se um espaço seguro onde os participantes podem não só lutar contra outros homens, mas também contra os próprios medos. O narrador, durante a explicação das regras de “Fight Club”, pondera sobre as suas ações: “Maybe self-improvement isn’t the answer. Tyler never knew his father. Maybe self-destruction is the answer” (Palahniuk 34). O clube oferece aos participantes a possibilidade de enfrentarem o medo de serem alienados da sua masculinidade (Korpi 44). No caso do narrador, Tyler pode ser interpretado como a causa da alienação do narrador da sua masculinidade, tornando-se uma representação da

masculinidade que o narrador deve almejar (46).

A presença de um duplo do protagonista é um tema proeminente em *Fight Club*. A luta interior do narrador contra ansiedades pós-modernas, como insónia e uma fraca autoimagem, levam-no a criar a personagem de Tyler Durden. O próprio texto revela esta divisão/duplicidade do narrador, antevendo a revelação no clímax da obra. Palahniuk inclui o uso de repetição de certas frases (Palahniuk 64-65), e de sugestões de que o narrador pode ter conhecimento de mais informação do que aquela que partilha com o leitor. O problema com este cenário é que coloca Tyler como completamente separado do narrador, e demonstra uma tentativa de calcular o impacto de Tyler no narrador, ignorando o impacto que o narrador tem em Tyler.

Apesar das reflexões sobre a sua situação, o indivíduo falha em se libertar da ilusão. O seu delírio monopoliza a sua percepção e cognição. Num contexto de pós-modernismo literário, o delírio está explicitamente a resistir a uma redução para um estado separado, como visível na passagem: “Tyler Durden is my hallucination. ‘Fuck that shit,’ Tyler says. ‘Maybe you’re my schizophrenic hallucination’” (124). É possível afirmar que a ilusão do delírio se torna mais concreta do que o suposto mundo real, visto que motiva os pensamentos, as expressões e as ações do protagonista.

Em *Fight Club*, os produtos da mente doente do protagonista constituem a narrativa, como comenta Christopher Teixeira em “Dynamic Future: Movements Beyond Postmodernism in Three Contemporary American Novels” (2015) (Teixeira 33-34). Christopher Teixeira destaca o momento em que Tyler propõe que talvez o narrador é a sua alucinação esquizofrénica, e não o inverso (34). Esta não é uma tentativa, por parte de Palahniuk, de delinear uma condição mental, ou de confundir o leitor para qual será a personalidade real, mas sim um dispensar da questão na sua totalidade (34). O leitor não deve procurar saber qual das personalidades ele deve privilegiar, mas sim aceitar ambas

como parte do protagonista (35). Palahniuk, ao ocultar a verdade durante uma grande parte da obra, sublinha a falta de compreensão por parte do leitor quando este considera apenas uma personalidade. A função da reviravolta, explica Teixeira, não é levar o leitor a tentar perceber o funcionamento físico da condição do narrador (35). O objetivo é, na verdade, chocar o leitor, para o fazer considerar o que significa que estas duas personalidades opostas sejam de facto a mesma pessoa. Teixeira afirma: “Palahniuk challenges his readers to understand a narrative beyond a single point of view” (37).

Christopher Teixeira comenta também no seu artigo sobre o pós-modernismo. Este conceito representa, para o autor, um conjunto de crenças demasiado diverso para existir sob apenas uma definição (5). Apesar da sua paradoxalidade, a ideia que une a maioria dos teóricos pós-modernistas é a rejeição de universalização, de totalização e de metanarrativas (5). O autor oferece esta opinião sobre o caso específico de *Fight Club*:

Cynthia Kuhn agrees calling the novel a “veritable catalog of Gothic conventions” and expresses surprise that its Gothic roots have not been recognized further (Wound 36). Jesse Kavadlo however, contends that while there is some existentialism “on the surface”, Palahniuk is better understood as “an American ironist in the tradition of Mark Twain, Nathanael West, Flannery O’Conner, Vladimir Nabokov, and Don DeLillo”, comparing a desire to find meaning in “futile and absurd” world (31).

Teixeira afirma que a obra de Palahniuk é uma complexa crítica da celebração da fragmentação inerente à rejeição pós-modernista de metanarrativas, que pede ao leitor para decifrar a sua narrativa (32). Revela-se, efetivamente, uma escrita transgressiva. O pós-modernismo, propõe Korpi, representa uma progressiva descrença nos princípios do conhecimento, da moralidade e do avanço social (Korpi 46-47). Glennis Byron e Dale Townshend, em *The Gothic World*, comentam que, para alguns autores, o pós-modernismo é peculiarmente adequado ao Gótico, pela sua inclusão de estéticas exageradas, excessivas e antirrealistas, pela divisão e duplicidade do “eu”, e pela ameaça

da subjetividade (ed. Byron e Townshend 456).

Toni Korpi, no seu artigo, debate ainda as ideias de Baudillard sobre os conceitos nos quais é fundada a pós-modernidade, na qual a obra *Fight Club* se insere; nomeadamente, simulação, implosão e hiperrealidade (Korpi 26). Segundo o autor, simulação corresponde a uma imagem ou modelo de uma obra que se torna mais real do que a realidade (26). Korpi oferece o exemplo de um ator que recebe “hate mail” relativamente à personagem que interpreta numa peça, quando se torna difícil distinguir o ator real da personagem fictícia (26). Implosão, continua o autor a explicar, ocorre quando o limite entre a imagem/simulação e a realidade implode e, com o seu colapso, a experiência do mundo real desaparece (27). Quanto à hiperrealidade, Korpi afirma que tal conceito se refere a algo que vai para além do real, um estado em que as distinções entre objetos e as suas representações são dissolvidas, restando apenas simulacro (27). Estes conceitos propostos por Baudillard revelam a presença do “uncanny” em obras pós-modernistas, tendo em conta a definição deste termo, proposta por Freud, que se refere a uma perturbação do familiar (27).

Combinando as ideias anteriormente debatidas, sobre a alienação do narrador de *Fight Club* como um reflexo da sociedade consumista do século XX, e três conceitos nos quais o pós-modernismo se baseia, Korpi elabora ainda sobre a interseção das duas ideias. O autor afirma que, enquanto espécie, o humano depende da percepção de si próprio e do mundo que o rodeia. Através desta percepção é capaz de modificar a sua autoimagem e de ponderar na mesma com o auxílio de estímulos exteriores (28). No entanto, quando esta imagem é distorcida por insuficientes ou por impróprias interações com outras pessoas e o mundo exterior, o indivíduo demonstra o que Korpi denomina como: “[an] uncanny experience of oneself” (28). O narrador apenas se sente parte do mundo real através da compra de bens materiais, como mobília ou decorações, uma vez que ele se rege pelas

regras e gostos alheios. Korpi explica: “Simulation, in this case purchasing furniture and items, therefore deepens the narrator’s alienation from himself and becomes the narrator’s reality that is ‘more real than the real’” (36). O narrador fica tão imerso numa fantasia consumista, e na simulação criada pelos produtos, que se aliena da sua realidade, e não deseja conhecer os limites entre simulação e realidade (37).

A escrita de Palahniuk em *Fight Club* é um componente da obra que merece mais atenção por parte da crítica. O escritor mantém um ritmo mecânico, que espelha a industrialização da sociedade moderna. As suas frases apresentam um staccato que mantém a urgência da narração. Palahniuk favorece verbos acima de adjetivos, efetivamente mantendo a ação sempre a decorrer, sem se perder em descrições desnecessárias. Karl Idol, em “Chuck Palahniuk’s *Fight Club* as an Example of Transgressive Fiction” (2018), descreve a escrita do autor: “He refers to his style as a minimalistic approach, meaning that ‘his writings use a limited vocabulary and short sentences to mimic the way an average person telling a story would talk’” (Idol 6). De modo a oferecer maior realismo aos eventos, e a ajudar o leitor a entendê-los, Palahniuk faz uso do discurso direto com o segundo pronome pessoal “tu”.

Quanto à estrutura e narrativa, as obras de Palahniuk são frequentemente estruturadas *in medias res*, iniciando cronologicamente no fim, com o protagonista a recontar os eventos que levaram ao ponto em que a obra começa. O autor faz também uso de um humor incomum e de ideias invulgares nas suas obras de modo a expor variadas falhas sociais e a criticar estas das maneiras mais obscuras. A sua escrita revela-se uma desconstrução da sociedade, e da visão moderna do trabalho, uma vez que se propõe na obra que o produto criativo do ser humano é substituído por um processo mecânico e fragmentado (Korpi 21).

Fight Club é uma obra pouco debatida a nível da estrutura, uma vez que a crítica

tem valorizado o conteúdo acima da forma. As escolhas criativas de Palahniuk resultam numa narrativa dispersa, com um ritmo rápido e direto. Existem muitos poucos adjetivos, a favor da presença de verbos. Alguma personagem está sempre a fazer algo, sempre a avançar a narrativa, existindo uma energia durante a obra toda. As frases são fortes e percussivas. O estilo de “stream of consciousness” da narração não abre espaço a informação desnecessária. O narrador diz o que tem a dizer, quando tem de o dizer, mantendo o leitor preso à obra. As mudanças entre primeira e segunda pessoa são feitas de um modo orgânico, tornam o leitor parte da obra, e sugerem a confusão e a instabilidade mental do narrador. A introdução do narrador com a expressão “People are always asking, did I know about Tyler Durden” (Palahniuk 10), foca o enredo na conclusão da obra em que Tyler é descoberto pelo narrador como sendo um produto da sua imaginação. Neste momento, o protagonista narra a partir de um ponto de vista posterior, relatando como tinham sido amigos, pelo que o elemento de prolepse é incluído para informar o leitor de que a amizade se alterou com o tempo. Este elemento cria uma expectativa para uma futura explicação sobre o que levou o narrador e Tyler a este confronto (Korpi 52).

Karl Idol explora como o protesto contra o consumismo é utilizado para destacar a escrita transgressiva de Palahniuk na sua obra (Idol 2). A ficção transgressiva foca-se em personagens que se sentem restringidas por normas sociais, personagens desobedientes, rebeldes, que procuram derrubar formas de autoridade, quebrar taboos e subverter convenções pré-estabelecidas. Idol sublinha: “Moreover, the thesis shows that transgressive fiction is a genre that does not intent to offer proper solutions to social problems, but points out the issues in an uncomfortable and disturbing manner” (2). Os conteúdos apresentados com frequência em obras transgressivas, que evocam sensações de nojo, choque e perversidade, não são, propõe Idol, utilizados para mostrar que são taboo e para explicar como se pode evitá-los (13). Os escritores transgressivos, afirma o autor,

escrevem sobre esses conteúdos bizarros como se os mesmos fossem normais (13). O seu objetivo não é, deste modo, chocar o leitor, mas sim convidar ao debate e à controvérsia, para que as pessoas possam enfrentar a realidade do mundo (13). A inclusão destes temas na obra cria uma ligação entre a dimensão diegética e a dimensão do leitor, pois espelham a realidade do leitor, conectando-o com a obra. O tema de anti-consumismo presente em *Fight Club* não é por si transgressivo, no entanto. As escolhas e as ações de protesto das personagens são o fator transgressivo da obra. Mesmo que, por mais que tentem melhorar ou destruir a civilização, as personagens acabem por falhar (26).

O narrador anónimo trabalha como coordenador de campanha de revogação para uma empresa de carros reconhecida, mas esta também permanece anónima (Palahniuk 31). As funções do narrador consistem em iniciar uma revogação quando um problema relevante é encontrado num modelo de carro. Se existir um problema que possa vir a ser a causa de muitos acidentes, o que resultaria em compensações legais para as vítimas que prejudicariam a empresa, o modelo tem de sair de circulação. O narrador apresenta a seguinte fórmula para o seu trabalho: “A times B times C equals X. This is what it will cost if we don’t initiate a recall. If X is greater than the cost of a recall, we recall the cars and no one gets hurt. If X is less than the cost of a recall, then we don’t recall” (30). O seu trabalho foca-se não nas pessoas que deveria proteger, mas em dinheiro e lucros. O narrador é apenas um peão numa sociedade capitalista que desvaloriza a vida humana em favor de dinheiro. A lógica deste mercado desconsidera as mais básicas solidariedades sociais, o que provoca um sentimento crescente de insegurança e cinismo (López 7).

Na obra aponta-se também que até uma das maiores atividades sociais, a prática sexual, é substituída por consumismo. A repressão do instinto básico do sexo é trocada pelo consumo de bens, numa sociedade em que as pessoas são cada vez mais definidas pelo que possuem, mas cuja definição não tem sentido. O narrador comenta: “The people I

know used to sit in the bathroom with pornography, now they sit in the bathroom with their IKEA furniture catalogue [...] We all have the same Hohanneshov armchair in the Strinne green stripe pattern" (Palahniuk 43). Idol elabora sobre estas ideias. As empresas apelam às pessoas para consumirem porque o que uma pessoa consome reflete o seu estatuto social, benefícios e prazer (Idol 9). O consumismo tornou-se tão popular nos Estados Unidos da América porque é associado a dois ideais políticos principais da nação: a liberdade e a democracia (9). O consumismo possibilita a criação de uma identidade pessoal nova, de um modo superficial e fácil, que não prejudica as pessoas das nossas relações mais próximas, como família e amigos, e sem ser autodestrutivo (9). No seu primórdio, o "American dream" significava estabelecer uma identidade pessoal autêntica e aproveitar as oportunidades que o país construía e oferecia (9). Atualmente, as pessoas procuram apenas preencher o vazio interior e acalentar a esperança de que a felicidade surgirá (9). Idol conclui que o consumismo apresenta um cariz paradoxal. Por um lado, é destrutivo, mas por outro, é uma solução para as pessoas preencherem o seu vazio interior, e atenderem às suas necessidades e aos seus desejos (12). A leitura de *Fight Club* torna-se uma escolha pessoal e uma ação contra a sociedade consumista e desiludida. O leitor escolhe ler a obra de modo a não ficar alienado como o narrador. Korpi comenta: "[...] men fear that they will become alienated from their masculinity, if they are not willing to fight" (Korpi 44).

A obra de Palahniuk ameaça o status quo. É um texto que instiga a uma rebelião social, nas palavras de Jara López, devido à rutura na sociedade atual do "contrato social" proposto por Jacques Rousseau (López 2). A obra acaba por demonstrar que esta rebelião é na verdade infrutífera. As personagens não conseguem escapar ao consumismo, uma vez que, para manterem o "Projeto Mayhem", os participantes, liderados por Tyler, vendem sabonetes feitos com gordura corporal de uma clínica de lipoaspiração. Ironicamente, os

rebeldes desta causa acabam por ser eles próprios parte do sistema consumista que procuram derrubar. O “American dream”, da posição política de Tyler, é apresentado como uma mentira social, a criação de um status quo que mantem as pessoas a trabalhar para um sistema capitalista que beneficia uma pequena percentagem de indivíduos. Esta posição por parte de Tyler expressa sentimentos de vazio e de raiva que provêm do capitalismo americano contemporâneo, em que os empregos são desprovidos de sentido, a vida é solitária e o consumo de produtos não alcança a felicidade publicitada. Os participantes do “Projeto Mayhem” podem ser comparados a trabalhadores de fábrica, anónimos, cada um encarregado de uma função apenas, uma pequena parte do projeto (Palahniuk 96-97). Enquanto “Fight Club” emerge contra a conformidade do consumismo, o “Projeto Mayhem” rouba os seus membros da sua individualidade, mais do que a cultura de consumo consegue (López 9). Eles devem rapar a cabeça e vestir-se todos de preto, e apenas quando morrem voltam a ser identificados pelos seus nomes verdadeiros (Palahniuk 132).

É importante não simplificar a obra de Palahniuk. Uma tentativa de entender a obra como apenas uma crítica do seu tempo é uma futilidade. O génio das obras do autor prende-se com o facto de que, como comenta Christopher Teixeira, para além de recorrerem à sua contemporaneidade, são capazes de conectar com um vazio pós geração X, enquanto invoca uma rica tradição literária (Teixeira 43). O próprio autor já comentou que as suas obras são sobre uma pessoa solitária à procura de um meio de se conectar com outras pessoas (44). Mas a forma como o narrador de *Fight Club* decide criar ligações é efetivamente errada. Ele participa de grupos de apoio nos quais não se deveria encontrar, pois ele mente sobre a sua condição de saúde para puder se inscrever. Teixeira nota: “The problem with this is of course that the narrator is lying. He does not actually have any of the disease that the other group members suffer. He is attempting to base his authentic

interaction on an inherently inauthentic claim which thus of course ultimately leads to failure" (45). O narrador vive enquanto cópia de uma cópia. A criação de Tyler revela-se não só a única coisa original no narrador, mas também o coloca num estado temporário de "perfeição", o que demonstra a agência de Tyler em superar a inércia da isolação pós-moderna (49).

Para além de ser um reflexo do seu tempo e um ponto de identificação para o leitor moderno, *Fight Club* distingue-se pela sua escrita transgressiva, que espelha a mensagem e os temas explorados e perdura na memória dos leitores. A próxima obra em análise elabora também um comentário social através da exploração da mente perturbada de uma personagem e da percepção adulterada do narrador.

3.3. Intermedialidade da Narrativa Enquadrada em *A Head Full of Ghosts*

A obra *A Head Full of Ghosts*³⁹, do autor Paul Tremblay, segue a história de uma família cuja filha mais velha, Marjorie Barrett, no seguimento de sintomas de doença mental, é suspeita de estar possuída por um espírito maligno. Quando a situação é tornada pública, um programa de reality TV decide registar o processo de exorcismo da jovem. A irmã mais nova de Marjorie, Merry Barrett, reconta esta experiência da sua infância quinze anos depois. O leitor acompanha a narrativa da perspetiva de Merry, e os acontecimentos familiares que levam ao progressivo detimento da saúde mental de Marjorie, e aos eventos fatais do fim da obra. *Ghosts* intercala a narração de Merry no passado com o relato dos mesmos eventos no presente a uma investigadora, que pretende escrever um livro sobre a verdade da história da família Barrett. A obra inclui ainda excertos de publicações online por Karen Brissette, em que a blogger analisa a participação da família no programa “The Possession”. Marjorie começa a desenvolver comportamentos estranhos e psicóticos no início da obra, deturpando a linha entre esquizofrenia e possessão demónica. Devido à precária situação financeira da família, e à recém-descoberta fé religiosa do pai, a família decide participar do programa de reality TV. Existe uma grande tensão na dinâmica familiar, resultante de problemas matrimoniais, dos distúrbios de Marjorie, e do envolvimento com o programa.

A interação das duas irmãs é uma parte significativa da obra. À semelhança da personagem Rachel Neville, a investigadora acima mencionada, o leitor necessita de analisar as interações entre Marjorie e Merry, tendo em conta o contexto dos eventos, e a personalidade de ambas que a narrativa revela. O foco da obra não é perceber se a possessão de Marjorie é real. A narração elegante e cuidadosamente ambígua alcançada

³⁹ A fim de uma leitura simplificada, as referências à obra serão identificadas por uma versão reduzida do título, nomeadamente *Ghosts*.

por Tremblay é o destaque da história, e encontra-se permeada de influências Góticas.

O repertório de Paul Tremblay é composto por obras de ficção científica, fantasia e horror. O autor é parte ativa do cenário literário Gótico, tendo sido jurado nos “Shirley Jackson Awards”. A aplicação de influências de grandes nomes do Gótico, literário e cinematográfico, valeram a Paul Tremblay o prémio “Novel” nos “The Bram Stoker Awards” em 2015, com *Ghosts*. Em 2018 e 2019, o autor conseguiu os prémios de “Superior Achievement in a Novel” e “Superior Achievement in a Fiction Collection”, respetivamente, com as obras *The Cabin at the End of the World* (2018)⁴⁰ e *Growing Things and Other Stories* (2019).

Não obstante a inspiração criativa encontrada em obras clássicas, a narrativa de Tremblay, cujo cenário toma lugar perto de Salem, não se apoia na história local. A obra não é apenas outra história sobrenatural. O enredo expõe, de um modo inteligente e visceral, como os mass media, a internet e a cultura pop, têm transformado a nossa experiência de um impulso humano primitivo, o horror. A estrutura da obra, cuja narração se divide por três narradoras (a jovem Merry, a Merry adulta, e a blogger), transforma *Ghosts* num debate perturbador sobre a verdade, ou sobre o que as várias personagens acreditam ser a verdade. A obra levanta múltiplas questões pertinentes sobre a sociedade atual, referentes à identidade pessoal e ao impacto dos media. *Ghosts* pondera sobre o modo como uma história se altera cada vez que alguém a reconta, sobretudo na atualidade, em que partilhamos histórias com milhões de pessoas online que por sua vez irão partilhar com outros milhões. *Ghosts* mantém o leitor num estado de incerteza durante toda a obra. Alguma parte dos acontecimentos é verdade, ou será tudo uma fabricação? A obra é também uma reflexão sobre percepção. O que para uma pessoa pode ser considerado “horror”, para outra é apenas entretenimento.

⁴⁰ Adaptada para cinema pelo realizador M. Night Shyamalan, sob o título *Knock at the Cabin* (2023). Inclui a participação de atores como Dave Bautista e Rupert Grint.

Ghosts é uma combinação criativa de comentário social e horror a cada virar de página. Tremblay agrupa múltiplos narradores, nenhum deles um narrador confiável, que elevam a ambiguidade da obra. *Ghosts* torna-se um livro sobre um livro sobre um programa televisivo, sobre eventos de vida real cujo factos nunca são definidos, com meta-comentários de um blog de autoria misteriosa. A interseção de conceitos literários, televisivos e de media social em *Ghosts* acontece de um modo orgânico, apresentando uma autoconsciência narrativa. Merry explora os registos e as suas memórias sobre os eventos com a investigadora passados quinze anos, e o programa “The Possession” é analisado detalhadamente no blog de Karen.

A Narrativa Enquadrada de *Ghosts* encontra-se na organização das múltiplas narrações, avanços e recuos temporais na descrição dos eventos, e no recurso a diferentes media, entre os quais a escrita tradicional, o formato de reality show e “found footage” e o formato de blog. É revelado na terceira parte da obra que Merry é a autora do blog que critica o programa “The Possession”. A personagem Karen Brissette é outra das identidades de Merry. A protagonista é, deste modo, a narradora a três níveis diegéticos diferentes.

O leitor tem acesso aos eventos da possessão pela perspetiva da jovem Merry. A narração ingénua e dúbia da criança é intercalada com a narração de Merry adulta. Anos mais tarde, Merry é abordada por uma investigadora, com quem explora os acontecimentos do passado, agora com a perspetiva de um adulto e o conhecimento do resultado dos eventos. Merry, na conclusão da obra, revela à investigadora o seu papel no envenenamento da família, partilhando finalmente o segredo que apenas ela, como única sobrevivente, conhecia. O julgamento sobre a verdade dos relatos é deixado ao encargo de Rachel, e do leitor. Pode a jovem Merry ter interpretado mal os acontecimentos, ou a sua mente impressionável levado a que exagerasse detalhes? Pode a Merry adulta estar a

recontar os eventos com propósitos ocultos? E quanto aos comentários da blogger, serão apenas adições frugais, um escape de Merry sobre o seu passado traumático, ou providenciam estes algum tipo de perspetiva diferente sobre a história? Estas são todas questões válidas que cativam o leitor, levando-o a consumir a obra numa tentativa supérflua de desvendar o mistério. Pois a verdade não importa nesta história. A reflexão a que ela instiga sobre o nosso consumo voyeurístico da vida dos outros e a nossa insensibilidade perante ações desumanizadoras dos media é a verdadeira mensagem de Paul Tremblay em *Ghosts*. A obra é um olhar sobre a ruína de uma família, uma crítica mordaz da cultura de reality TV, e uma análise de como o desespero e a ganância podem se aliar para criar um horror muito mais terrível do que o sobrenatural.

Intertextualidade é um dos conceitos analisados com esta obra. Pode ser identificado como uma relação entre textos, que não se resume a uma mera referência a outras obras, mas que envolve uma interação ponderativa entre obras. Werner Wolf elabora sobre o conceito na obra *Framing Borders in Literature and Other Media*. O recurso a intertextualidade forma um crescendo de expectativas, comenta o autor (ed. Wolf e Bernhart 214). Os enquadramentos de *Ghosts* demonstram a função de “context-centred” proposta por Wolf, que se refere à identificação de uma ligação entre um texto e uma tradição literária ou contexto cultural (30). As diferentes narrações de Merry não são apenas limites entre partes da obra. Elas criam pontes de interpretação entre si, recorrendo a clássicos Góticos. Wolf comenta: “Framings frequently not only mark the inside/outside border between artefact and context [...] but also help to interpret an artefact by creating a ‘bridge’ between its inside and its outside or context” (30).

Ghosts revela inspirações na obra de Shirley Jackson, *The Castle*. A protagonista Merry, de Tremblay, possui um nome semelhante ao de Merricat, de Jackson. Ambas as protagonistas, narradoras não-confiáveis, são irmãs mais novas. Tanto Marjorie de *Ghosts*

como Constance de *The Castle* apresentam perturbações psicológicas, e são acusadas de crimes que não cometaram, que resultaram na morte dos pais. As obras identificam Merry e Merricat como as autoras dos crimes de envenenamento. E, efetivamente, ambas as famílias são assassinadas durante uma refeição. As dinâmicas das famílias das duas obras são também semelhantes. O pai de Merry e Marjorie revela uma progressiva assertividade quanto ao tratamento religioso de Marjorie, à semelhança do alegado comportamento estoico do patriarca Blackwood para com a educação e tratamento das filhas. E tanto a mãe de *Ghosts* como a de *The Castle* demonstram uma certa passividade perante o desenrolar dos respetivos eventos. Grande parte da obra *Ghosts* foca um mundo secreto das irmãs que tentam proteger a sua família e mantê-la unida, tal como acontece em *The Castle*. A chegada da equipa de filmagens do programa televisivo “The Possession” pode ser equiparada à chegada do primo Charles em *The Castle*.

É possível encontrar também referências a *House of Leaves* e ao conto “The Yellow Wallpaper” (1892), de Charlotte Perkins Gilman. Um dos capítulos de *Ghosts* inclui uma personagem identificada como “Dr. Navidson” (Tremblay 135), e os comentários de Karen Brissette no blog, sobre o layout da casa, recordam a casa em Ash Tree Lane (193). O epígrafo de *Ghosts* inclui uma frase do conto de Gilman, e um dos quartos da casa, no qual Merry e Marjorie convivem, é descrito com papel de parede amarelo deteriorado (58). Karen comenta no blog sobre estas referências a “The Yellow Wallpaper”, atestando o caráter autoconsciente de *Ghosts*: “Is the Barrett House telling us that our own diabolically challenged and/or mentally-ill Marjorie is the young woman trapped in the room with the wallpaper, or the metaphorical oppressed woman in the yellow wallpaper who yearns to be free? You decide!” (195). Os elementos de possessão são uma clara inspiração nas obras *The Haunting of Hill House* (1959), de Shirley Jackson, e *The Exorcist*, de William Peter Blatty.

O ato de reutilizar conteúdo tem sido integral ao género Gótico desde o seu surgimento no século XVIII. Os primeiros escritores do Gótico investiam com frequência em trabalhar e em restruturar temas, personagens e cenários recorrentes, ao ponto de o Gótico se tornar reconhecido pela banalidade, pelo cliché e pelo conteúdo repetitivo, como explica Joanne Watkiss no seu capítulo de *The Gothic World*, “Rewriting the Canon in Contemporary Gothic” (ed. Byron e Townshend 465). Na cultura moderna e contemporânea, esta tendência para reescrever e reciclar outros textos tem persistido como uma característica recorrente do género. Múltiplas produções Góticas recentes parecem, também, se alimentar e plagiar mutuamente. Isto provoca um efeito inquietante (adequado ao Gótico), de eco e de repetição de certas personagens familiares, de temas e de enredos através de uma variedade de textos e media.

Esta autorreflexividade intertextual da Literatura Gótica encontra eco nas palavras de T.S. Eliot, em “Tradition and the Individual Talent” (1919), que sublinha: “No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists” (Eliot 55). No Gótico, esse diálogo é explícito: os textos dialogam com convenções herdadas, personagens arquetípicas e estruturas narrativas familiares. Como analiso ao longo desta investigação, a Narrativa Enquadrada funciona muitas vezes como um gesto de citação e transformação, inserindo a obra contemporânea numa linhagem estética e conceptual. O ato de reescrever no Gótico contemporâneo é baseado no alinhamento produtivo de diferentes contextos e localizações históricas, um alinhamento que sugere não tanto a intemporalidade do Gótico, mas as forças criativas e engenhosas do processo e da mudança históricos. O reescrever de conteúdo Gótico, assim, cria espaços críticos produtivos onde é possível questionar uma multiplicidade de preocupações contemporâneas. Watkiss cita Katherine Dunn, argumentando que esta repetição Gótica, mais do que um aviso pós-modernista da morte

da originalidade, se revela a rica fonte de criatividade do Gótico: “‘repetition is also transformation, troped variously as decay, deformity and metamorphosis’ [...] In contemporary culture, Gothic writing is always an act of rewriting, and such productive mutation is, ‘like the gothic, always a double gesture’” (474). Fiel à forma Gótica, o horror da duplidade encontra-se na interseção de formatos que se revelam cópias da realidade, como os meta-comentários de Karen sobre “The Possession”, que representam os eventos da obra desconstruídos, ou como as filmagens do programa, que se revelam uma adaptação e edição da realidade.

Mesmo assim, *Ghosts* procura ser uma modernização do enredo de exorcismo, de algumas formas interessantes. A dúvida que permanece sobre a condição de Marjorie – será uma doença, um evento sobrenatural, ou fraude –, é cativante. As soberbas descrições de Tremblay sobre os eventos aparentemente sobrenaturais comprovam o seu gênio criativo, e o leitor permite-se sentir a adrenalina da expectativa do horror. Podemos recorrer ao exemplo do exorcismo final do apresentado no programa. Tremblay descreve:

Mom and Dad yelled for Marjorie. They had to be out in the hallway, maybe a few steps behind her. Marjorie didn’t react to them. She calmly said to me, “Stay there, Merry. We’re almost done.” Marjorie yelled, “Wait for me!” and jumped and pushed up and off the railing with her hands, as though she were playing leapfrog. Her hair bounced away from her face. Her mouth was open, so were her eyes, and I remember her there, over and beyond the railing, hanging in the air, in empty space, time frozen like a snapshot. She was *there* and she’s been there in my mind ever since. *There* is in the air, past the railing, and above the foyer (Tremblay 190, itálicos no original).

No entanto, a emoção de momentos como este é desconstruída pela análise lógica dos eventos, em diferentes instâncias da narração. Seguindo a conclusão ambígua da perseguição entre irmãs, a obra transiciona para os comentários de Karen, que explica como os efeitos especiais do programa podem ter sido feitos para criar a ilusão de que

Marjorie pairou no ar, como que flutuando (205-207). Porém, neste processo, o leitor nunca perde o desejo e o crescente de emoção com o desenrolar dos eventos. Mesmo com as explicações racionais, o leitor antecipa sempre o sobrenatural como a causa dos eventos. O génio de Tremblay encontra-se nos momentos em que não existe explicação alguma para os acontecimentos, alimentando a dúvida do leitor sobre a presença ou não de alguma força demónica.

Ghosts é também um comentário sobre as histórias de exorcismo enquanto subgénero. Tanto na narrativa principal da família Barrett, como através de Karen Brissette e do seu blog, que revisita e analisa o programa “The Possession”, quinze anos após os eventos originais. A personagem critica arquétipos e referências óbvias, apontando os momentos em que o programa exagera a cinematografia em homenagem ao clássico filme de horror (79). Karen comenta sobre o episódio piloto: “[...] the show has painstakingly built its thematic foundation through realism, through the fears of our deteriorating middle-class and core conservative family values, and through the recycled cultural lessons borrowed or reimagined from the classics of horror literature and film” (85). O foco da sua crítica, no entanto, é o modo como o programa se identifica como uma história sobre o patriarcado americano, que tenta heroicamente defender o conceito de família do mal demoníaco (80). Karen expõe a estrutura narrativa do programa, desde as personagens aos acontecimentos. John, o pai, é o herói da história, apesar de preferir um exorcismo ao invés de tratamento médico para ajudar a filha. Sarah, a mãe, representa o ceticismo, mas também o desejo mal-intencionado de permitir uma intrusão na vida da filha mais velha de modo a proteger a mais nova. O programa apresenta a possessão de Marjorie como um símbolo do colapso da economia americana, dos valores familiares e da estrutura família, que só pode ser combatido, com base na conservadora imagem do “American dream”, através da religião e do retorno à dinâmica familiar tradicional.

Ghosts alterna organicamente entre introspeção, memória e exposição, respectivamente. Um comentário da investigadora, e a consequente resposta de Merry, estabelecem a premissa da obra: “[...] I’m interested in finding the story. An accurate account of what happened.’ ‘Ah, those can be two different things”” (93). *Ghosts* começa com Merry a visitar a antiga casa da sua família com a investigadora, que pretende escrever um livro sobre a família Barrett e a sua participação no programa. A protagonista recorda a sua infância, com comentários que aludem a memórias confusas, e a uma sensação de que o seu passado não é bem seu, e que a história que marca o lugar não é sua (10). Merry adulta apresenta uma visão introspetiva dos eventos, analisando durante o seu relato os pensamentos e os sentimentos de quando era criança, e acrescenta pormenores às informações que a investigadora havia compilado para o livro. Introspeção refere-se à ação de observar o cenário interior psicológico e emocional de si próprio, de modo a entender o significado e as motivações de certas escolhas pessoais (ed. Summers 554). A narradora define os contornos e as limitações da sua narração com a seguinte passagem:

[My] memories mix up with my nightmares, with extrapolation, with skewed oral histories from my grandparents and aunts and uncles, and with all the urban legends and lies propagated within the media, pop culture, and the near continuous stream of websites/blogs/YouTube channels devoted to the show (and I have to confess to reading way more online stuff than I should). So all of it hopelessly jumbles up what I knew and what I know now (Tremblay 17).

Ghosts apresenta um cariz conversacional, relembrando a casualidade e a interação da narração de *Fight Club*. As referências presentes na obra são captadas facilmente por um leitor que conheça o género. Quando Karen oferece os seus comentários sobre essas referências, os mesmos tornam-se um reflexo dos pensamentos dos leitores. A leitura de *Ghosts* permite uma conversação entre leitor e a blogger. Karen recorda o programa “The Possession”, oferecendo uma análise de cada episódio no seu blog de crítica. Ela refere-se

ao conceito de memória na obra, que remete para a capacidade de recordar o passado, mas mais especificamente para um retorno ao passado (ed. Summers 868), ou, pode-se reescrever, um retorno do passado. O segundo capítulo apresenta as inclusões do blog de Karen Brissette, oferecendo um resumo dos eventos como foram expostos pelo programa. Merry é Karen, e na rapidez de um virar de página, a narradora passa a escritora, sem o leitor saber. Karen apresenta a sua desconstrução do programa, desde cenários a enredo, como se tudo tivesse sido parte de um guião para garantir o interesse do público. A sua contextualização do programa proporciona um comentário inicial sobre o estado económico e moral da sociedade americana do início do século XXI. Karen oferece também informações sobre a produção do programa, e alguma crítica cinematográfica, com referências. *Ghosts* divide-se em três partes, sendo que na parte dois da obra, a segunda publicação do blog descreve os momentos da alegada possessão, com descrições staccati de Karen, como se o leitor estivesse a ver o programa e não a ler o texto da blogger (Tremblay 78-83).

Assim que a organização da narrativa é estabelecida, entre saltos temporais e transições de narração e de formato de texto, o leitor prossegue com a história. A confusão mental de Merry adulta, e as sugestões sobre a sua relação com a irmã e sobre os relatos de como as duas gostavam de criar histórias (21), alertam subtilmente o leitor para a possível inconsistência do relato. De novo, as personagens tornam-se autoras, com a capacidade de criar histórias. As histórias das jovens refletem a dinâmica da família e a progressão da doença de Marjorie. Quando o programa começa a ser filmado, de novo Merry evolve e se transforma, de sujeito das filmagens para “camera-girl”, quando um dos membros mais simpáticos do programa lhe dá uma câmara com a qual ela pode filmar o que quiser, resultando nos clips de “found footage” referidos na obra. De uma forma, as diferentes maneiras em que as jovens conseguem criar histórias ou relatar a sua visão dos

eventos proporciona-lhes uma pequena forma de controlo sobre a sua situação incomum. Merry de oito anos personifica o aspeto expositivo, que se caracteriza por uma tentativa de explicar e esclarecer os eventos (ed. Summers 356).

A inclusão de diferentes media em *Ghosts*, como o formato de blog e as descrições do programa televisivo, remetem ao conceito de intermedialidade, que os autores de *Intermediality and Storytelling* (2010) identificam como: “[...] a generic term for all those phenomena that (as indicated by the prefix *inter*) in some way take place *between* media. ‘Intermedial’ therefore designates those configurations which have to do with a crossing of borders between media” (citado em ed. Schmid et. al 286, itálicos no original). A intermedialidade surge na crítica literária por volta dos anos 90 do século XX, apesar de ser reconhecida como uma ramificação da tradição mais estabelecida de estudos interartes (285). Os autores propõem também as definições de transmedialidade, transposição intermedial, referência intermedial, e plurimedialidade, segundo as investigações de Rajewsky e Wolf (286).

Transmedialidade refere-se a uma ocorrência artística que existe em mais do que um media, e tende a ser restrita a elementos formais como metalepse ou a própria narrativa de uma obra (286). Transposição intermedial remete para a transformação de um texto num media que difere do formato original, como por exemplo adaptações cinematográficas de obras literárias (286). Em *Ghosts*, é possível afirmar que ocorre uma transposição intermedial diegética, na medida em que o programa televisivo “The Possession” é apenas disponibilizado pelo formato escrito. À semelhança do blog de Karen Brissette, que, apesar de originalmente um formato escrito, não deixa de representar um media digital online. O conceito de referência intermedial funciona como uma referência intertextual, mas neste caso atravessando diferentes media, como quando um livro refere uma obra cinematográfica (286). De novo, podemos retomar o argumento de

que *Ghosts* faz referência a um programa televisivo, para além das obras cinematográficas reais apresentadas na descrição da videoteca de Merry. Por fim, o fenómeno de plurimedialidade ocorre quando dois ou mais media se encontram presente pelo menos uma vez numa entidade semiótica (287).

Nenhuma das narradoras, porém, pode ser confiada. A perspetiva de Merry, enquanto criança, reflete a posição do leitor perante a história. Merry não tem acesso à mesma informação que os pais ou a irmã, porque os mais velhos procuram protegê-la ou não a envolver em assuntos que não se adequam à idade dela. A sua visão inocente e ignorante dos eventos representa o leitor, na medida em que o leitor não consegue ter acesso ao que realmente se passa. Como por exemplo na noite da estreia do programa, em que Merry anda pela sala e ouve dois dos chefes do programa e o padre Wanderly a conversar, mas não comprehende o carácter ganancioso e calculista da sua interação: “They used words like *capital*, *contributions*, and *campaign*.” (Tremblay 114, itálicos no original). As filmagens de Merry revelam também como a mente de uma criança desproporciona os acontecimentos, com a própria Merry a comentar como as filmagens não pareciam tão assustadoras como tinha sido no momento real (124). Mas a sua capacidade de filmar os eventos em vez de os ver acontecer ou participar deles instigou Marjorie a atormentá-la, atestando como o contacto criativo com a situação a coloca em maior perigo (125). O facto de Marjorie ser o foco do programa e das atenções dos pais também é algo a ter em consideração na narração de Merry, como a própria comenta: “With Marjorie almost exclusively sucking up all our parental resources, I’d felt like I was getting lost, a loose picture that had fallen out of the family album” (128).

Com a criação do blog, Merry esconde-se por trás da figura de Karen, resguardando-se na crítica formal do programa, que permite um afastamento emocional. Os comentários analíticos do blog respondem às obvias referências da cultura pop e da

tradição de obras de horror e do Gótico, como as já referidas *The Exorcist* e *The Haunting of Hill House*. A sua narração oferece um espaço de debate e ponderação ao leitor, para quebrar a tensão dos eventos, e interpretar o que poderá estar a acontecer. O recurso ao blog pode ser visto como uma forma de lidar com o trauma, examinando-o de um ponto de vista removido. As obras da biblioteca pessoal de Merry sugerem a sua identidade enquanto autora do blog, incluindo títulos como *The Exorcist: Studies in the Horror Film* (2012). A sua produção escrita torna-se quase uma forma de empoderamento, a sua maneira de lutar contra o sistema mediático que permitiu que o declínio mental da irmã para esquizofrenia fosse transmitido a nível nacional, esse o verdadeiro horror da história (94).

O discurso de Merry em adulta é pautado por referências a Marjorie, nomeadamente indicações de como a irmã mais velha reagiria a certas situações, demonstrando a sua influência sobre a irmã mais nova. Merry revela como as suas memórias são duvidosas, pela distância temporal de quinze anos e pela imaturidade da infância. Como ela explica à investigadora, a reprodução do evento na cave da casa da família, um dos momentos populares do programa, foi em parte uma composição da narradora, que não corresponde ao evento real, numa tentativa de ajudar e criar um programa interessante:

“I’d like to ask you about the basement reenactment from the show. [...] “Yeah. It is. I have to admit, much to my shame, that I exaggerated what happened. Or maybe embellished is a better word.” I laugh. “It was the first time my parents let me be interviewed [...] and I remembered how Dad had told me that the new family job was the TV show, so I wanted to do everything I could to help” (96).

Reality TV providencia aos espectadores uma oportunidade para escapar à monotonia das suas próprias vidas, para escapar aos seus problemas e às suas

preocupações, oferecendo oportunidades para libertação emocional. Durante o tempo em que se observa os desafios e conflitos da vida de outras pessoas, uma pessoa pode, momentaneamente, esquecer as suas próprias circunstâncias. Como perante um acidente de carro, os transeuntes não conseguem evitar parar e fitar o evento, pois é um traço da natureza humana, este fascínio pela tragédia e pelo conflito extremo. É possível alegar que é até hipnótico, mesmo quando estes eventos nos são disponibilizados através de um ecrã. Estes programas apelam à natureza voyeurística do ser humano. Permitem observar como diferentes pessoas reagem a diferentes circunstâncias, o que se revela informação de valor para o ser humano compreender melhor o outro, e a si próprio. O espectador tem a oportunidade de se questionar como agiria em dada situação, e porquê reagiria dessa hipotética maneira.

A história de Merry reflete como a vida moderna é vivida tanto no mundo real como no mundo virtual, em que o primeiro revela uma fraca conexão ao segundo. *Ghosts* elabora sobre a cultura de reality TV e a representação da nossa sociedade. “The Possession” abusa da condição mental de uma jovem, expondo em televisão nacional o seu declínio, ao invés de tentar ajudar a família e dar a Marjorie o devido tratamento médico. Pior, os próprios pais aceitam a situação a fim de equilibrarem a sua condição financeira. E um dos aspectos mais arrepiantes de *Ghosts* é que, se os eventos fossem reais e “The Possession” estivesse disponível para visualização, teria audiência. O facto de ser um livro não impede que represente a sociedade de um modo realista. O verdadeiro horror é essa noção de que, se *Ghosts* fosse verídico, muitos dos seus leitores teriam interesse em ver o programa e explorar a história da família.

O leitor participa de um consumismo e voyeurismo perturbante, insensibilizado pela cultura de televisão. É uma curiosidade natural do ser humano de querer descobrir mais sobre o mundo, e sobre as diferentes pessoas que vivem nele. No entanto, os media

transformam essa curiosidade saudável numa ânsia mórbida de invadir a privacidade dos outros. Momentos pessoais e emocionais podem ser partilhados online a qualquer momento, disponíveis para o escrutínio de estranhos. Um dos maiores e mais consistentes atributos de escritores é a sua curiosidade pelas pessoas. É possível propor até que a visão da vida rotineira de outras pessoas, proporcionada pela ficção literária, foi a precursora para a popularidade de entretenimento de reality TV. Agora, as vidas que são entretenimento de milhões não são ficcionais, mas reais, não obstante serem cuidadosamente editadas por otimizar o drama e, consequentemente, o entretenimento. Talvez essa seja uma das razões pelas quais a ficção consegue oferecer uma perspetiva tão intrigante da vida dos outros. Essa visão íntima de uma personagem acaba por revelar informação sobre o autor, e sobre a condição humana em geral.

Rachel, a investigadora, coloca uma questão intrigante a Merry perto da conclusão da obra. Quando visitam a casa atual da narradora, Rachel depara-se com a coleção de obras literárias e cinematográficas de Merry, que apresentam um foco em possessões e eventos sobrenaturais. A interação das duas sobre o tópico é um dos momentos memoráveis de *Ghosts*:

“I have to admit, Merry, I find it shocking that you would collect all these”—Rachel pauses to wave her hand at the bookcase—“titles.” “Shocking? Really? I don’t know, you could say that I have a personal interest in the subject matter.” [...] That you would willingly or obsessively choose to relive, over and over again, [...] “I’m not reliving anything. None of these books or movies come close to being like what I lived through.” [...]. “Let me ask you this: Does watching the movies make you feel—I don’t know—empowered or comforted in a weird way?” “In what weird way?” “It’s empowering that you’re able to overcome the images on the screen, which are more over-the-top and overtly supernatural than what you actually experienced.” “What does that say about you or anyone else that my sister’s nationally televised psychotic break and descent into schizophrenia wasn’t horrific enough?” (93-94).

Este momento da obra surge um pouco inesperadamente. O consumo de obras literárias e outras formas de arte com temáticas obscuras, perturbantes e até taboo, é um método para muitas pessoas de lidar com traumas. Não é só uma forma de tomar controlo da narrativa, mas também um meio através do qual processar a violência, os sentimentos de impotência, o conflito interior que advém de um trauma. Para Merry, ver diferentes interpretações de exorcismos ajuda a reviver o que aconteceu à sua irmã de uma maneira segura, e permite que o seu cérebro adulto processe os eventos, de uma forma que não lhe era possível aos oito anos. Apesar do número de indivíduos que recorrem a conteúdo alternativo para processar traumas da sua vida, ainda existe uma reação negativa perante essa escolha. Mas, como vários críticos do Gótico podem afirmar, nós precisamos de um pouco de horror na nossa vida por vezes.

Ghosts é uma história perturbante sobre negligência parental e abuso cultural, apresentada num enredo clássico de exorcismo, com um comentário sobre a própria narrativa e o apelo do horror. Porque precisamos de uma crescente sensação de horror? Perante os horrores do real, porque ansiamos pelo sobrenatural e inexplicável? Como declara Merry, sob o pseudónimo de Karen Brisette: “Admit it. You believe, despite yourself, and even if it is only for that moment, that Marjorie is possessed by some supernatural entity. You believe because it’s easier than dealing with the idea that you just willingly watched a sick, troubled teenage girl purposefully choose to jump from a ledge” (207).

3.4. Reflexões sobre o Futuro da Narrativa Enquadrada

O uso da técnica da Narrativa Enquadrada surge também no cinema. O cariz visual da técnica adequa-se ao formato cinematográfico. É possível experimentar conceitos que na escrita são abstratos e no cinema é possível visualizar. O carácter experimental da técnica e do próprio género Gótico enquadra-se com as novas experimentações de realizadores de renome ou iniciantes a formar um nome na indústria. Heidi Kaye, no seu capítulo em *A New Companion to the Gothic*, comenta sobre o cinema Gótico:

Gothic in film, like Gothic in fiction, has responded to the concerns of its day, and what follows will provide an overview of this interrelationship, focusing on the many adaptations of the three nineteenth-century texts. Strong visuals, a focus on sexuality and an emphasis on audience response characterize Gothic films just like Gothic fiction. These films make use of technical innovations just as the texts themselves were innovative with the form of the novel (ed. Punter, *A New Companion to the Gothic* 240).

O Gótico apresenta uma afinidade natural com o cinema (239). O cinema antigo, quando surgiu, era um espetáculo, uma ilusão fantástica apresentada a um público (239). O truque das imagens animadas era em si uma ilusão ótica inovadora. Sem surpresa, os filmes Góticos conseguem emocionar os leitores, tal como a Literatura Gótica (239). Kaye sublinha: “These Gothic tales seem destined to be continually reborn to suit the fears and desires of each new period” (250). Os monstros, os seus criadores, e as suas vítimas são suficientemente maleáveis na sua indefinição para permitir que representem preocupações e tensões humanas, propõe a escritora (250). Representações da necessidade de amor e do medo de sofrer, como em *The Castle*; da ânsia de conhecimento, do desejo por poder e do terror da mortalidade, como em *Interview with the Vampire*; e da ansiedade da solidão, que encontramos em *Fight Club* e *House of Leaves* (250).

O modo como destabilizam o psicológico do público é um dos principais traços

característicos das estruturas narrativas encontradas em obras com narrativas enquadradas. Enquanto na escrita os autores recorrem à organização do texto para obter estas estruturas complexas, no cinema é possível experimentar com as cores, cinematografia, transições, cenários, entre outros. A narrativa gótica, especialmente em meios audiovisuais, apoia-se fortemente em processos de adaptação e apropriação. Como observa Julie Sanders em *Adaptation and Appropriation* (2006): “[As] readers and critics, we also need to recognize that adaptation and appropriation are fundamental to the practice, and, indeed, to the enjoyment, of literature” 18 (Sanders 1). Ao transitar entre texto escrito, imagem e interação digital, o Gótico contemporâneo evidencia a maleabilidade da Narrativa Enquadrada, atualizando-a segundo as possibilidades tecnológicas e estéticas de cada meio. Mesmo com obras como as de Mark Z. Danielewsky, que recorrem a uma gama variada de tipos de letras, a uma organização meticulosa do texto nas páginas, e à inserção de diferentes elementos textuais, o formato visual do cinema é efetivamente mais concreto. Pode, mesmo assim, ter as suas vantagens e desvantagens.

A obra escrita torna o processo de leitura muito mais pessoal, porque decorre na nossa mente. Cada leitor imagina diferentes personagens e diferentes cenários. Cada um oferece a sua versão das descrições. A obra cinematográfica torna-se uma interpretação específica do realizador. Mesmo que o público se relate com a história, e retire uma interpretação pessoal, são dois processos diferentes, o de leitura e o de visualização de um filme. Não podemos considerar um formato superior ao outro. São maneiras diferentes de contar histórias. A obra escrita requer uma imaginação e um investimento emocional e psicológico, enquanto a obra de cinema permite ter uma noção física/ visual de conceitos abstratos. Iremos analisar três obras do cinema contemporâneo com estruturas narrativas peculiares, nomeadamente *The Usual Suspects*, *Inception* e *Searching*.

The Usual Suspects, realizado por Bryan Singer tem vindo a estabelecer-se como

um ícone do cinema de crime dos anos 90. O enredo foca-se num grupo de criminosos que se juntam para fazer um trabalho. O relato de como estas personagens se aliaram e participaram deste trabalho, que acabou por ser fatal para os envolvidos, é apresentado por Verbal, um criminoso de baixo nível com uma ligeira deficiência cerebral que deixou parte do seu corpo incapacitado. Verbal é interrogado pela polícia, enquanto único sobrevivente da missão.

A inclusão de um narrador com deficiência cerebral estabelece uma interessante dimensão em que o público se questiona sobre a credibilidade do narrador e sobre a veracidade dos eventos relatados. A obra recorre a “flashbacks” na estrutura da sua narrativa, como um elemento-chave para contar a história. Este elemento recorrente, presente em thrillers de teor criminal, semeia curiosidade e desconfiança no espectador. Tendo conta o narrador de *The Usual Suspects*, o espectador é levado a questionar-se se os “flashbacks” representam o passado na sua veracidade ou se Verbal está a omitir informação. Estas circunstâncias criam um mistério na obra, fomentando o ceticismo no público perante os eventos e as personagens desde o início.

Para além da estrutura da obra, outros elementos do filme auxiliam a narrativa. O som e a música utilizada orientam o espectador sobre quando é necessário estar atento a uma cena e quando uma cena não é relevante para a interpretação da obra; o que, porém, se pode revelar um engodo. Certas cenas aparentemente irrelevantes são na verdade fundamentais à compreensão da narrativa. A cinematografia de *The Usual Suspects* é outro elemento que complementa a narrativa distinta da obra. O filme inclui múltiplos planos a curta e média distância. Uma das suas funções é a de fazer o espectador se sentir enclausurado no filme. Tal como o enredo é não-linear e possivelmente não factual, considerando a sua origem, estes planos de curta distância e ângulo de câmara baixo oferecem uma sensação como se o espectador estivesse a ver os eventos de um ponto de

vista sorrateiro e ilícito. No caso do diálogo da obra, o fluxo das conversações não é pontuado por cortes consecutivos. Ao invés, a câmara apresenta o orador inicial, com um plano relativamente afastado de modo a incluir o cenário que enquadra a personagem. Isto oferece ao espectador uma sensação de que existe mais numa cena do que o que se pode ver à primeira vista. Apesar de ser importante prestar atenção ao diálogo entre as personagens, não se deve descurar os objetos incluídos no cenário. Um facto que se revela muito importante na conclusão da obra quando os agentes se apercebem que Verbal tinha estado a utilizar objetos e imagens da sala onde se encontrava para inventar o seu relato. O filme de Bryan Singer envolve um processo mais radical de revisão uma vez que a revelação no final da obra não apresenta a descoberta de uma verdade oculta, mas sim uma cancelação de qualquer significado narrativo que possa ter sido construído com a visualização do filme. O espectador descobre que o relato de Verbal Kint tinha sido uma mentira desde o início.

O filme também utiliza as convenções do género para induzir o espectador em erro. Se a obra nos leva a acreditar na narrativa de Verbal, tal se deve às expectativas do filme enquanto parte do género “noir” ou “neo-noir”. O processo enganador da obra encontra-se diretamente relacionado com a adesão do espectador a pré-determinadas expectativas genéricas. Estas normas são a base em que a narrativa de Kint conseguirá manipular o público. O espectador demonstra esta expectativa e necessidade de ser convencido pela narrativa do filme. *The Usual Suspects* é possível através da credulidade voluntária do público, a denominada “suspension of disbelief” de Coleridge. A relação do público com o género em que se insere o filme influencia também a sua interpretação e a antecipação dos eventos. O filme não só recorre à credulidade do espectador, mas também à sua “vaidade” enquanto fã e apreciador de filmes do género. Enquanto o público observa o filme, analisando e comparando a obra de Bryan Singer com outras do seu género, permanece

cego a planos que destacam Verbal Kint como o mestre conspirador. Por exemplo, quando ele é isolado na fila de criminosos no início do filme, ou quando o vemos na sala de interrogação, em que observa e “absorve” os elementos que usará para construir a sua história.

O contexto sociopolítico da época também influencia as escolhas artísticas da obra. Quando Verbal conta a origem de Keyser Soze como um dos maiores criminosos que já existiu, a reprodução das cenas que ele descreve apresenta personagens de aparência europeia. Esta imagética oferece alguma autenticidade e realismo à obra, inserindo-a no contexto da política dos anos 90, em que guerras étnicas decorriam na Europa do Leste. Ao recorrer a elementos da dimensão real do espectador, a obra estabelece a veracidade dos seus argumentos narrativos, uma vez que, no caso específico de *The Usual Suspects*, as origens europeias de Keyser Soze correspondiam ao contexto histórico contemporâneo da época. Outro modo através do qual a obra faz uso de elementos sociais da época é a crença implícita das personagens na eficiência do trabalho de equipa e da necessária obliteração da individualidade no grupo, que leva a que caiam vítimas da ilusão planeada. Esta crença provém, possivelmente, de uma reação ao período em que o filme foi liberado, em que a Internet e o conceito de globalização eram matérias principais e provocaram evoluções relevantes no mundo. O próprio Keyser Soze exemplifica traços essenciais desta globalização, uma vez que ele aparenta encontrar-se em todo o lado e em lado nenhum ao mesmo tempo. Uma personagem envolvida em tráfico internacional, e que recorre a apoios políticos em grande escala. O filme oferece uma narrativa global e manipulativa, cujas ramificações ameaçam a estrutura do relato.

A obra de Bryan Singer propõe uma redefinição da nossa relação com estereótipos de género ao mostrar como características de um género podem ser utilizadas para manipular o espectador. A complexidade da cinematografia, do som utilizado, da

instrumentalização do discurso político, são elementos que contribuem para tornar o filme num novo tipo de filme “noir”, que dificilmente é capturado nos limites do género “neo-noir”. *The Usual Suspects* retoma a autorreflexão Gótica que tem sido debatida. As variações do enredo e certos elementos do filme específicos ao género apresentam duas funções. Enquanto destacam o filme como mais um na tradição do género, revelam que a expectativa do público é o que permite ao filme enganá-lo e manipulá-lo, utilizando o formato genérico como uma fachada para a verdadeira narrativa.

No artigo intitulado “The Usual Suspects: Verbal Symbolism” (2023)⁴¹, é feita uma análise das ações e das escolhas da personagem Verbal com base na teoria das três ordens de Lacan (*Pelipat*). A teoria propõe que existem três ordem interconectadas e mutualmente constitutivas, a imaginária, a simbólica e a real. A ordem imaginária refere-se à formação do ego e à construção da identidade pessoal através de imagens e imitação. É através dessa ordem que o indivíduo consegue entrar e desenvolver o seu próprio mundo imaginativo. A ordem simbólica corresponde à linguagem, à cultura e a normas sociais que moldam a compreensão da realidade por um indivíduo. É através desta ordem que o indivíduo acede e forma o seu mundo imaginário. Por último, a ordem real representa a verdade inalcançável e desconhecida que existe para lá da linguagem e da representação. No caso da personagem Verbal, o seu próprio nome possui um significado simbólico, demonstrando a importância da linguagem e da comunicação verbal no processo de perceber o mundo (*Pelipat*). Esta personagem representa o poder da linguagem e de contar histórias, fazendo uso de manipulação, de modo a moldar percepções e controlar a narrativa com as suas palavras. No artigo “The Usual Suspects: Verbal Symbolism” afirma-se: “Verbal's manipulation of the detective's imaginary order primarily stems from his ability to control the symbolic order through physical and verbal language” (*Pelipat*). A

⁴¹ “The Usual Suspects: Verbal Symbolism”. *Pelipat*. 13 agosto 2023. Acedido a 9 de outubro de 2024. <https://www.peliplat.com/en/article/10006107/The-Usual-Suspects%EF%BC%9A-Verbal-Symbolism>.

desvantagem física de Verbal é essencial à sua manipulação do detetive, uma vez que a sua aparente fraqueza é usada estrategicamente para desarmar as pessoas em seu redor e apelar à simpatia. Esta performance por parte de Verbal leva também a que o detetive se julgue mais inteligente que Verbal. Ao reforçar a inteligência do detetive, Verbal solidifica a sua aparência incapaz, levando a que o detetive acredite na história de Verbal: “Verbal knows that by continuously reinforcing Keaton's positive image, the detective's imagination will lead him to believe that Keaton is using Verbal's foolishness to fake his own death once again” (*Pelipat*). A personagem faz uso dos conhecimentos que o detetive possui sobre Keaton, o líder do grupo de criminosos que morreram durante a missão, levando-o a acreditar que Keaton está de novo a fingir a sua própria morte. Verbal segue as crenças pré-concebidas do detetive e orienta a história nessa direção, enquanto mantem a aparência de que as deduções do detetive são resultado da inteligência do mesmo.

Inception, de Christopher Nolan, revela não só a destreza do realizador, mas também a sua habilidade para construir narrativas em experiências cinematográficas cativantes. No centro de *Inception* encontra-se a sua abordagem única ao processo de contar uma história. A obra explora o conceito de manipulação de sonhos, e de incepção, que se refere à implantação de uma ideia no subconsciente de uma pessoa, alcançada através da navegação e manipulação dos cenários do sonho do alvo. Esta premissa é a fundação na qual a obra constrói a estrutura narrativa de múltiplas camadas. Nolan cria uma história que transcende os limites tradicionais, desafiando o público a questionar a natureza da realidade e da percepção. O realizador é reconhecido pelas suas obras que trabalham narrativas não lineares e temáticas filosóficas. Com *Interstellar* (2014), ele explora a maleabilidade do tempo, e com *Memento* (2000), a natureza subjetiva da realidade. Em *Inception*, Nolan combina os seus temas habituais com um foco emocional, centrado no conflito interior do protagonista, consumido por culpa e ansiando redenção.

A estrutura narrativa da obra emprega o formato de história dentro de história, que reflete o tema central do filme de sonhos dentro de sonhos. Cada nível de sonhos é o seu próprio plano narrativo (com a sua lógica interna, propósito, riscos, e dilação temporal), com uma contribuição específica para a complexidade e a profundidade da narrativa. Não obstante, o evento no final do filme da queda da carrinha no primeiro nível de sonho, que aciona a perda de gravidade no hotel do segundo nível, é um exemplo da conexão dos níveis. Estas interconexões não só destacam a interdependência das personagens e a complexidade da missão, mas também reforçam os temas do filme de interconexão e a da natureza subjetiva da realidade. A manipulação temporal é de igual modo um fator crucial na criação de tensão e profundidade da história. Quanto mais níveis as personagens descem, mais devagar o fluxo regular do tempo decorre, um conceito baseado na teoria de dilação de tempo. A exploração de sonhos dentro de sonhos, em paralelo com o uso inovador da manipulação temporal, serve tanto para avançar o enredo como para aprofundar a exploração temática da memória, da culpa, e do poder da mente subconsciente.

A estrutura da obra é um reflexo da exploração temática da ambiguidade dos limites entre realidade e ilusão. Nolan convida o público a acompanhar as personagens pelo labirinto narrativo de *Inception*. O espectador é atraído a navegar o labirinto, a decifrar as pistas e a questionar a natureza de cada nível de realidade presente no ecrã. Esta interação com a narrativa espelha a exploração do filme sobre o poder das ideias e o impacto que elas têm na nossa percepção da realidade. O filme deturpa os limites entre a dimensão dos sonhos e a dimensão do mundo real. Este tema é encapsulado no dilema enfrentado por Dom Cobb, o protagonista, e pela sua equipa enquanto navegam os diferentes níveis de sonhos. A tecnologia que lhes permite partilhar sonhos no filme é uma espada de dois gumes, pois, enquanto oferece um escape da realidade, também emprisiona

os utilizadores numa teia de ilusão. O realizador utiliza esta dicotomia a fim de explorar a propensão humana para criar e se aprisionar pelas suas realidade subjetivas, sejam elas sonhos ou memórias, ou pelas narrativas que construímos em redor das nossas vidas. O motivo do totem, um objeto utilizado pelos sonhadores para distinguir realidade de sonho, sublinha este tema. O totem representa a procura pela verdade num mundo em que a percepção é facilmente manipulada. A ambiguidade do totem de Cobb na cena final deixa o público a questionar a natureza da realidade dele, uma escolha consciente e deliberada de Nolan, que encoraja os expectadores a refletir na fluidez da verdade e nas fundações das suas próprias realidades.

No caso das personagens, Ariadne⁴², em particular, serve como uma ponte entre Cobb e o público. O seu papel como arquiteta dos sonhos permite-lhe (e, por extensão, ao público), mergulhar na psique de Cobb. Pelos seus olhos, o público é convidado a participar das reflexões filosóficas do filme, questionando a natureza da criação, o poder do subconsciente, e os limites entre real e imaginado. Este filme explora a visão construtivista da realidade, que propõe que a nossa compreensão do mundo é moldada pelas nossas mentes e experiências, desafiando a noção de uma verdade objetiva. Em *Inception*, as ideias são como um vírus resiliente, capaz de moldar a realidade de um indivíduo e, consequentemente, as suas ações e crenças. Esta exploração questiona os conceitos de livre-vontade e agência, e a origem dos nossos pensamentos e desejos.

A obra cinematográfica *Searching*, realizada por Aneesh Chaganti, conta a história de uma jovem desaparecida e do pai que a tenta encontrar. As investigações feitas por David Kim, interpretado por John Cho, levam este pai a investigar as redes sociais da filha

⁴² O nome pode ser uma referência à figura da mitologia grega Ariadne, associada a labirintos pelo seu envolvimento nos mitos de Teseu e do Minotauro. O nome relembraria também Aracne, outra figura da mitologia, reconhecida pelas suas qualidades na arte de tecelagem, que remete à estrutura tipo teia presente em *Inception*.

e qualquer outro conteúdo digital que possa revelar o seu paradeiro – ou que possam sugerir quem a possa ter levado. A originalidade do filme advém do seu formato. *Searching* é um thriller de alta tensão que toma lugar através de ecrãs de smartphones, computadores, entre outros dispositivos semelhantes. Este é um conceito inteligente que cria uma sensação desconfortável de voyeurismo. Por norma, os dispositivos de uma pessoa são extremamente privados, o que aumenta uma excitação desprezível de perscrutar o computador de Margot, a filha de David.

O filme demonstra como por vezes é mais fácil expressar sentimentos para desconhecidos, em redes sociais ou fóruns online, do que debatê-los na vida real. Margot fala confortavelmente sobre a sua mãe (que falecera recentemente de cancro), com estranhos anónimos online, mas não consegue falar sobre esse assunto com o pai, o que prejudica a sua relação. As emoções que estamos habituados a expressar são transportadas para o digital, e em *Searching*, através do seu formato distinto é possível transportá-las para o grande ecrã e de novo para o coração dos espectadores. *Searching* é surpreendentemente eficaz. Não só ao criar uma sensação de tensão constante e palpável, mas também ao conseguir proporcionar momentos emocionais autênticos. Os primeiros momentos do filme relatam o passado da família Kim, abrindo com o computador da mãe a mostrar documentos da infância de Margot, progredindo para a doença da mãe, até ao momento em que Margot entra no secundário. *Searching* recorre à Internet e a tecnologias recentes, as quais são abundantes em informação, que aqui se revelam tanto um obstáculo para as personagens, como o único meio de descobrir a verdade. Com isso em mente, cada personagem tem um computador que a caracteriza. O computador de David é mais privado, com menos ficheiros no ambiente de trabalho e mais organizado. No caso de Margot, David é obrigado a descodificar os múltiplos ficheiros e sites que a filha visita e de que participa, e que tem mantido escondidos do pai. O filme apresenta a busca

desesperada de um pai pela sua filha, mas propõe que a sua ligação pode ter sido perdida muito antes da jovem desaparecer. Este mundo online é quase, em si, uma das personagens da obra, no modo em como permite e ao mesmo tempo restringe o acesso ao paradeiro de Margot.

Daniel Dercksen, no seu artigo “Searching – An Inspired New Form of Storytelling in the Digital Age” (2018)⁴³, relata o processo que originou o filme. Os jovens cineastas Aneesh Chaganty e Sey Ohanian, aliados ao produtor veterano Timur Bekmambetov, procuraram contar um thriller hipermoderno através de tecnologia e dispositivos que utilizamos no dia a dia (Dercksen). A investigação de David recorre a modernas ferramentas de comunicação, desde redes sociais, mensagens e emails, a ficheiros de imagem e de vídeo em computadores e telemóveis. Mas cedo o protagonista percebe que as tecnologias modernas permitem-nos esconder e de um modo preservar certas partes de nós próprios. Dercksen propõe: “Our virtual identities are subjective constructs” (Dercksen). David descobre um lado de Margot que ele desconhecia. A antiga história de reconexão entre um pai e uma filha é recontada neste thriller, de um modo novo, mas ao mesmo tempo familiar. Os meios tecnológicos utilizados são parte da nossa vida atual, parte da nossa rotina e identidade. A ideia para este filme surgiu inicialmente a Bekmambetov, ao observar um colega a fazer a sua vida através do computador quando este se esqueceu de desligar a sua web câmara após uma vídeo chamada. Dercksen cita Bekmambetov no seu artigo, sobre a presença de tecnologia na vida moderna:

It seemed to me that there wasn't a way to tell stories about today's world and today's characters without showing our screens. Because multiple dramatic life events play out on our phones and computers. Most importantly we make impactful moral choices today with

⁴³ Daniel Dercksen. “Searching – An Inspired New Form of Storytelling in the Digital Age”. *The Writing Studio*. 17 outubro 2023. Acedido a 9 de outubro de 2024. <https://writingstudio.co.za/searching-an-inspired-new-form-of-storytelling-in-the-digital-age/>.

these instruments. To be able to depict this I think is a way to authentically reflect who we are today, collectively (Bekmambetov citado em Dercksen).

O público consegue rever-se em cada clique e movimento do rato, cada notificação e som familiar. Todos os momentos que experienciamos diariamente, expressos neste filme de uma forma cativante e cinematográfica. O modo como *Searching* é filmado ajuda o público a se relacionar com a personagem de uma forma íntima, sugere Ameesh Chaganty (Dercksen). Quando vemos uma personagem a escrever algo e a hesitar, ou a decidir guardar ou apagar um ficheiro de uma memória preciosa, recorre-se a um tipo de realização cinematográfica diferente. Uma realização mais real e mais visual, em oposição a uma realização tradicional que usaria narração para explicar os conflitos emocionais das personagens.

O universo dos videojogos oferece um meio através do qual também exercer esta visão alternativa de emoções intemporais e universais. Passemos assim à análise de estruturas narrativas em videojogos. A narrativa é um componente cada vez mais relevante do desenvolvimento de videojogos. Nestes, um jogador entra no mundo de uma narrativa poderosa e explora múltiplos ramos narrativos que oferecem um experiência singular. Uma narrativa pode impulsionar a interação por parte do jogador, de modo a criar experiências de jogo únicas. Ela simboliza como uma história é contada, sendo um componente essencial de um videojogo, a par com outros aspectos visuais. A narrativa é uma sequência de eventos no jogo que define como este progride. Os autores de *The Gothic World* comentam sobre a interseção do Gótico e do digital no formato de videojogos, no capítulo “Gothic and Survival Horror Videogames”: “While the contemporary culture of digital games seems considerably removed from a mode rooted in classic literature, the Gothic mode, as Catherine Spooner asserts, has never been solely restricted to books” (ed. Byron e Townshend 455).

A importância de uma narrativa num videojogo remete para a sua capacidade de oferecer aos jogadores uma sensação de propósito, de motivação, e de imersão num mundo do jogo. Uma narrativa bem concretizada pode melhorar a interação do jogador com o jogo, assegurando o seu investimento emocional de modo a progredirem até ao final e a se conectarem com as personagens e o cenário. A narrativa providencia também um enquadramento para as mecânicas do “gameplay”. A história pode providenciar um sentido de urgência e de propósito às ações do jogador, levando-o a ultrapassar obstáculos e a derrotar inimigos de modo a atingir os seus objetivos. Byron e Townshend explicam:

Homologies between computer games and Gothic traditions, Botting suggests, include the ways in which the reader of Gothic fiction participates in the narrative and the active participation of the player in a digital game: the emphasis on excitement and emotion produced through Gothic prose and the visceral adrenalin-pumping videogame experience of running along virtual labyrinths shooting mutant soldiers; eighteenth- century aesthetics and the “artificial sublimity” of digital worlds “designed to evoke horror and terror”; the uncanny nature of automata, ghostly doubles, and the digital avatar (455).

O papel de um design de narrativa vai para além de apenas contar uma história. É parte essencial do jogo que define a jornada do jogador, as suas decisões e conexão emocional ao jogo. As narrativas em videojogos não são apenas histórias, são experiências, que transformam uma série de tarefas e desafios num jogo memorável. A nível técnico, estas podem ser divididas em três tipos. A narrativa formal, na qual uma história segue um percurso estabelecido; a narrativa ramificada, em que as escolhas do jogador impactam a direção da história, levando a múltiplas conclusões ou caminhos; e a narrativa emergente, criadas através das mecânicas do “gameplay” e das ações do jogador, geralmente exclusivas à experiência de cada jogador. Tal como a narrativa de uma obra literária ou cinematográfica, narrativas de videojogos necessitam ainda de uma consistência interna, na atenção aos detalhes, de modo a assegurar a imersão por parte do

jogador. Uma boa narrativa faz usos de técnicas como ritmo, “foreshadowing”, “red herrings” e “payoffs” narrativos. Estas mantêm o interesse do jogador, criam antecipação e aprofundam a história, apresentando reviravoltas/surpresas, e alinhando a história com conclusões satisfatórias. Os autores de *The Gothic World* apontam a presença da Narrativa Enquadrada em videojogos: “Illustrative of what Henry Jenkins calls “embedded narrative” (2004: 126), details are revealed through fragments: audio and video logs, text reports and details of the environment” (458). A ficção Gótica incorpora estruturas de horror, em videojogos de sobrevivência, que incluem fragmentos textuais através dos quais histórias são contruídas, remetendo a passados esquecidos descobertos através de pinturas, esculturas e cartas (460). Os autores destacam como os videojogos de horror e sobrevivência, à semelhança da Literatura Gótica, colocam enfase na resolução tipo puzzle dos mesmos (460).

Existem, no entanto, alguns fatores que podem complicar a criação de narrativas complexas e ramificadas, que permitem o envolvimento do jogador na sua progressão. A referida complexidade de múltiplas histórias que convergem e divergem requere planeamento e uma boa compreensão do ritmo da narrativa. Desenvolver narrativas ramificadas envolve mais recursos, tais como escritores, artistas visuais, dobradores e programadores. Outro dos fatores a ter em consideração é a expectativa do jogador para com uma história, uma vez que as suas ações alteram a progressão da história, o que pode se verificar difícil de balançar. Os géneros de ficção científica, horror e fantasia nos quais se inserem certos videojogos existem, segundo os autores de *The Gothic World*, em proximidade com os livros de ficção categorizados por “Góticos” (455). “The Witcher 3: Wild Hunt” (2015), “Detroit: Become Human” (2018), e “Life is Strange” (2015) são três exemplos desses jogos. Estes apresentam narrativas ramificadas, em que o jogador deve ponderar as suas escolhas e os seus valores pessoais ao avançar na história.

Em “The Evolution of Video Games as a Storytelling Medium, and the Role of Narrative in Modern Games” (2019)⁴⁴, Chris Stone explora como evoluíram as narrativas de videojogos, desde o surgimento dos primeiros jogos no final da década de 1960. O autor começa por introduzir uma definição de narrativa e contextualizar a relevância de narrativas no nosso dia a dia (Stone). Stone cita Helen Fulton, que descreve o nosso sentido de realidade como cada vez mais estruturado pela narrativa:

We begin to think of everything as a structured story, because we understand that every event that we experience in our lives can be told through a narrative. While the main form of storytelling has always been speech, in the modern age narrative is presented to us most prominently through digital media, especially television and (more recently) video games (Stone).

A narrativa ramificada, por exemplo, já foi experimentada em livros interativos, prévio a videojogos. Esse tipo de obra literária permite que o leitor faça uma escolha específica no final de cada capítulo, a sua escolha direcionando para um respetivo capítulo seguinte, oferecendo-lhe a hipótese de criar a sua própria história.

Em jogos antigos como “Donkey Kong” (1981) e “Crash Bandicoot” (1996), a história é secundária ao “gameplay”, existindo apenas para o contextualizar. O enredo serve como motivação para o jogador, dando-lhe um objetivo para quer prosseguir. Ambos os jogos apresentam narrativas lineares. Em jogos mais recentes, como “Life is Strange”, o jogador toma decisões através de ações e de diálogo de escolha múltipla. Todas estas escolhas impactam a história, sobretudo numa narrativa como a de “Life is Strange”, em que a personagem jogada pelo jogador tem a capacidade de viajar atrás no tempo. Neste

⁴⁴ Chris Stone. “Evolution of Video Games as a Storytelling Medium, and the Role of Narrative in Modern Games”. *Game Developer*. 7 janeiro 2019. Acedido a 9 de outubro de 2024. <https://www.gamedeveloper.com/design/the-evolution-of-video-games-as-a-storytelling-medium-and-the-role-of-narrative-in-modern-games>.

caso, o “gameplay” é secundário à história, que é o foco do jogo. Stone comenta: “This is the type of game that tries to tell a story, where the developers have designed the game to give the player a narrative experience that cannot exist in other mediums such as literature or film” (Stone). A história passa de um componente do jogo à base da sua estrutura inteira. Também a complexidade das narrativas modernas permite cativar o interesse de jogadores mais velhos, quando antigamente os videojogos eram considerados entretenimento de criança. A evolução técnica dos jogos, a nível de “gameplay” e gráficos por exemplo, permite que as suas narrativas evolvam em paralelo. Dantes, histórias eram usadas para apresentar jogos, e agora os jogos servem para contar histórias. Os autores de *The Gothic World* comentam:

Given the habitual blurring of boundaries in Gothic culture, Skirrow’s observation that videogames constitute a site of confusion “between fantasy and science, between high-tech and primitivism, and between play and real life” (Skirrow 1986: 118) indicates commonality between preoccupations of postmodernity and the Gothic in videogame cultures (ed. Byron e Townshend 456).

A agência do jogador é importante na criação de novas narrativas. À semelhança da narrativa curada do cinema, a narrativa do videojogo é trabalhada pelos designers e escritores do jogo, mas neste caso com a colaboração do jogador. O jogador chega ao ponto de quebrar o limite entre jogo e realidade, uma vez que, ao interagir com as personagens do jogo, torna-se parte da narrativa. No caso de “The Last of Us” (2013), o jogador assume a personagem de uma jovem, no começo de um surto de zombies. Após 10 minutos de jogo, a rapariga é morta. Este momento é apresentado numa cena do jogo, concretizada como se fosse uma cena de um filme. A cena invoca emoções fortes, e como o jogador teve a oportunidade de jogar como a rapariga, tem a possibilidade de se identificar com ela, tornando mais difícil de testemunhar a sua morte. Em “Bloodborne”

(2015), o jogo não recorre a um envolvimento emocional através de uma personagem, como em “Last of Us”. Na verdade, o jogo não apresenta a sua narrativa como tantos outros, através de diálogo ou cenas de jogo. O jogador não tem qualquer orientação do jogo para avançar na narrativa. Apenas pela interação com o cenário, personagens ou objetos do mundo do jogo, é que o jogador pode tentar compreender a história. A vulnerabilidade do jogador é um componente essencial ao género de horror e de sobrevivência, cuja experiência de jogo dolorosa e stressante, comentam Byron e Townshend: “[produces] the same ‘dialectic of persecution’ which David Punter identifies in Gothic literature (1996), while the enclosed space of survival horror games, be it a castle, prison or subterranean maze, evokes the Gothic sense of being buried alive” (459).

Os videojogos podem apelar a novos públicos, cativando-os a explorar narrativas intrincadas para além do meio digital, regressando à literatura. O apelo dos videojogos, em comparação com outros meios de entretenimento narrativo, pode se encontrar nas sensações que despertam no jogador. Os videojogos estimulam a curiosidade do jogador. O suspense da narrativa, a estética do design visual, bem como o sentimento de habilidade e de concretização ao resolver e completar tarefas, cativam o jogador. Todos estes fatores aumentam o envolvimento emocional, através da interação do jogador com o jogo. Stone conclui: “If books, movies, television, and music seek to tell the stories of the artists behind them, then modern games tell the user’s story” (Stone).

Oferecendo a sua opinião sobre o futuro da narrativa em videojogos, com destaque para a narrativa ramificada com a qual o jogador pode interagir e a qual ele pode moldar, Stone comenta sobre evoluções técnicas como Inteligência Artificial e Realidade Virtual ou Realidade Aumentada (Stone). Estes elementos permitirão maior adaptabilidade da narrativa do jogo às decisões do jogador, de uma forma mais orgânica e instantânea, permitindo uma total imersão no mundo do jogo. Stone propõe: “The future of story

games will seek to be more interactive, and look to break down the biggest barriers between the player and the game: the screen, and interface” (Stone).

A agência do jogador é um elemento essencial de muitos videojogos. Refere-se ao nível de controlo e de capacidade de escolha de um jogador, e providencia uma experiência de jogo mais gratificante e personalizada. No caso oposto, em que o jogador não possui uma escolha impactante no jogo, essa situação reforça o papel passivo do jogador, destruindo o apelo fundamental da interatividade. Jogos com um alto nível de agência por norma apresentam narrativas ramificadas e múltiplas conclusões. Este design encoraja os jogadores a repetir o jogo para explorar diferentes caminhos e resultados, aumentando o valor do jogo. Esta variedade não só aumenta o tempo de jogo potencial, mas também encoraja a exploração e experimentação, apelando à curiosidade do jogador de testemunhar as consequências de diferentes ações. Byron e Townshend sublinham:

[The] indeterminacy of the Gothic novel, and of the postmodern in general, is reflected in the variability of the videogame narrative. Interactive elements and randomly generated content mean that each player experiences a videogame text slightly differently. More significantly, many narrative- based videogames incorporate a variety of endings that are dependent on the particular player’s performance (ed. Byron e Townshend 456).

Quando os jogadores têm o poder de influenciar o mundo do jogo, a sua conexão com esse mundo aprofunda-se. Esta imersão aumenta quando o jogo responde dinamicamente às escolhas do jogador, demonstrando que as suas ações têm consequências. O nível de interatividade assim obtido ajuda a criar um ambiente de jogo mais credível e apelativo. A complexidade de jogos com narrativas intrincadas, que requerem uma interação consciente e desafiante, aprofundam a experiência de jogo, uma vez que os jogadores não consomem passivamente uma história, mas participamativamente da sua construção. Este tipo de videojogo, multijogador e online, encoraja à

interação em comunidade. Os jogadores partilham as suas experiências e escolhas únicas com outros, promovendo o debate e comparação de diferentes caminhos e resultados. Com o crescimento de jogos com histórias interativas e ambientes “open-world”, os jogadores tem mais liberdade do que antes para criar a sua experiência pessoal de jogo. Byron e Townshend concluem:

If the Gothic, as Victor Sage and Allan Lloyd Smith suggest, constitutes “the perfect anonymous language for the peculiar unwillingness of the past to go away” (Sage and Lloyd-Smith 1996: 4), then the storytelling technique of embedded narratives which inscribes past events on objects, spaces and characters seems extremely fitting for the mode (458).

A tendência literária pós-modernista do Gótico contemporâneo, analisada no Capítulo 2, revela como a Narrativa Enquadrada pode progredir lado a lado com o Gótico. O género demonstra uma crescente elaboração sobre o “eu”, sobre a perturbação psicológica e emocional do ser, e sobre a dissolução de identidade. Tal como a técnica em destaque, apresenta também cada vez mais um sentido de “revolução narrativa”. A Narrativa Enquadrada expõe a estrutura de uma obra, e impõe uma reflexão sobre o processo de escrita e de produção. Estas características correspondem às intenções dos autores pós-modernistas, que procuram repensar o papel da literatura na sociedade atual. As suas obras tornam-se reflexões enquadradas, ponderações sobre a obra escrita, o processo de escrita, e a presença autoral numa obra. Como verificado sobretudo em *Catcher in the Rye* e *Fight Club*, o método narrativo de “stream of consciousness”, que se define pela representação do pensamento quotidiano, sem uma presença autoral, é parte do movimento pós-modernista. É possível comparar este método com as publicações digitais de biliões de pessoas, em redes sociais como TikTok e X, que partilham os seus pensamentos do dia a dia online.

As novas gerações de indivíduos, denominadas Geração Z (1995-2009) e Geração

Alpha (2010-2024), demonstram, perante o estado atual do mundo, uma atitude “quasi niilística”. As ações do passado que afetam a economia, política, ambiente e sociedade atual assombram os jovens, que falham em entender o seu lugar num mundo desprovido de comunidade. Esta procura de identidade, uma busca milenar, traduz-se numa produção artística que procura entender a própria produção. A arte tenta entender-se a si própria, a fim de revelar novas formas de criar, e de compreender o mundo e o nosso lugar nele. O modo como o Gótico lida com o indivíduo, e os métodos através dos quais a Narrativa Enquadrada derruba limites diegéticos e regras de escrita, tornam-se uma resposta para a necessidade de tantas pessoas. São a resposta para a ansiedade de identidade, e a necessidade de destruir as estruturas do mundo para entender o seu ponto de origem. Por vezes, é necessário desconstruir uma peça para entender como ela é feita, e esse parece ser o conceito entrelaçado no Gótico e na Narrativa Enquadrada. Permitir a destruição do ser e do objeto para criar algo melhor.

O público torna-se parte do processo de produção não só através do seu papel como recetor. “Fan fiction” é um tipo de ficção escrita por fãs, por norma num nível amador, baseado em obras pré-existentes. O autor deste tipo de escrita utiliza personagens, cenários, universos, ou outras propriedades intelectuais de outros artistas. A ficção feita por fãs pode conservar personagens e cenários, adicionar ideias originais, ou ambos. “Fan fiction” abrange desde meras frases, a textos com a extensão de um romance, baseados em media ficcional e não-ficcional. Estes incluem livros, filmes, bandas-desenhadas, televisão, programas, desenho animados e videojogos. “Fan fiction” define-se por uma relação ao universo da obra em que se baseia, podendo seguir os limites e as regras desse mundo, ou reinventar a obra, resultando num universo alternativo. Por norma, este tipo de ficção é escrito e publicado entre fãs, pelo que, para consumir esta ficção, é necessário ter algum conhecimento prévio da obra original em que se baseia. Formam-se comunidades

em volta de obras e séries, em que os fãs podem interagir entre si e partilhar as suas ideias sobre as obras. Um exemplo popular de “fan fiction” moderna é a série literária de E. L. James, *Fifty Shades* (2011-2012), originalmente baseada na série *Twilight* (2005-2008), de Stephanie Meyer. Também Anna Todd teve sucesso ao transformar a sua “fan fiction” da banda *One Direction* numa série literária, *After* (2014-2016), que posteriormente, tal como *Fight Shades*, foi adaptada para o grande ecrã.

Victoria Fonseca elabora sobre “fan fiction” em “Fanfiction as a Literary Text: A Narratological Study of Fanfiction Writing” (2022), e explica como este tipo de ficção se associa à literatura arcônica (Fonseca abstrato). No seu estudo, a autora considera “fan fiction” como literatura arcônica, um termo proposto por Abigail Derecho baseado nas noções de “arquivo” de Jacques Derrida (abstrato). Fonseca afirma: “Derecho (2006, p. 64) claims that archontic literature is ‘composed of texts that are archival in nature and that are impelled by the same archontic principle: that tendency toward enlargement and accretion that all archives possess’” (20). O conceito de textos “arcônticos” sugere que os textos baseados em, ou que referem, outros textos, não são derivados ou subordinados, mas que aumentam um arquivo que expande o mundo textual (20). Este tipo de texto permite um número infinito de recontos. Não só remetendo para o recontar de uma história, mas para a ideia de acrescentar algo a uma história original. Fonseca aponta a opinião de Derecho sobre “fan fiction” enquanto um produto de intertextualidade: “[...] intertextuality is inherent to all literary works, a condition of any text that will quote without quotation marks in an unconscious manner, whereas fanfiction and other archontic texts ‘enter the archive of other works by quoting them *consciously*’” (20-21, itálicos no original).

A relação entre fã e produto tem se modificado ao longo dos anos, e novos estudos tentam entender como os fãs se tornam tanto parte do processo cultural como do processo

de produção, comenta Fonseca (12). A autora define “cultura de participação” como a interpretação ativa do fã, leitor e/ou espectador, das mensagens oferecidas por um autor, ao invés de um consumo passivo da obra e da mensagem (15). É uma cultura em que o público não age apenas como consumidor, prestando algum tipo de contribuição. O termo é normalmente aplicado à produção ou à criação de algum tipo de media publicado. A natureza participativa do público assegura que o mundo da narrativa é auto-generativo, constantemente produzindo mais de si próprio à medida que os leitores utilizam material de arquivo como fonte para novas criações, que serão incluídas no arquivo. Ficções escritas por fãs expandem mundos fictícios pré-existentes, e enriquecem os arquivos de outras obras, acrescentando novas ideias ao universo diegético de uma obra. A autora declara: “These concepts are related to functional narratology, in order to understand the narrative processes that interest readers, encourage engagement and the expansion of storyworlds” (abstrato).

O Gótico nunca foi travado por novas tecnologias; pelo contrário, como explica Justin D. Edwards em *The Cambridge Companion to American Gothic* (2017). Desde os seus primórdios beneficiou de inovações como a imprensa, que permitiu a sua ampla circulação (ed. Weinstock 78). No presente, o Gótico continua especialmente apto a refletir sobre transformações no modo como se acede aos textos. Trata-se de um género povoado por “manuscritos encontrados”, falsificações, histórias inseridas, traduções duvidosas, fragmentações narrativas e contradições estruturais — elementos que questionam constantemente a autenticidade e reforçam o carácter inquietante da forma (78). Deste modo, Edwards afirma: “[C]ontemporary Gothic is particularly well placed to address changes in access to texts, for Gothic fiction has always been self-reflexive about its own textuality” (78).

Conclusão

A técnica da Narrativa Enquadrada possui uma versatilidade singular. As suas aplicações estendem-se por diferentes géneros da literatura e de outros meios de expressão, como o cinema e os videojogos, em análise no capítulo anterior. A presente tese procurou demonstrar como a técnica é utilizada no género Gótico Norte-Americano. Cada autor e autora, cujas obras foram exploradas nesta tese, faz uso da Narrativa Enquadrada de um modo inovador, revitalizando uma técnica que acompanha o género desde as suas origens⁴⁵.

A presente análise permite dar a conhecer, a um estudante ou investigador novo a esta área de estudo, um contexto histórico resumido da técnica, e algumas das principais definições e das suas aplicações mais frequentes. Esta tese será uma inclusão à bibliografia crítica da Narrativa Enquadrada. Providencia tanto uma adição positiva ao estudo como um apelo a mais investigações sobre a técnica e quaisquer outros tópicos paralelos. A Narrativa Enquadrada exibe uma presença variada e uma aplicação diversificada, que possibilita explorações de diferentes focos de análise e de interpretação. Não só na Literatura Gótica, mas também em outros géneros e media.

As obras com recurso à Narrativa Enquadrada apresentam narrativas complexas, um tipo de “boneca russa” literária. Histórias dentro de histórias que se encaixam umas nas outras, individualmente significativas; em conjunto, reveladoras de interpretações e de mensagens novas, resultando numa leitura cativante. Nas obras Góticas, como analisado, este tipo de enquadramento narrativo complementa os enredos intrincados, o cariz didático e a essência inegavelmente perturbadora e aliciante. O uso da técnica instiga e capacita a quebra dos limites diegéticos, que transformam uma obra de literatura num objeto pulsante

⁴⁵ Pode-se argumentar que o seu propósito nas primeiras publicações do género era o de creditar as obras. Facilitava o interesse comercial dos leitores do século XIX, ao contextualizar e destacar a mensagem didática de obras acima do seu cariz fantástico.

e ativo, cuja história permanece nos recônditos da mente do leitor; uma memória com presença e impacto no mundano do quotidiano.

Começou-se por uma apresentação da técnica, funções principais, e outros elementos textuais derivados ou semelhantes à Narrativa Enquadrada, como o “manuscrito encontrado” e a obra epistolar. Os primeiros registos do uso da técnica remontam ao Antigo Egito e ao continente asiático de há quatro milénios. É possível destacar o cariz didático, moral e recreativo das obras. A estrutura de enquadramento revela o impacto da oralidade na criação e disseminação de histórias ao longo dos séculos pelo público em geral. Estas características desenvolveram-se de igual modo na literatura europeia dos séculos XIV e XV. Recordaram-se obras clássicas como *Odyssey* e *As Mil e Uma Noites*. A última obra compila várias facetas, formais e temáticas, da aplicação da técnica da Narrativa Enquadrada. Os traços sobrenaturais dos contos prenunciam a afeição da técnica a obras do fantástico. Do Gótico Inglês, relembrámos *Frankenstein*, com a sua narração tripartida encapsulada, e *Wuthering Heights*, com o seu uso de múltipla narração e ordem cronológica intrincada. No Gótico Irlandês, *Dracula* é o sumo exemplo da obra epistolar, a que múltiplos críticos regressam em análises dessa tipologia.

Os estudiosos Gérard Genette, Werner Wolf e Clayton Carlyle Tarr são alguns dos principais críticos nos quais se susteve a argumentação. Ofereceu-se algum contexto sobre o trabalho desenvolvido pelos escritores, bem como algumas das suas obras principais. Genette apresenta um repertório formal, com foco em questões narratológicas, através das quais se tornou uma figura central na reforma do vocabulário teórico literário. As investigações de Wolf incidem mais em estudos intermediais, com os quais é possível atestar a versatilidade da técnica da Narrativa Enquadrada. Apesar de ser um investigador jovem, Tarr argumenta com o devido fervor e olhar crítico sobre a técnica. O seu trabalho de pesquisa revela-se essencial ao estudo da Narrativa Enquadrada no Gótico.

Procurou-se identificar a posição da crítica literária sobre a técnica. Através das devidas e necessárias bases de narratologia, foi possível avançar uma análise formal detalhada da Narrativa Enquadrada. As bases formais permitem sublinhar a importância da técnica não só a nível temático, mas também a nível estrutural. A categorização de termos e tipologias associados à técnica auxilia a clarificação de ambiguidades inerentes a uma área de estudo que, no momento da escrita desta tese, não apresenta ainda uma bibliografia crítica suficientemente extensa.

Uma definição simplificada do género Gótico Norte-Americano, a encerrar o Capítulo 1, contextualiza a leitura desta tese. Com esta inclusão, é possível compreender-se não só a evolução da Narrativa Enquadrada, mas também a do género literário Gótico, como ponto de partida para a análise das obras presente nos capítulos seguintes. Para podermos olhar para o futuro, é necessário observar o passado. A técnica da Narrativa Enquadrada tem sido parte da literatura mundial há milénios. Na Literatura Gótica, revela-se particularmente essencial à formação do género, surgindo ainda em obras da atualidade, desconstruída e reinventada.

No Gótico Norte-Americano, começámos a análise com os textos “The Fall of the House of Usher” e “The Oval Portrait”, de Edgar Allan Poe, um dos mais famosos escritores Góticos. O primeiro texto, com o seu narrador anónimo e família amaldiçoada, permanece na memória e no coração de inúmeros fãs e leitores ávidos do género. A narração da figura anónima, que relata a história como uma memória antiga, enquadra o conteúdo macabro do texto. O leitor pode apenas confiar nas recordações desta personagem para assimilar os acontecimentos da obra. No segundo texto, o leitor encontra outro narrador anónimo, cujo relato, de dúvida veracidade pela condição debilitada do narrador, introduz a história assombrosa de um retrato com que a personagem interage. O texto, recorrendo ao uso da técnica de “manuscrito encontrado”, apresenta um excerto de

um livro encontrado pelo narrador, que descreve os acontecimentos que levaram à criação do retrato. Poe emprega convenções Góticas, emprestadas do Gótico Inglês, imbuindo-as, no entanto, com o seu terror psicológico americano.

Nathaniel Hawthorne, em *The Scarlet Letter*, faz igual uso do “manuscrito encontrado” na sua obra que se tornou um clássico do género e da literatura norte-americana. O emprego deste elemento, que enquadrada a narrativa principal, revela como mesmo o mais memorável relato, com descrições exímas da sociedade norte-americana que ainda se aplicam atualmente, pode ser mero produto da imaginação de um simples funcionário de escritório. O enquadramento de *Scarlet Letter* torna-se uma espada de dois gumes, ao providenciar documentos factuais que comprovam a existência de Hester, enquanto revela que o relato consequente é apenas uma invenção do funcionário Jonathan Pue.

A obra *The Turn of the Screw*, de Henry James, apresenta-se como um dos mais recorrentes exemplos do uso da técnica da Narrativa Enquadrada no Gótico Norte-Americano. James, à semelhança dos seus antecessores literários, recorre a um narrador anónimo, que apresenta o protagonista do enquadramento da obra. Este mesmo protagonista introduz também a narrativa principal. Tal como em *The Scarlet Letter* e nos textos de Poe, a presença do enquadramento e as contextualizações dos narradores oferecem um carácter dúbio ao relato da narrativa principal. O narrador de *The Turn of the Screw* demonstra uma parcialidade afetuosa para com Douglas, o protagonista do enquadramento. Uma vez que o leitor só tem acesso ao conteúdo da obra pelo relato do narrador anónimo, a factualidade da narrativa é posta em causa. Além disso, como analisado, as possíveis conexões entre Douglas e a governanta da narrativa principal criam uma ponte entre enquadramento e narrativa enquadrada, permitindo uma quebra dos limites diegéticos. Uma quebra que transporta os fantasmas da obra para um nível

diegético mais próximo da dimensão do leitor, ameaçando a transição do horror fictício para a realidade.

Com *The Catcher in the Rye*, os tormentos emocionais quase Góticos do protagonista Holden, inspirados pelas vivências de Salinger durante a Segunda Guerra Mundial, são ainda recordados atualmente pelos fãs, e revelam-se um testemunho das experiências de vários jovens na sua transição para a vida adulta. É o seu relato, a sua voz distinta, que deixa uma marca nos leitores. Holden é outro narrador que relata a sua história num estado físico e psicológico debilitado, uma vez que o enquadramento revela que ele se encontra num hospício a descrever os recentes eventos a um psiquiatra. O estado mental da personagem impossibilita a factualidade da obra, mas é a sua emoção crua que cativa os leitores.

Uma década depois, Shirley Jackson publica *The Castle*, cuja protagonista é uma adolescente, a jovem Merricat. A protagonista, e narradora, apesar da sua idade e estatuto enquanto uma mulher jovem dos anos 60, revela um grau de poder e de controlo que não se enquadra nos estereótipos da época. O modo como a jovem toma controlo da sua vida e da casa de família, a mansão Blackwood, reflete-se no modo como a sua narração controla a história e as suas ações controlam o decorrer da narrativa, mesmo perante fatores fora do seu controlo, como a inesperada visita do primo Charles. Merricat e a irmã são as únicas que possuem os verdadeiros factos sobre os acontecimentos anteriores ao período da obra, que resultaram na morte de quase toda a família Blackwood. Mesmo as referências do tio Julian, que parecem oferecer detalhes ao leitor, como peças para um puzzle, são, inevitavelmente, supérfluas, pois o seu estado físico e mental fora incapacitado pelo mesmo veneno que matou parte da família, tornando o seu testemunho não-confiável.

Estes relatos duvidosos continuam ao longo do século XX, com a famosa obra *Interview with the Vampire*, de Anne Rice, que revolucionou a figura do vampiro. Uma

casual entrevista a uma misteriosa personagem introduz o relato da vida de um homem do século XVIII que foi transformado num vampiro, e atormentado pela imortalidade e pela ignorância sobre a sua condição vampírica. O relato autobiográfico é enquadrado pela entrevista noturna. Louis, tal como Merricat em *The Castle*, possui o mesmo poder e controlo sobre a narrativa. A sua perspetiva pessoal afeta o conhecimento a que o leitor tem acesso sobre os eventos que tomam lugar ao longo de mais de dois séculos.

No terminar do milénio, surge a obra de Chuck Palahniuk, *Fight Club*, com outro narrador anónimo e um relato surreal. O protagonista revela um caso de dupla personalidade que instiga as ações da obra e incapacita uma narração fiável. *Fight Club* começa *in medias res*, colocando o leitor no cerne da luta interior entre o narrador e o seu alter ego, Tyler. O protagonista-narrador é um produto do seu tempo. A sua mente, perturbada pelo capitalismo e pelo consumismo, leva-o a criar a sua própria realidade, numa tentativa de lutar contra o sistema e encontrar a sua identidade. A casualidade e urgência da escrita de Palahniuk atravessa os limites diegéticos, conectando com o leitor moderno.

Mark Z. Danielewski, na sua obra incomparável, *House of Leaves*, leva este poder editorial das personagens a outro nível. Entre três níveis diegéticos principais, o leitor explora uma obra de complexidade e paixão artística incomparáveis. A história de uma fantástica casa de família cujo interior era maior do que o exterior, registada em formato de vídeo, é enquadrada pelo trabalho de investigação de um idoso cego, que morre antes de a obra começar e cuja pesquisa é encontrada e compilada por Johnny, viciado em drogas, bebidas alcoólicas e mulheres. A totalidade da obra é posteriormente revista e anotada pelos intitulados Editores, que propõem correções formais aos textos e documentos de Zampanò e Johnny. A agência de outros narradores, acima mencionados, no que toca à construção da narrativa torna-se insignificante perante o controlo de

Zampanò e Johnny sobre o relato da família Navidson e da sua casa em Ash Tree Lane. A obra recorre a diferentes elementos textuais, incluindo listas, referências bibliográficas e cartas, revelando o seu caráter intermedial e intertextual. O formato desta obra foi extremamente original, e ainda persiste como uma das obras literárias mais inovadoras a nível estrutural e narrativo.

À semelhança de *House of Leaves*, a obra de Paul Tremblay, *Ghosts*, baseia-se em referências literárias e culturais, sendo a sua intermedialidade um dos principais focos de análise. Através da exposição, memória e introspeção das diferentes perspetivas de Merry, enquanto, respetivamente, criança, escritora e adulta, Tremblay cria um estudo singular sobre a verdade de uma narrativa. A obra explora o relato de uma história perturbante, cujos factos se baseiam na memória de uma criança de oito anos e num programa de reality TV. Em nenhuma dessas fontes pode o leitor confiar. Apenas se pode tornar mais um elemento na cadeia de consumo do passado de Merry e da sua família.

É possível afirmar que o ser humano procura com avidez nos outros um sentido para ele próprio. De um modo perverso, as provações de outras pessoas fazem-nos sentir melhor. Vemos que a nossa situação poderia ser pior e congratulamo-nos de que assim não é. Ou, como Merry, já passámos por situações piores e sentimo-nos confortados por uma história que espelha os nossos traumas. Como é que as obras Góticas nos podem ajudar a encarar o nosso passado? Qual é o propósito da técnica da Narrativa Enquadrada em futuras obras de arte, no que toca ao seu impacto direto no leitor?

Podemo-nos questionar se as obras não conseguiram alcançar individualmente os resultados que se verificam com o uso da Narrativa Enquadrada. A técnica oferece uma liberdade de estrutura narrativa que abre novas possibilidades a escritores. Como estabelecido, nesta progressiva análise da técnica, a Narrativa Enquadrada permite uma complexidade e uma desconstrução da estrutura narrativa, que revela os seus alicerces.

Para os críticos, no contexto atual, se esta não é uma área de estudo inteiramente nova, então será um tópico de análise relevante. Tal como no Gótico, talvez seja possível encontrar no passado soluções para o presente a fim de melhorar o futuro. Talvez esta técnica negligenciada possa ser mais bem apreciada e, de um modo Gótico, possamos aprender com os “pecados” dos nossos antecessores da crítica literária.

Um investimento no estudo da Narrativa Enquadrada apresenta-nos novas áreas de interpretação. Não só de conteúdo, relativamente à criação de personagens ou estruturação de enredo, mas também do processo criativo e do processo de receção. Narrativas enquadradas, pela sua natureza autorreflexiva, como também assim o é no género Gótico, exigem novas perspetivas sobre os papéis de consumidor e de criador. Essa foi uma das intenções com a presente tese, fazer ressurgir das sombras da história literária um persistente método de estruturação narrativa.

A flexibilidade da Narrativa Enquadrada e de outros métodos e elementos textuais associados, apresentam-nos, a nós, críticos, escritores e leitores, formas através das quais repensar a nossa arte. De descobrir como o antigo se pode ajustar aos novos tempos e trabalhar em conjunto com novos media, como vimos na análise de filmes como *Searching*, ou na exploração da construção e estruturação narrativa de videojogos. Como é perceptível pelos resultados alcançados nesta tese, trata-se de uma área de estudo que requer trabalho. Existem boas, embora poucas, bases sobre as quais desenvolver investigações sobre o tópico. Mas, como qualquer trabalho que valha a pena ser feito, os frutos são valiosos e podem preparar terreno para novas ramificações de estudo.

Seria um desperdício reconhecer a Narrativa Enquadrada, mas falhar em avaliá-la devidamente. Não foi isso que permitiu o crescimento do estudo crítico do Gótico? Não só o reconhecimento de figuras transgressivas e monstruosas, mas também uma avaliação sob um novo olhar, para que a sua presença complemente a literatura num todo. Permitamo-

nos o prazer de regressar a clássicos como a história encantadora de Shirley Jackson sobre uma jovem mulher homicida, ou de a encontrar anos mais tarde, em obras intermediais como *Ghosts*.

Esperamos que esta tese tenha intrigado os seus leitores críticos com a técnica da Narrativa Enquadrada e com o seu longo e antigo envolvimento com o Gótico. Esta investigação procurou resumir as origens da técnica, tanto na literatura mundial como na Literatura Gótica, e tentar clarificar uma área de estudo ambígua. Foram também identificados múltiplos nomes da crítica literária e da narratologia, nos quais se pode procurar inspiração e bases para novos estudos. Refletiu-se sobre a narração de Merricat em *The Castle*, e a sua representação da evolução do Gótico feminino, e sobre a mudança de perspetiva narrativa com Louis, de Anne Rice, a partir da sua visão singular entre o limiar do humano e do monstro. As inovações estruturais narrativas de Mark Z. Danielewski merecem um maior foco, para além da análise das personagens e do enredo. A estrutura enaltece a obra, tanto como as suas personagens, ou até mais. A escrita de *Fight Club* é em si um tópico de investigação, como *House of Leaves*, que requer maior consideração, enquanto reflexo de tempos conturbados. *Ghosts*, dada a sua relativa curta existência de quase uma década, comparada com o legado das outras obras, é comprehensivelmente pouco estudada, mas tanto o seu reflexo do passado Gótico como a crítica do nosso futuro enquanto sociedade exigem mais análise crítica. O cinema e os videojogos de inspiração Gótica são cada vez mais estudados, dado o crescente foco em artes digitais. Através de todos estes pontos de análise, foi possível registar o seu envolvimento coletivo e individual com o público. Seja o indivíduo parte do processo de receção, um participante ativo do processo de produção ou um elemento indispensável do consumo de arte (como vimos com a agência do leitor, em destaque na obra *House of Leaves*, e na interação com a progressão narrativa de videojogos).

Esta tese agrupa várias obras, cada uma sob um foco de análise diferente. Pelo menos uma delas poderá apelar a um estudante ou a um investigador, e levá-lo a novos estudos. A maioria das obras exploradas tem estado, durante o período de desenvolvimento desta investigação, sob o olhar do público. *The Castle* foi adaptada para cinema em 2019, pela realizadora Stacie Passon, com um elenco que inclui Alexandra Daddario e Crispin Glover. As obras de Anne Rice foram adaptadas para uma série televisiva em 2022, que oferece novas imaginações e ponderações sobre a narração de Louis, e um olhar aprofundado nas suas relações com as outras personagens, nomeadamente Lestat e Armand.

Por fim, restará desejar que esta investigação possa contribuir para o desenvolvimento e expansão desta área de estudos, que se provou relevante pela sua aplicação a uma diversidade de obras aqui analisadas. Tudo isto atesta a continuada evolução e transformação do Gótico ao longo dos tempos e o consequente aperfeiçoamento das suas técnicas aplicadas a novas intertextualidades e intermedialidades, para as quais diferentes formas de enquadramento narrativo muito têm contribuído.

Bibliografia

Ativa:

Danielewski, Mark Z. *House of Leaves*. Pantheon Books, 2000.

Jackson, Shirley. *We Have Always Lived in the Castle*. Penguin Books, 1962.

Palahniuk, Chuck. *Fight Club*. [1996] Holt Paperbacks, 2004.

Rice, Anne. *Interview with the Vampire*. [1976] Ballantine Books, 2010.

Tremblay, Paul. *A Head Full of Ghosts*. Harpers Collins, 2015.

Passiva:

Aarseth, Espen J. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. The Johns Hopkins University Press, 1997.

Allen, Graham. *Intertextuality*. [2000] Routledge, 2006.

Alves, João Miguel, editor. *O Livro das Mil e Uma Noites*. Expresso, 2017.

Anderson, Melanie R., e Lisa Kroger, editoras. *Shirley Jackson: Influences and Confluences*. Routledge, 2016.

Bal, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. [1985] University of Toronto Press, 2017.

Bazerman, Charles, e Paul Prior, editores. *What Writing Does and How It Does It: An Introduction to Analyzing Texts and Textual Practices*. Routledge, 2004.

Berlatsky, Eric. "Lost in the Gutter: Within and Between Frames in Narrative and Narrative Theory". *Narrative*, vol. 17, n. 2, 2009, pp. 162-187.

Bernaerts, Lars. "Fight Club and the Embedding of Delirium in Narrative". Penn State University Press, 2009.

Besmond, Sampo. "Narrative Structure of Videogames: Basics and Analysis". JAMK University of Applied Sciences, 2019.

Bloom, Clive, editor. *The Palgrave Handbook of Contemporary Gothic*. Palgrave Macmillan, 2020.

Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. [1961] The University of Chicago Press, 1983.

Boothroyd, David. "Metaleptic Transgression and Traumatic Experience: The 'empty rooms, long hallways, and dead ends' of *House of Leaves*". Lund University, 2015.

Botting, Fred. *Gothic*. Routledge, 1996.

Bressler, Charles E. *Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice*. Longman, 2011.

Byron, Glennis, e David Punter. *The Gothic*. Blackwell Publishing, 2004.

Cavallaro, Dani. *The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror and Fear*. Continuum, 2002.

Crow, Charles L, editor. *A Companion to American Gothic*. Blackwell Publishing, 2014.

Da Silva, Adriana. "Metadiscozo na Perspectiva de Hyland: Definições, Modelos de Categorização e Possíveis Contribuições". *Letras*, vol. 27, n. 54, 2017, pp. 41-67.

Dabbagh, Lanja A., e Ismael M. Saeed. "Narrative Embedding in the Postmodern American Novel with Reference to Stephen King's *Desperation*". *Journal of University of Zakho*, vol. 1, n. 1, 2013, pp. 7-11.

Eliot, T.S. "Tradition and Individual Talent". *The Egoist*, vol. 6, n. 4, 1919, pp. 54-55.

Felluga, Dino. *Critical Theory: Key Concepts*. Routledge, 2015.

Ferraro, Susan. "Novels You Can Sink Your Teeth Into". *The New York Times Magazine*, n. 6, 1990, pp. 27.

Fonseca, Victoria. "Fanfiction as a Literary Text: A Narratological Study of Fanfiction Writing". Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2022.

Freud, Sigmund, et al. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. The Hogarth Press, 1955.

Gabriel, Emily. "An Empty Labyrinth: Nihilism and the Creation of Fear in Mark Z. Danielewski's *House of Leaves*". The University of North Carolina, 2015.

Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. [1972] Cornell University Press, 1980.

Hauskeller, Michael et. al, editores. *The Palgrave Handbook of Posthumanism in Film and Television*. Palgrave Handbooks, 2015.

Hawthorne, Nathaniel. *The Scarlet Letter*. [1850] Barnes & Noble Classics, 2012.

Hogle, Jerrold, editor. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge University Press, 2002.

Idol, Karl-Martin. "Chuck Palahniuk's *Fight Club* as an Example of Transgressive Fiction".

Tartu University, 2018.

James, Henry. *The Turn of the Screw*. [1898] ICON Classics, 2005.

Kaur, Maninderjit. "A Study of Narrative Techniques in Christopher Nolan's *Inception*". International Journal of Creative Research Thoughts, 2018.

Kedra-Kardela, Anna, e Andrzej Slawomir Kowalczyk, editors. *Expanding the Gothic Canon: Studies in Literature, Film and New Media*. Peter Lang Edition, 2014.

Kelly, Robert. "Home Sweet Hole". *The New York Times Magazine*, n. 7, 2000, pp. 9.

Korpi, Timo. "The Alienated Narrator in Chuck Palahniuk's *Fight Club*". Vaasa University, 2014.

Lima, Maria Antónia, editora. *Gótico Americano: Alguns Percursos*. Húmus, 2017.

López, Jara. "The Social and the Personal: Consumerism and Identity Lack in Palahniuk's *Fight Club*". Universidade de Zaragoza, 2014.

Mârgâu, Paul. "Changes of Perception in Gothic Literature. An Inquiry into the Effects of Reading Gothic". West University of Timisoara, 2015.

Newman, Beth. "Narratives of Seduction and the Seductions of Narrative: The Frame Structure of Frankenstein". Johns Hopkins University Press, 1986.

Phelan, James, e Peter Rabinowitz, editores. *A Companion to Narrative Theory*. Blackwell Publishing, 2005.

Poe, Edgar A. *The Complete Works of Edgar Allan Poe*. Delphi Classics, 2011.

Pradl, Gordon. "Narratology: The Study of Story Structure". New York University, 1984.

Punter, David, editor. *A New Companion to the Gothic*. Blackwell Publishing, 2012.

---, *Gothic Pathologies*. Macmillan Press, 1998.

Richardson, Brian, editor. *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*. The Ohio State University, 2002.

Rosenow, Cecilia. “Insoluble Ambiguity: Criticism and the Structure of the Frame Narrative in *The Turn of the Screw* by Henry James”. Portland State University, 1995.

Salinger, J. D. *Catcher in the Rye*. [1951] Paw Prints, 2008.

Sanders, Julie. *Adaptation and Appropriation*. Routledge, 2006.

Schmid, Wolf et. al. *Intermediality and Storytelling*. De Gruyter, 2010.

Schmitz, Rahel. *Haunted by a House: The Terrors of Postmodernity in American Haunting House Tales*. Leiden University, 2015.

Shane, Anna. “‘The ghost I expected to see’: Vernon Lee, the Gothic, and the Spectrality of Perception”. *Victoriographies*, vol. 14, n. 2, 2024, pp. 117-137.

Shelley, Mary. *Frankenstein: Webster’s Thesaurus Edition*. [1818] ICON Classics, 2005.

Skare, Roswitha. “Paratext”. *Knowledge Organization*, vol. 47, n. 6, 2020, pp. 511-519.

Southward, D. “Frame Narratives and The Gothic Subject”. *The Dark Arts Journal*, vol. 1, n. 1, 2015, pp. 45-53.

Stocker, Bram. *Dracula*. [1897] Glassbook Classics, 1897.

Summers, Della. *Longman Dictionary of Contemporary English – New Edition*. Longman, 1990.

Tarr, Clayton. *Gothic Stories Within Stories Frame Narratives and Realism in the Genre, 1790–1900*, McFarland & Company, 2017.

---, *The Force of a Frame: Narrative Boundaries and the Gothic Novel*. University of Georgia, 2013.

Tavor, Eve, e Mieke Bal. “Notes on Narrative Embedding”. *Poetics Today*, vol. 2, n. 2, 1981, pp. 41-59.

Teixeira, Christopher. “Dynamic Future: Movements Beyond Postmodernism in Three Contemporary American Novels”. Montclair State University, 2015.

Throgmorton, Molly. “House of Leaves: Navigating the Labyrinth of the Deconstructed Novel”. Ouachita Baptist University, 2009.

Tomková, Juliana. “Construction of Narrative in American Gothic Fiction: Focalisation in the Works of E. A. Poe”. Masarykova Univerzita, 2014.

Townshend, Dale, e Glennis Byron, editores. *The Gothic World*. Routledge, 2014.

Wall, Elizabeth A. “Textual Persuasion: Trauma Representation in Mark Z. Danielewski’s House of Leaves”. New York College, 2022.

Waltman, Melanie. “Voices from the Darkness: A House of Leaves Experience”. Illinois Wesleyan University, 2009.

Weinstock, Jeffrey, editor. *The Cambridge Companion to American Gothic*. Cambridge University Press, 2017.

Williams, Anne. *Art of Darkness: A Poetics of Gothic*. The University of Chicago Press, 1995.

Wolf, Werner, e Walter Bernhart, editores. *Framing Borders in Literature and Other Media*. Rodopi, 2016.

Worley, Jarred. “Machine Made of Wood and Women: House as System and Symbol in Shirley’s Jackson’s *We Have Always Lived in the Castle*”. The University of North Caroline, 2016.

Woroniec, Jacqueline. “We Have Always Lived in the Mind: The Freudian Topographic Model of the Mind as Depicted in Shirley Jackson’s *We Have Always Lived in the Castle* (1962)”. Academic Journals, 2022.

Wright, Angela. *Gothic Fiction*. Palgrave Macmillan, 2007.

Zilber, Tammar. “The Embedded Narrative: Navigating Through Multiple Contexts”. Sage Publications, 2008.

Filmografia:

Chaganty, Aneesh. *Searching*. Sony Pictures Releasing, 2018.

Fincher, David. *Fight Club*. 20th Century Fox, 1999.

Jordan, Neil. *Interview with the Vampire*. Warner Bros., 1994.

Nolan, Christopher. *Inception*. Warner Bros. Pictures, 2010.

Passon, Stacie. *We Have Always Lived in the Castle*. Brainstorm Media, 2018.

Reiner, Rob. *The Princess Bride*. 20th Century Fox, 1987.

Singer, Bryan. *The Usual Suspects*. Gramercy Pictures, 1995.

Softley, Iain. *Inkheart*. Warner Bros. Pictures, 2008.

Webgrafia:

Basu, Anindita. “Mahabharata”. *World History*. 25 agosto 2016.

<https://www.worldhistory.org/Mahabharata/>. Acedido a 9 de outubro de 2024.

---, “Ramayana”. *World History*. 30 agosto 2016.

https://www.worldhistory.org/The_Ramayana/. Acedido a 9 de outubro de 2024.

Delgado, Noah. “Review: ‘House of leaves’ is a terrifying masterpiece”. *The State Press*. 5 março 2021. <https://www.statepress.com/article/2021/03/specho-house-of-leaves-mark-danielewski-review>. Acedido a 9 de outubro de 2024.

Dercksen, Daniel. “Searching – An Inspired New Form of Storytelling in the Digital Age”. *The Writing Studio*. 17 outubro 2018. <https://writingstudio.co.za/searching-an-inspired-new-form-of-storytelling-in-the-digital-age/>. Acedido a 9 de outubro de 2024.

Infopédia. “Gérard Genette”. 2024. [https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$gerard-genette_](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$gerard-genette_). Acedido a 9 de outubro de 2024.

Intellect Books. “Clayton Carlyle Tarr”. 2024. https://www.intellectbooks.com/clayton-carlyle-tarr_. Acedido a 9 de outubro de 2024.

Jordison, Sam. “First rule of Fight Club: no one talks about the quality of the writing”. *The Guardian*. 20 dezembro 2016.

<https://www.theguardian.com/books/booksblog/2016/dec/20/first-rule-about-fight-club-no-one-talks-about-the-quality-of-the-writing>. Acedido a 9 de outubro de 2024.

Lohnes, Kate. “The Catcher in the Rye”. *Brittanica*. 10 setembro 2024.
<https://www.britannica.com/topic/The-Catcher-in-the-Rye>. Acedido a 9 de outubro de 2024.

Mark, Joshua. “The Eloquent Peasant & Egyptian Justice”. *World History*. 6 outubro 2017.
<https://www.worldhistory.org/article/1127/the-eloquent-peasant--egyptian-justice/>.
Acedido a 9 de outubro de 2024.

---, “The Tale of the Shipwrecked Sailor: na Egyptian Epic”. *World History*. 18 janeiro 2012.
<https://www.worldhistory.org/article/180/the-tale-of-the-shipwrecked-sailor-an-egyptian-epi/>. Acedido a 9 de outubro de 2024.

---, “The Westcar Papyrus”. *World History*. 5 abril 2017.
https://www.worldhistory.org/The_Westcar_Papyrus/. Acedido a 9 de outubro de 2024.

Pelipat. “The Usual Suspects: Verbal Symbolism”. 13 agosto 2023.
<https://www.peliplat.com/en/article/10006107/The-Usual-Suspects%EF%BC%9A-Verbal-Symbolism>. Acedido a 9 de outubro de 2024.

Poole, Steven. “House of Leaves by Mark Z Danielewski Review – Genuinely Exciting”. *The Guardian*. 15 julho 2000.
<https://www.theguardian.com/books/2000/jul/15/fiction.reviews>. Acedido a 9 de outubro de 2024.

Sheehan, Dan. “Read the very first reviews of Chuck Palahniuk’s *Fight Club*”. *Literary Hub*. 17 agosto 2023. <https://lithub.com/read-the-very-first-reviews-of-chuck-palahniuks-fight-club/>. Acedido a 9 de outubro de 2024.

Stone, Chris. “Evolution of Video Games as a Storytelling Medium, and the Role of Narrative in Modern Games”. *Game Developer*. 7 janeiro 2019. <https://www.gamedeveloper.com/design/the-evolution-of-video-games-as-a-storytelling-medium-and-the-role-of-narrative-in-modern-games>. Acedido a 9 de outubro de 2024.

The Living Handbook of Narratology. “Werner Wolf”. 2024. <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/users/werner-wolf.html>. Acedido a 9 de outubro de 2024.

Universitat Graz. “Werner Wolf”. 2024. <https://homepage.uni-graz.at/de/werner.wolf/>. Acedido a 9 de outubro de 2024.