

## 04

**NARRATIVA-PRISÃO, OU A NARRATIVA GÓTICA  
COMO CÁRCERE<sup>1</sup>**

CIDO ROSSI

**CIDO ROSSI**

Doutorado em Estudos Literários, pela UNESP — FCL-CAr (2011).

Grupo de pesquisa (UNESP/CNPq) Vertentes do Fantástico na Literatura — líder. Grupo de pesquisa (UERJ/CNPq) Estudos do Gótico — membro pesquisador. Grupo de pesquisa (UERJ/CNPq) Nós do Insólito — membro pesquisador.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/0428069285054155>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3930-1284>.

E-mail: [aparecido.rossi@unesp.br](mailto:aparecido.rossi@unesp.br).

**Resumo:** O texto que ora se apresenta, suplemento a dois textos publicados previamente, circunscreve e conceitua a ideia de narrativa-prisão, entendida no sentido de narrativa gótica como cárcere, como força de contenção do monstro e da monstruosidade. O conceito é desenvolvido a partir da constatação de sua ocorrência em três obra canônicas do gênero-modo gótico de ficção-literatura, as quais são tomadas como exemplos emblemáticos, mas não casos únicos ou isolados. Demonstrada sua ocorrência, o conceito de narrativa-prisão é tornado episteme por meio da mobilização de aparato teórico pós-estruturalista, com vista a se tornar

1 Título em língua estrangeira: “Narrative-prison, or the gothic narrative as prison”

útil para explicar seu acontecimento em outras narrativas pertencentes especificamente ao gênero-modo gótico.

**Palavras-chave:** Narrativa-prisão. Gótico. Conceito. Teoria.

**Abstract:** The present text, which is a supplement to two previously published works, defines the concept of narrative-prison, understood in the sense of Gothic narrative as a form of incarceration, as a force that at the same time confines and contains both the monster and monstrosity. The concept is developed from the identification of its occurrence in three canonical works of the Gothic genre-mode of fiction and literature, which are taken as emblematic examples, though not as unique or isolated cases. Once demonstrated, the concept of narrative-prison is established as an epistemic framework through the mobilization of post-structuralist theoretical apparatus, with the aim of making it useful for explaining its manifestation in other narratives specifically belonging to the Gothic genre-mode.

**Keywords:** Narrative-prison. Gothic. Concept. Theory.

Há cerca de dez anos, quando a revista *Abusões* foi fundada e trouxe a público seu primeiro volume em um contexto da academia brasileira que carecia de um espaço qualificado para veicular pesquisas sobre assuntos que estavam, àquela época, e estão, hoje mais do nunca, na crista dos interesses de pesquisadores conectados às transformações e desenvolvimentos da literatura e ficção atuais — o gótico, o fantástico, o insólito, a ficção científica, os retrofuturismos, dentre outros —, publiquei, no referido volume, um artigo sobre monstro intitulado “Resurrectum de Tenebris: o lich na ficção” (Rossi, 2016) — o monstro, nesse caso, é o lich, classe de morto-vivo pouco conhecida no bestiário gótico.

Pela maneira com que foi escrito, esse texto solicitava um suplemento, algo que, ao mesmo tempo e perigosamente, o

complementasse e excedesse, e assim, tempos depois, publiquei o estudo intitulado “Horcruxes” (Rossi, 2019) no livro *O Fantástico como textualidade contemporânea* (2019), organizado por mim e pela colega Fernanda Aquino Sylvestre, no qual analiso uma monstruosidade — as horcruxes, receptáculos de porções da alma do vilão Voldemort da série *Harry Potter*, de autoria da britânica J. K. Rowling. “Resurrectum de Tenebris: o lich na ficção” e “Horcruxes” formam, portanto, um díptico, dois textos congêneres, de um mesmo autor, que se suplementam. Dípticos, no entanto, não são muito convencionais nas tradições e culturas ocidentais, sendo os trípticos mais comuns, logo, mais (re) conhecidos, além de mobilizarem minha compulsão por simetria — meu “encosto da simetria”, como costuma dizer uma amiga muito querida.

Para fazer jus ao dito “encosto da simetria”, oferto aqui, em comemoração a esse primeiro decênio de um periódico que já se consolidou, no Brasil, como a fonte mais atualizada e acurada de pesquisas acadêmicas sobre as múltiplas vertentes do insólito ficcional, o terceiro elemento, a terceira parte das reflexões iniciadas em “Resurrectum de Tenebris: o lich na ficção” e aprofundadas em “Horcruxes”. Como não poderia ser diferente, e em benefício de uma “terrível simetria” (Blake, 1982, p. 24, tradução nossa), trago no texto que segue, novamente, a reflexão sobre um monstro/monstruosidade, essa entidade que, por sua “limiaridade [*sic*] ontológica, [...] aparece, de forma notável, em épocas de crise, como *uma espécie de terceiro termo* que problematiza o choque entre extremos” (Cohen, 2000, p. 30-31, grifo nosso). Nos parágrafos que seguem está o meu terceiro termo, o Terceiro, que é também uma das muitas designações

de Odin, o Pai de Todos, inclusive de seres como Loki, “um híbrido inassimilado” (Cohen, 2000, p. 26).

O monstro e a monstrosidade, no entanto, agora são outros, pois estes, como seres e poderes compósitos que são, híbridos, se desenvolvem, se criam, se expandem, se transfiguram e se transmutam. Se, em “Resurrectum de Tenebris: o lich na ficção”, o monstro era uma figura, uma tipologia de personagem, e em “Horcruxes” a monstrosidade era um objeto/símbolo, um artefato, hoje o monstro/monstrosidade é um elemento composicional da narrativa, um determinado modo de narrar (não um estilo), uma arquitetura narrativa, uma estrutura — forma, convenção, protocolo — se ainda se preferir tal terminologia, já um tanto ultrapassada frente aos avanços dos estudos da narrativa na atualidade (Rabatel, 2016). Como se verá, o monstro/monstrosidade não está mais ou apenas *na* narrativa; o monstro/monstrosidade é a própria narrativa.

A ideia, ou conceito, que desenvolvo neste artigo como exercício de teorização é resultante da percepção crítico-analítica da ocorrência e repetição, ao longo do tempo-espço, de um certo padrão observável em narrativas literárias-ficcionais pertencentes ao gênero-modo gótico que se coadunam ao modelo teórico proposto por Júlio França em “O sequestro do Gótico no Brasil” (2017), texto que delinea, para os estudos de literatura e ficção, “a estrutura narrativa e a visão de mundo góticas” (França, 2017, p. 117). Trata-se de três elementos convencionais que, utilizados juntos e “sob o regime de um modo narrativo que emprega mecanismos de suspense com objetivo expresso de produzir, como efeito estético, o

medo e suas variantes” (França, 2017, p. 118), resultam, em termos estético-composicionais, na narrativa gótica: o *locus horribilis*, a presença fantasmagórica do passado e a personagem monstruosa. Faz-se útil recuperar aqui a definição de França para cada um deles:

(i) o *locus horribilis*: a literatura gótica caracteriza-se por ser ambientada em espaços narrativos opressivos, que afetam, quando não determinam, o caráter e as ações das personagens que lá vivem. Os ambientes podem variar conforme o contexto cultural de cada narração, mas tanto regiões selváticas, quanto áreas rurais e os grandes centros urbanos são descritos, de modo objetivo ou subjetivo, como locais aterrorizantes. Os *loci horribiles* da narrativa gótica são um elemento essencial para a produção do medo como efeito estético, já que expressam a sensação de desconforto e estranhamento que as personagens – e, por extensão, o homem moderno – experimentam ante o espaço físico e social em que habitam.

(ii) a presença fantasmagórica do passado: sendo um fenômeno moderno, a literatura gótica carrega em si as apreensões geradas pelas mudanças ocorridas nos modos de percepção do tempo a partir do século XVIII. A aceleração do ritmo de vida e a urgência de se pensar um futuro em constante transformação promoveram a ideia de rompimento da continuidade entre os tempos históricos. Os eventos do passado não mais auxiliam na compreensão do que está por vir: tornam-se estranhos e potencialmente aterrorizantes, retornando, de modo fantasmagórico, para afetar as ações do presente. Em uma de suas formas de enredo mais recorrente, o protagonista gótico é vítima de atos pretéritos, nem sempre por ele perpetrados.

(iii) a personagem monstruosa: na narrativa gótica, vilões e anti-heróis são costumeiramente caracterizados como monstruosidades. As causas atribuídas à existência do monstro são variáveis –

psicopatologias, diferenças culturais, determinantes sociais, a *hybris* do homem de ciência, entre outras. Todo monstro é uma corporificação metafórica dos medos, dos desejos e das ansiedades de uma época e de um lugar [...], e uma de suas principais funções na narrativa gótica é encarnar ficcionalmente a alteridade, estabelecendo, para um determinado tempo e espaço históricos, os limites entre o humano e o inumano. (França, 2017, p. 117-118, grifo do autor)

Entendida a composição estética da narrativa gótica, torna-se mais fácil apresentar o padrão a que me refiro para, em seguida, sobre ele teorizar. Esse padrão é claramente detectável se sua ocorrência for demonstrada antes de ser conceituada. Por isso, gostaria de fazer tal demonstração por meio de três exemplos que me parecem emblemáticos dentre muitos outros a que se poderia recorrer: a arquitetura do Inferno conforme proposta por Dante na primeira parte do poema *A divina comédia* (*Divina Commedia*, 1304-1321), a arquitetura epistolar construída por Mary Shelley no romance *Frankenstein* (1818) e a arquitetura textual articulada por Bram Stoker no romance *Drácula* (*Dracula*, 1897).

O Inferno de Dante é um dos cânones da literatura e ficção ocidentais, além de exemplar no uso do modo gótico de fazer ficção<sup>2</sup>, e muito já foi pesquisado, teorizado e escrito sobre sua estrutura composicional: nove círculos concêntricos em uma arquitetura verticalizada para baixo na qual a horizontalidade de cada círculo

---

2 O Inferno ou a *Comédia* não pertencem, evidentemente, ao gênero gótico, o qual tem seu marco inicial na publicação de *O castelo de Otranto* (*The Castle of Otranto*, 1764), romance do inglês Horace Walpole, mas pertencem à tradição que se utiliza do modo gótico de fazer ficção, ou seja, se utilizam do aparato temático-estrutural, das convenções do gótico com o objetivo específico de gerar o medo e seus efeitos estéticos negativos.

vai diminuindo até chegar no último, o menor deles, o Cocytos, um lago congelado onde se encontram quatro esferas nas quais são punidos os traidores. Na quarta esfera, chamada Judeca, está preso Lúcifer, considerado o supremo traidor por ter traído o próprio Deus, congelado até o meio do peito e representado pelo poeta florentino com enormes asas gargulescas e três cabeças cujas bocas mastigam três famosos traidores do imaginário antigo e medieval: Judas Iscariotes, traidor do Cristo segundo os testamentos bíblicos, e Brutus e Cassius, ambos traidores de Júlio César segundo o que se tem de registro na história da Roma antiga.

Uma vez que cada canto ou conjunto de cantos do Inferno de Dante aborda e descreve cada um dos nove círculos, têm-se a mesma estrutura concêntrica, verticalizada para baixo e de horizontalidade progressivamente diminuída reproduzida na própria textualidade da obra, o que a torna o primeiro caso do que André Gide (1951) denominou *mise en abyme* — efeito Droste, narrativa em abismo ou, mais propriamente, narrativa encaixada — na literatura-ficção. Não seria exagero afirmar que o Inferno de Dante, ainda que seja um poema — um poema narrativo —, inventa a técnica da narrativa encaixada, a narrativa que contém dentro de si outras narrativas, a metanarrativa, ainda muito recorrente na literatura-ficção, no Cinema e nas artes audiovisuais em geral. Em termos de efeito estético, “a *mise en abyme* [desencadeia] no leitor uma sensação de desordem, uma espécie de ansiedade ou vertigem” (Cohn, 2012, p. 110, tradução nossa), o que a acopla aos demais efeitos estéticos negativos do medo e às demais técnicas

composicionais do gênero-modo Gótico — a tríade proposta por Júlio França citada alhures, mas também o terror e o horror<sup>3</sup>.

Se se observa essa estrutura com um certo distanciamento crítico, se se vê essa literatura de longe em um exercício momentâneo do que Franco Moretti chama de “*distant reading*”<sup>4</sup> (Moretti 2008, p. 7, grifo do autor) — e *distant reading*, o suplemento de *close reading*, é exatamente o que estou fazendo no presente texto, visto que a *distant reading*, a percepção de padrões que se repetem, se presta melhor à teorização do que a *close reading*, mais apropriada à análise —, chega-se a uma conclusão quase inevitável, qual seja a de que o propósito de Dante Alighieri na arquitetura *en abyme* de seu Inferno, talvez seu único propósito como autor e artista, era aprisionar Lúcifer na última esfera do último círculo. Todos os demais oito círculos, com suas espacialidades, temporalidades e figuras, estão interconectados com a finalidade singular de criar, na estrutura do poema, uma prisão feita de palavras e efeitos poéticos para enclausurar um ser no qual, em todos os mitos que dele tratam, ressalta a habilidade sem par com as palavras, com a linguagem, com a tessitura refinada e filigranática de argumentos altamente contagiosos, facilmente dissemináveis e potencialmente desarticuladores de verdades e *status quo* preestabelecidos.

- 
- 3 Terror e horror são, ao mesmo tempo, técnicas composicionais — cada um deles detém seus próprios conceitos, protocolos, convenções, formas, conteúdos e metodologias de uso e interação — e efeitos estéticos provocados pela literatura-ficção gótica. Vide o famoso ensaio de Ann Radcliffe (2024) sobre o assunto e os vocábulos “terror” e “horror” do *Dicionário digital do insólito ficcional* (<https://www.insolitoficcional.uerj.br/>) escritos, respectivamente, por mim e por Claudio Zanini. Vide Referências.
  - 4 “modo de trabalhar em que a distância não é um obstáculo, mas sim *uma forma específica de conhecimento*. A distância faz com que se vejam menos detalhes, mas faz com que se observem melhor as relações, os *pattern* [padrões], as formas” (Moretti, 2008, p. 7-8, grifo do autor).

Evidente que tal habilidade, o poder sobre o discurso, é motivo de fascínio e medo, de desejo e repulsa, de perseguição e apoderamento, constituindo perigo a uma conjuntura sociopolítico-religiosa pautada pelos dogmas do catolicismo reinante, caso do contexto histórico de Dante, e é justamente com esse contexto que o poeta joga não apenas no Inferno, mas no todo da *Comédia*, gerando e subvertendo sentidos — se, por um lado, e pensando-se especificamente no Inferno, Lúcifer, figurativizado por Dante em concordância com o entendimento do público de sua época, ou seja, como o grande traidor de Deus e titereiro do discurso, está preso em uma *mise en abyme* de palavras e poesia, por outro estão presos com ele, nos demais círculos, vales, fossos e esferas que antecedem a última esfera do nono círculo, todos os desafetos e ideais aos quais Dante se opunha.

Um fator que vem ao encontro e reforça essa conclusão se configura no segundo legado de Dante à literatura-ficção ocidental, por ele inventado também na *Comédia*: a *terza rima*. Considerada uma das mais difíceis e complexas técnicas de composição poemática, poucos poetas além do mestre florentino se arriscaram a utilizá-la, dentre eles o britânico Percy Shelley e o brasileiro Haroldo de Campos, tendo em vista constituir um grande desafio formal apesar da aparente simplicidade: estrofes de três versos nos quais a última sílaba métrica do primeiro verso rima com a última sílaba métrica do terceiro verso, e a última sílaba métrica do segundo verso rima com a primeira sílaba métrica do primeiro verso da estrofe seguinte. O resultado, em termos de poema e Poesia, é uma trança de versos,

a tessitura simbólica de uma corda, corrente, chicote ou torniquete, de grande beleza e impacto estéticos, mas ainda assim uma estrutura que tem por função e significado amarrar, agrilhoar, aprisionar, conter algo em suas malhas — para se tomar um exemplo distinto de Dante, Percy Shelley, ao recorrer à *terza rima*, enclausurou o vento oeste naquele que é um dos seus poemas mais famosos, “Ode ao vento oeste” (“Ode to the West Wind”, 1820), não por acaso escrito nos bosques de Florença.

Pode-se desenvolver muitas elucubrações interpretativas sobre as razões morais, éticas, estéticas e religiosas de Dante para este ter composto uma arquitetura narrativa e poemática tão cerrada unicamente para aprisionar Lúcifer, a criatura mítica que, mimetizada como figura na literatura-ficção, simboliza o maior de todos os tabus das principais religiões monoteístas ocidentais, o anátema aos seus dogmas. Tais elucubrações, no entanto, vão se resumir, de um modo ou de outro, por um percurso teórico-crítico ou outro, em uma mesma palavra-chave: medo. Medo do autor, medo dos leitores, medo imposto pelo autor sobre os leitores, medo do mundo e da natureza, medo de si mesmo, medo do Outro (Lúcifer é o Outro), medo do diabo (para ter medo do diabo é preciso, antes, *temer* a Deus), medo do texto e da textualidade, medo do monstro e da monstruosidade.

É o medo de Dante e a manipulação do medo por Dante que o leva a criar uma prisão tecida de palavras e técnica poética para encarcerar o Portador da Luz, que se torna, então, efeito da composição artística do Inferno em mais um jogo de geração e subversão de sentidos envidado pelo autor, que faz questão de

chamar a criatura monstruosa presa na quarta esfera do nono círculo do Inferno de *Lúcifer*, literalmente, segundo a etimologia da palavra, “o portador da luz” — a luz está presa, portanto, no recôndito mais obscuro e gélido do Inferno, e só se pode chegar até ela se se atravessar os horrores que a encapsulam. Interessantemente, a luz ficará presa no Inferno dantesco até o século XVIII, o assim chamado *século das luzes*, quando será libertada pelo Iluminismo, o qual, convenientemente, se esquecerá do tipo de prisão a que ela esteve confinada. Por sorte — ou azar, a depender do ponto de vista —, o surgimento do romance gótico e do gênero gótico de literatura-ficção nesse mesmo século recuperará a arquitetura da prisão da luz e lembrará ao Iluminismo, inconvenientemente, com qual luz este estava lidando.

Quase quinhentos anos depois de Dante ter encarcerado a luz que primeiro existiu, um monstro na acepção do público contemporâneo ao poeta, em uma malha textual densa e rígida tecida de *mise en abyme* e *terza rima* infernais, Mary Shelley, autora britânica do final do século XVIII e início do XIX, companheira de Percy Shelley, trouxe a público o romance *Frankenstein*, sua obra-prima, com uma intencionalidade clara e objetiva: “O que me aterrorizou aterrorizará a outros” (Shelley, 2016, p. 20, tradução nossa). E o que aterrorizou a jovem escritora de dezenove anos de idade, então passando o verão chuvoso de 1816 em Genebra, na Suíça, em companhia daquele que, nesse mesmo ano, viria a se tornar oficialmente seu marido, de sua meia-irmã Claire Clermont e do médico John Polidori, todos convidados do então proprietário

de Villa Diodati, Lord Byron? A resposta é dada no texto de *Frankenstein*, em sua passagem mais famosa:

Foi numa sombria noite de novembro que contemplei a consumação de minha obra. Com uma ansiedade que beirava a agonia, reuni os instrumentos ao meu redor, de modo que pudesse infundir uma centelha de vida na coisa inanimada que jazia aos meus pés. Já era uma hora da manhã; a chuva tamborilava tristemente contra as vidraças, e minha vela estava quase consumida quando, ao brilho fraco da luz já quase extinta, vi o olho amarelo e embaçado da criatura se abrir; ela respirou com dificuldade, e um movimento convulsivo agitou os seus membros.

Como descrever minhas emoções diante da catástrofe, ou como esboçar o infeliz que eu, com dores e cuidados infinitos, havia me empenhado em formar? Seus membros eram proporcionais, e havia escolhido suas feições para que fossem belas. Belas! Santo Deus! Sua pele amarela mal cobria a atividade dos músculos e artérias abaixo; seu cabelo era escorrido, de um negro lustroso; os dentes, de uma brancura perolada. Estas exuberâncias, no entanto, só formavam um contraste ainda mais horrendo com seus olhos serosos, que pareciam quase da mesma cor das órbitas de um branco pardo onde se fixavam, e com a pele enrugada e os lábios finos e negros. (Shelley, 2016, p. 83)

Por mais emblemática e arquetípica que seja a cena da criação da Criatura, sempre um convite à interpretação crítica — o jogo criador-criatura espelha a relação entre Lúcifer e Deus e entre Adão e o demiurgo bíblico nos mitos; a “sombria noite de novembro”, “dreary night of November” no original, ecoa o verso “Ah! claramente eu o relembro! Era no gélido dezembro” (Poe, 2000a, p. 113), “Ah, distinctly I remember it was in the bleak December” (Poe, 2000b, p. 55) no original, de “O corvo” (“The Raven”, 1845), de Edgar Allan

Poe; a Criatura vem a ser à uma da manhã, ao final da primeira das três horas que compõem a *Hora das Bruxas* (*The Witching Hour*, entre meia-noite e três da manhã), e estas são apenas três pontas do iceberg de possibilidades analíticas —, o que eu gostaria de focar é o contexto formal no qual ela ocorre, seu posicionamento e posterior desdobramento na arquitetura da narrativa do primeiro romance de Shelley.

*Frankenstein* é um romance epistolar. Inicia-se com a reprodução de quatro cartas escritas pelo navegador, explorador e aventureiro Robert Walton, o primeiro narrador da obra, à sua irmã Margaret. Na quarta e última carta, Walton reproduz três trechos de seu diário de bordo. Ao final do terceiro trecho, o qual também conclui a missiva, Walton anexa um manuscrito de sua própria autoria no qual resolveu “registrar, todas as noites, quando não estiver ocupado, tudo o que ele me relatou durante o dia, tanto quanto possível em suas próprias palavras” (Shelley, 2016, p. 49). O “ele” é Victor Frankenstein, segundo narrador do romance, que fora encontrado por Walton e sua tripulação perdido e quase morto no deserto de gelo do Ártico, onde o navio do explorador havia encalhado. O manuscrito anexado ao terceiro trecho de diário reproduzido na quarta carta do aventureiro à sua irmã constitui a reprodução, “tanto quanto possível em suas [Frankenstein] próprias palavras” (Shelley, 2016, p. 49), do relato de Frankenstein a Walton sobre o que lhe ocorrera para que tivesse chegado a um lugar tão inóspito. Esse relato reproduzido em um manuscrito constitui, efetivamente, a materialidade textual e a textualidade do romance *Frankenstein*.

Dentro do relato de Frankenstein reproduzido por Walton está o relato da Criatura — capítulos três a oito do segundo volume da primeira edição, publicada em 1818. Nessa parte da obra, a Criatura deixa de ser apenas personagem e assume a voz narrativa ao longo de seis capítulos, tornando-se, portanto, o terceiro narrador do romance. Em seu relato, a Criatura narra o que lhe aconteceu depois de ter sido abandonado por Frankenstein imediatamente após a cena de sua criação, pois foi isso que ocorrera: após a Criatura ganhar vida, Victor Frankenstein entrou em pânico ao contemplar o que fizera e fugiu em desespero, abandonando o ser à própria sorte. Ao final de seu relato, em outra cena emblemática da obra, a Criatura demanda de Frankenstein que este lhe crie uma companheira.

Observando-se de longe, em *distant reading*, essa descrição da arquitetura narrativa da obra máxima de Mary Shelley é notável uma versão mais sofisticada da *mise en abyme* inventada por Dante: a narrativa da Criatura está dentro da narrativa de Frankenstein, que por sua vez está reproduzida no manuscrito escrito por Robert Walton, o qual foi anexado à reprodução do texto de um dia de seu diário de bordo constante na última carta que enviara à sua irmã. Em suma, uma narrativa dentro de outra narrativa dentro de outra narrativa dentro de outra narrativa dentro de outra narrativa. Para se acessar o relato da Criatura é preciso passar por quatro outras narrativas encaixadas uma dentro da outra, o que resulta na sensação vertiginosa de se cair em um poço ou buraco, ambos infernais.

Adentrar os meandros narrativos de *Frankenstein* é experienciar a queda, a mesma experiência da queda vivida nos mitos por Lúcifer

e seus seguidores ao serem expulsos do Paraíso, e experiência da queda é algo que está embutido no projeto estético do romance de Shelley: seu subtítulo é “o moderno Prometeu”, referência direta ao mito grego de Prometeu, o titã que roubou o fogo dos deuses e o entregou aos humanos, que trouxe a divindade celestial para o plano terreno, e por causa disso foi condenado ao tormento eterno também no plano terreno; a epígrafe da obra foi extraída do canto dez do *Paraíso perdido* (*Paradise Lost*, 1667), de John Milton, poema épico britânico que se foca na vingança de Satã, tido como o nome de caído de Lúcifer após sua queda do Paraíso celeste; e no enredo do romance a Criatura lê o *Paraíso perdido*, se identifica com Satã e passa a agir conforme esse ser, particularmente no que tange à sua vingança contra Frankenstein — no texto original da obra, a Criatura adota o inglês miltônico para se comunicar, que é uma versão poética do inglês religioso utilizado na *Bíblia* do rei James, a primeira tradução desse livro para a língua inglesa.

E eis que o padrão a que me referi outrora começa a se delinear: pela segunda vez, tem-se uma composição narrativa intrincada que, por coincidência ou não, recorre novamente à *mise en abyme*, composição cuja estrutura foi cuidadosamente arquitetada com a finalidade de encarcerar monstruosidades, visto que a Criatura de Frankenstein, conforme descrita na cena de sua criação, é um monstro, da mesma forma que o próprio Victor Frankenstein também o é haja vista sua atitude de criar um outro ser sem considerar as implicações éticas desse ato e de abandoná-lo logo após ganhar vida. A Criatura, o monstro na acepção tradicional

do termo, está presa no último nível da estrutura de encaixe da narrativa, da mesma forma que Lúcifer está preso na última esfera do último círculo do Inferno dantesco — as conexões interpretativas entre *Frankenstein* e o Inferno de Dante são múltiplas e evidentes, porém não enveredarei por esse caminho ou o foco do presente texto ficará comprometido.

Já Victor Frankenstein, o monstro subjetivo, a teratologia filosófica, o monstro resultante da análise interpretativa de sua atuação como personagem e narrador, é a própria narrativa, pois o manuscrito que contém seu relato é, conforme mencionei em outro momento, a materialidade do texto e a textualidade do romance de Shelley, além de sua narração se dar em primeira pessoa. Frankenstein e a Criatura são, portanto, efeitos da composição narrativa, e não seria equivocado cogitar que possam, eventualmente, ser delírios, sonhos ou criações de Robert Walton resultantes da situação-limite em que este se encontra em sua exploração do Ártico, situação que só é revelada ao leitor no final do enredo da obra.

O terceiro e último exemplo que ofereço nesta tarefa inicial de detecção de padrão advém também de um romance britânico publicado quase oitenta anos depois de *Frankenstein: Drácula* (*Dracula*, 1897), de Bram Stoker. Obra revolucionária, bíblia do vampirismo, uma das inauguradoras do século XX na cultura e nas artes ocidentais e referência obrigatória e determinante no desenvolvimento de toda a mitologia da figura do vampiro na literatura-ficção moderna, pós-moderna e contemporânea, *Drácula*, em sua arquitetura textual, se constitui como vetor entre

duas técnicas composicionais: a narrativa que lança o leitor em um conjunto aparentemente labiríntico de fragmentos e a convenção do editor.

Variação de narrativa epistolar, a narrativa de *Drácula* é composta por um grande conjunto de fragmentos de textos extraídos de diários, cartas, jornais, mensagens, telegramas e gravações fonográficas de autorias distintas, tudo isso organizado por uma dessas autorias. Note-se que nenhum desses gêneros textuais que compõem tal narrativa é literário, todavia, da maneira como foram utilizados e dispostos, resultam em uma obra literária de alta complexidade e valor estéticos; note-se ainda que, do modo como aqui expus, tem-se a impressão de se estar diante da descrição de uma narrativa experimental ou modernista *avant la lettre*, o que, a meu ver, procede, contudo, faltam estudos acadêmicos que investiguem essas possibilidades e as sustentem ou invalidem teórico-criticamente.

Todos os autores e autoras de cada um dos excertos encontrados no texto de *Drácula* têm voz narrativa e são também, ao mesmo tempo, narradores e personagens, ou narradores-protagonistas na tradicional taxonomia de Norman Friedman (2002), constituindo, à exceção de Lucy Westenra, que é uma narradora e personagem que se torna vítima do vilão e acaba sendo eliminada, o conjunto de heróis que, do meio para o fim do romance, perpetrará a caçada a Drácula, o senhor dos vampiros, em uma *quest* épica que se estende por metade do continente europeu. São eles: Jonathan Harker, advogado inglês que foi até a Transilvânia, região da Romênia, para tratar dos assuntos referentes à mudança para Londres do nobre

conde Drácula e que, por muito pouco, não se tornou a primeira vítima do ser; Harker perfaz também o papel do editor no romance, como é revelado em suas páginas finais, tendo sido a figura escolhida por Stoker para organizar todos os fragmentos textuais que compõem a obra. Mina Harker — Mina Murray antes de se casar —, noiva de Jonathan e segunda vítima de Drácula em Londres. Doutor John Seward, médico, responsável por um manicômio onde estão internados vários pacientes com distúrbios mentais, dentre eles Renfield, que será mentalmente manipulado por Drácula; Seward é também um dos pretendentes de Lucy Westenra, primeira vítima do vampiro em Londres. Arthur Holmwood, mais tarde Lord Godalming, aristocrata e outro dos pretendentes de Lucy. Por fim, mas não menos importante, o professor Abraham Van Helsing, um senhor já idoso, professor e pesquisador da Universidade de Amsterdã, antigo mestre e orientador do doutor Seward, que vem à Londres a pedido deste para ajudá-lo com o caso incomum e inexplicável da perda de sangue sofrida por Lucy.

Nos excertos de autoria de cada um desses narradores-protagonistas encontra-se uma personagem que não é narrador, que não escreve nenhum texto dentre os que compõem o romance, porém detém voz narrativa e protagonismo em sua condição de ser narrado: Renfield, o referido paciente do doutor Seward. Há ainda duas personagens que chamam particular atenção pelo fato de serem protagonistas e centrais à trama, porém autores, respectivamente, de um único excerto entre os muitos que articulam a narrativa de *Drácula*, permanecendo essas duas personagens, à parte seus únicos

textos e na quase totalidade da obra, seres narrados: Quincey Morris, rico estadunidense do Texas e o terceiro pretendente de Lucy; e o próprio Drácula. Sim, Drácula, personagem e protagonista principal do romance, o vilão gótico que o intitula e que designa sua personagem monstruosa, é uma figura narrada, sua voz narrativa uma reprodução feita pelos outros narradores-protagonista, principalmente pelo casal Harker. Inclusive, o único fragmento de texto escrito por Drácula se encontra como anexo ao primeiro excerto do diário de Jonathan Harker reproduzido no romance, uma simples mensagem de boas-vidas do primeiro ao segundo.

Há explicações e interpretações críticas razoáveis e aceitáveis para o fato de Renfield ser uma personagem narrada, pois se trata de uma figura secundária que, em razão de seu distúrbio psíquico, será hipnotizada por Drácula e utilizada como uma espécie de informante em relação às ações do grupo de narradores-protagonistas; Renfield é importante para a trama, mas não para a arquitetura da narrativa. As coisas já não se mostram tão simples quando se tenta explicar e interpretar a razão pela qual Quincey é também, na sua quase integralidade, um ser narrado, e se tornam bastante intrigantes com o fato de Drácula não ser um dos narradores-protagonistas do romance que leva o seu nome.

Quincey Morris não é apenas mais um dos pretendentes de Lucy Westenra, tampouco apenas mais um dos vários heróis que se tornam caçadores de vampiro no enredo do romance. Quincey é, junto de Jonathan Harker, uma das duas personagens que “matam”<sup>5</sup> Drácula

---

5 As aspas se devem ao fato de que há uma inconsistência conceitual na maneira com que Quincey e Jonathan eliminam Drácula, uma vez que eles não seguem à risca

na conclusão da história. Diferente de Harker, que sobrevive ao ato, Quincey é ferido e morre, tornando-se o herói trágico da trama. Não se trata, portanto, e sob nenhuma hipótese, de uma personagem secundária. Por qual razão teria Stoker o colocado na condição de personagem narrada na composição estrutural de sua obra-prima?

Uma possível resposta a essa questão pode ser o fato de *Drácula* ser um romance sobre o medo do estrangeiro, do outro, do diferente. Há três personagens estrangeiras ao mundo anglófono na obra: o holandês Van Helsing, o estadunidense Quincey e Drácula, cuja nacionalidade é desconhecida ou no mínimo incerta. Van Helsing é o arauto da diferença, o detentor de conhecimentos que são alheios e em tudo estranhos aos demais narradores-protagonistas, visto ser ele quem detecta a figura do vampiro e o vampirismo na obra, bem como quem explica quem é Drácula. Ao compartilhar tais informações, ele traz a consciência do perigo e o medo para o seio do grupo de heróis e, por conseguinte, para o âmago da sociedade vitoriana por eles representada, visto que Stoker compôs seus caçadores de vampiro como representações das principais classes sociais existentes no contexto britânico do século XIX: o casal Harker representa a burguesia ou a classe média; os doutores Seward e Van Helsing os intelectuais ou profissionais liberais; Quincey Morris os novos ricos que fizeram fortuna no novo mundo; e Arthur Holmwood a aristocracia.

Quincey é o *unheimlich*, o infamiliar, o reprimido que retorna, “aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido,

---

os ensinamentos de Van Helsing nesse momento. Isso, a meu ver, torna o final do romance aberto e explica, por exemplo, os muitos retornos da personagem Drácula na literatura-ficção de vampiro do século XX em diante.

de velho, e há muito familiar” (Freud, 1976, p. 277), em razão de sua nacionalidade: enquanto estadunidense, ele representa, em termos conceituais, a primeira colônia que declarou independência do Império Britânico e, por essa razão, teve que vencer uma guerra contra tal poderio para poder se constituir como país e nação. Evidentemente, até pelo menos o final do século XIX, um estadunidense não era visto com bons olhos em terras britânicas, pois era um igual que se tornou diferente, um outro, da mesma forma que os irlandeses, massacrados pelo governo de Londres desde a Idade Média, mesmo que a Irlanda sempre tenha pertencido às Ilhas Britânicas e aos seus soberanos. Bram Stoker era irlandês e vivenciou na pele sua condição de *persona non grata*, de *estrangeiro para si mesmo* (Kristeva, 1994), ao se mudar para Londres, o que me leva a cogitar a hipótese de que Quincey Morris possa ser seu *alter ego* no romance, daí Stoker tê-lo tornado uma personagem narrada, uma força embutida na composição narrativa, no caso uma força que representa a voz da alteridade, sempre silenciada na tradição literária-ficcional patriarcal por ser o outro, e o outro constitui causa de medo e perigo para o pretense si-mesmo já que manifestação da diferença no cerne da igualdade.

Quanto à *Drácula*, sua condição é liminar, indecível: *unheimlich* na esteira da condição do estrangeiro, o que o aproxima composicionalmente de Quincey, ao mesmo tempo que o absolutamente desconhecido — e o desconhecido é tão causa de medo quanto o *unheimlich*, haja vista que “A emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e mais poderoso é o *medo do desconhecido*” (Lovecraft, 2007, p.

13, grifo nosso) — sob a ótica da cultura e dos leitores britânicos do século XIX e, de certa forma, dos leitores atuais, afinal, o que você, leitor, sabe sobre a Romênia?

Enquanto estrangeiro, Drácula vem da Transilvânia, uma região da Romênia, a última localidade em que habitou antes de se mudar para Londres na trama do romance. Como mencionei anteriormente, o texto de Stoker não esclarece a exata nacionalidade do senhor dos vampiros, ainda que suas menções permitam deduzir que ele tenha parte e/ou advenha dos hunos e mongóis. A Romênia pertencia ao Império Otomano na época em que a obra foi escrita e publicada, e era uma localidade inóspita e ignorada pela imensa maioria dos britânicos já que situada no leste europeu, uma localização geográfica fronteiriça: entre terra e mar, entre ocidente e oriente. Uma fronteira é, necessariamente, um espaço heterotópico (Foucault, 2009), um lugar não-lugar, um local de trânsitos, infixo por natureza, uma convenção geopolítica, por vezes também histórica, onde o conhecido e o desconhecido se encontram e se permeiam, o *unheimlich* das espacialidades.

Enquanto o absolutamente desconhecido, o enredo composto pelos fragmentos que o narram torna Drácula uma criatura quase indecifrável: seu nome é desconhecido — *Drácula* não é um nome, mas um epíteto que se origina da palavra romena *drăculea*, a qual significa, literalmente, *filho do dragão*. Sua nacionalidade é desconhecida — Mongólia? Turquia? Oriente médio? Rússia? A própria Romênia? A narrativa de Stoker indicia todas essas possibilidades. Sua condição de vampiro suscita mais perguntas do que respostas: quem o transformou (caso tenha sido transformado)? Quando? Por

quê? Para além disso, dentre os mortos-vivos da literatura-ficção, o vampiro se mostra o mais perigoso e insidioso em razão de sua habilidade de se mesclar entre os seres humanos vivos, uma vez que não perde sua forma humana no processo de transformação. É um monstro que não parece um monstro, ou seja, outra manifestação do *unheimlich* — a qual se redobra sobre a condição de estrangeiro —, e quando se descobre sua monstruosidade, já é tarde demais.

Sob a perspectiva da *distant reading*, é na indecidibilidade das condições ao mesmo tempo de estrangeiro e de absolutamente desconhecido que se vislumbra a razão pela qual Stoker colocou o protagonista principal, a figura que a intitula, na condição de personagem narrada na composição estrutural de sua obra-prima: Drácula é um monstro e, como Lúcifer no Inferno de Dante e a Criatura de Frankenstein, está contido, preso, encarcerado nas malhas da narrativa — que não é mais uma *mise en abyme* —, malhas cuidadosamente tecidas de múltiplos fragmentos textuais autorados por narradores-protagonistas cujos escritos são a única garantia da existência ficcional do senhor dos vampiros. Sob essa perspectiva, Drácula é um efeito do texto de Stoker, um efeito da textualidade tanto quanto o são Victor Frankenstein e sua Criatura.

Lúcifer, a Criatura e Drácula, os seres sob as quais me detive nas três obras que invoquei como exemplos nestas reflexões, configuram a demonstração da ocorrência e recorrência de um certo padrão observável em determinadas narrativas góticas — não em todas, ainda que muitos outros exemplos pudessem ser invocados para o presente intuito. Esse padrão, que emerge a

partir da técnica da *distant reading* até aqui aplicada, tem duas chaves de funcionamento que resultam em um efeito estético: a primeira chave, já clarificada, constitui o fato de que a composição narrativa que contém cada uma dessas criaturas foi cuidadosamente desenvolvida, em termos técnicos e estéticos, para aprisioná-las; a segunda chave, decorrente da primeira, revela que essas criaturas são, invariavelmente, monstros/monstruosidades, e por estarem presas em uma composição que foi construída com o único propósito de contê-las, elas se tornam efeitos dessa composição, efeitos da textualidade, índices de significação, ou, se se preferir, operadores textuais em adição às funções de elementos temáticos, personagens e/ou narradores que já ocupam.

O efeito estético resultante da articulação dessas duas chaves de funcionamento — *gótico*, amedrontador e prazeroso — é uma narrativa em si mesma monstruosa, uma narrativa que é monstro, pois o monstro não está apenas em suas páginas e superfícies, em seus textos e subtextos, enredado em seus temas, descrições e narrações; o monstro é, antes de tudo, ela mesma, a própria narrativa, a qual se pode agregar todas as inferências teórico-críticas típicas de tal condição: “um híbrido inassimilado” (Cohen, 2000, p. 26); “ponto de indecisão” (2000, p. 26); “o monstro [que] existe apenas para ser lido” (2000, p. 27); “um princípio de incerteza genética” (2000, p. 27); algo cuja “ameaça é sua propensão a mudar” (2000, p. 28); algo que “não se presta à categorização fácil” (2000, p. 30); algo que, por sua “limiabilidade [*sic*] ontológica, [...] aparece, de forma notável, em épocas de crise, como uma espécie de terceiro

termo que problematiza o choque entre extremos” (2000, p. 30-31); “[u]ma categoria mista, o monstro resiste a qualquer classificação construída com base em uma hierarquia ou em uma oposição meramente binária” (2000, p. 31); “confusão de categorias” (2000, p. 37); algo que é criado “por meio de um processo de fragmentação e recombinação” (2000, p. 39); “corporificação da diferença radical” (2000, p. 39); “uma descrição quintessencialmente xenófoba do estrangeiro” (2000, p. 43); a “diferença [que] tem origem no processo e não no fato” (2000, p. 45); “[o] reprimido [que] parece sempre retornar” (2000, p. 48); “[q]uando contido pela marginalização geográfica, de gênero, ou epistêmica, o monstro pode funcionar como um *alter ego*, como uma aliciante projeção do eu (um Outro eu)” (2000, p. 49, grifo do autor); “[o] monstro é o fragmento abjeto que permite a formação de todos os tipos de identidade — pessoal, nacional, cultural, econômica, sexual, psicológica, universal, particular” (2000, p. 53); “o monstro está sempre regressando, sempre à beira da irrupção” (Cohen, 2000, p. 54).

Da forma como descrita, chamo essa arquitetura narrativa de *narrativa-prisão*, mas nada impediria de chamá-la também de *narrativa-monstro* ou o *monstro da narrativa*. Trata-se, como espero ter esclarecido com os exemplos dados, de uma composição, do modo como a narrativa literária-ficcional é articulada a partir das escolhas estéticas de seu autor, escolhas estas que podem ser conscientes ou inconscientes no processo de criação. Independente se consciente ou inconsciente, a narrativa-prisão é construída com o intuito único e específico de prender e/ou conter uma força que a transgride e

excede, um poder tão vivo quanto ela mesma, o *téras* (τέρας), o “sinal enviado pelos deuses, sinal extraordinário, prodígio horrendo, mau presságio, coisa monstruosa, animal monstruoso, coisa espantosa; monstro” (Houaiss; Villar, 2001, p. 2699), o portentoso, mas também a teratologia, a má-formação congênita. Como tal, a narrativa-prisão suscita, a um só tempo, fascínio e repulsa como o monstro que contém e no qual se tornou, o que lhe confere a qualidade da indecidibilidade (narrativa e monstro), característica que, ao longo da história literária-ficcional, tem se mostrado um perigo a quaisquer *status quo* — social, histórico, geográfico, político, econômico, estético —, especialmente os enrijecidos, calcificados e enferrujados em seus próprios gonzos. A narrativa-prisão é, por definição, desarticuladora e crítica.

Ao proceder ao encarceramento de um monstro, ou a narrativa se esgarça e se rompe em seus limites, mostrando-se incapaz de lidar com aquilo que agrilhoa — é o que ocorre com a narrativa realista quando esta tenta manipular ou criar monstros —, ou ela se torna aquilo que contém e, por consequência, se torna o monstro ao buscar maneiras, ou técnicas, de a ele se adaptar. Nesse ínterim, conforme evidenciado pelos exemplos aqui trazidos, a *mise en abyme* parece ter sido a técnica recorrente até o início do século XIX. Todavia, na aurora do século XX, o recorte e colagem (*clipping*) e a edição, os textos feitos de textos — herança do século XVIII tanto quanto a *mise en abyme* é herança do século XIV —, metatextos, se tornaram prevalentes. Mais contemporaneamente, outras técnicas assumiram a vanguarda, como o labirinto, a composição narrativa labiríntica feita de *clipping* e edição não lineares e não cronológicos, uma armadilha

textual-narrativa até para os leitores mais experientes, além de prisão e monstro — esse é o caso, por exemplo, do romance *Casa de folhas* (*House of Leaves*, 2000), de Mark Z. Danielewski, obra que permanece aberta às investigações acadêmicas.

Quando a narrativa-prisão se torna narrativa-monstro — e um procedimento leva ou resulta, invariavelmente, no outro —, o monstro que ela encarcera se dobra sobre si mesmo e se replica, fazendo vir à tona uma dupla monstruosidade, a contida (o monstro em si) e a que contém (a narrativa), ambas inseparáveis uma da outra, enxertadas uma à outra, sendo o enxerto a “violência discreta de uma incisão que não é aparente na espessura do texto, uma inseminação calculada do alógeno proliferante” (Derrida, 1981, p. 355, tradução nossa) que perturba as superfícies formal-conteudísticas convencionais e desgastadas dos textos fazendo seus subtextos (o inconsciente da textualidade) se manifestarem e com eles interagirem. Essa interação inclui também os paratextos, o processo de leitura (recepção), o *marketing*, a crítica e a teoria, e resulta na *textualidade*, também chamada de *écriture* (escritura) por Derrida (2014) e *prazer do texto* por Barthes (2006), o processo de geração e subversão de sentidos inerente a qualquer texto literário-ficcional. Aprisionado e/ou narrativizado, não há melhor veículo, melhor excipiente para a textualidade do que o monstro, sendo a própria textualidade um fenômeno teratológico ou, talvez mais apropriadamente, um fenômeno que é “coincorporação teratológica” (Derrida, 1990, p. 67, tradução nossa), a mútua codependência epistêmica, de fenômenos de significação. No entanto, diferente do que ocorre com excipientes

normais, o monstro não desaparece na narrativa-prisão, ao contrário, nela se torna na forma e no conteúdo.

Uma vez que o monstro monstrifica, a composição literária-ficcional decorrente de tal procedimento estético é contagiosa, contamina e se dissemina a partir de tudo e todos que com ela tenham algum tipo de contato, marcadamente autores e leitores: o autor, entidade funcional, leitor antes da primeira palavra e depois do ponto-final, fica em suspenso entre dois papéis, o de criador e o de leitor, o que o torna híbrido, a *hybris*; enquanto o leitor se identifica e, conseqüentemente, se permite, por meio do pacto ficcional e de maneira voluntária, prender pela narrativa-prisão e monstrificar-se. Autor e leitor se transformam, portanto, ou são transformados, em monstros.

O propósito da narrativa-prisão é, como aponte diversas vezes em relação aos exemplos dados, prender, encarcerar, agrilhoar, mais precisamente *conter* um ou mais monstros/monstruosidades — o verbo *conter* é aqui o mais adequado em razão da sua dupla significação: *conter* no sentido de *conteúdo*, abranger, englobar, comportar, e *conter* no sentido de *contenção*, reprimir, dominar, refrear. Ambos sentidos são aplicáveis igual e concomitantemente no que tange à episteme em questão, e não é produtivo dissociá-los no que concerne à geração e subversão de sentidos. A narrativa-prisão *contém*, é esteticamente arquitetada com essa intenção, tornando-se uma máquina monstruosa de significação e tornando a própria significação monstruosa, uma vez que tudo e todos que com ela têm contato são por ela contidos, em especial seu autor e seus leitores, e transformados em texto, em efeitos da textualidade.

Como procedimento estético, a narrativa-prisão é vetor e vetorização, ao mesmo tempo resultado e fórmula da relação autor+texto, leitor+texto e autor+texto+leitor. Envolve, portanto, criação e recepção. É intencionalmente criada com o intuito de que o leitor participe de modo ativo de seu sistema de significação, fazendo-a significar a partir da interação e iteração entre seu referencial de mundo e as múltiplas vozes, híbridas e monstruosas, que a articulam — Mary Shelley deixa esse aspecto flagrante quando, na já citada introdução à terceira edição de *Frankenstein*, anuncia sem pudores, com um certo tom de ameaça vingativa, que “O que me aterrorizou aterrorizará a outros” (Shelley, 2016, p. 20, tradução nossa). O monstro contido na narrativa-prisão, bem como sua habilidade monstrificadora (de monstrificar tudo e todos que com ela têm contato por meio da contaminação e disseminação), é projetado pelo autor para ser a projeção monstruosa/monstrificada/monstrificante do leitor; evidente que esse mesmo monstro é também projeção do próprio autor em seu texto, e claro está que, ao compor uma narrativa-prisão, o autor se torna monstro, ou traz à tona, deixa à mostra, o monstro que o habita.

Ao mesmo tempo, ao ser recebida, a narrativa-prisão, por meio dos efeitos estéticos negativos do medo, os quais lhe são composicionalmente inerentes — terror, horror, sublime, ansiedade, angústia, pânico, pavor, abjeção, entre outros —, tende a causar prazer estético no leitor, um prazer que se configura no que se pode chamar de *segurança da ficção*: por mais impactante, violenta, assustadora e invasora dos perímetros da materialidade que uma

obra ficcional possa ser, ela ainda é ficção. O leitor, sabendo disso de maneira consciente ou intuitiva — o prazer é maior se for consciente —, percebe-se suficientemente seguro na realidade empírica que habita para se permitir projetar na ficção, em especial no tipo de ficção a que pertence a narrativa-prisão, o gênero-modo gótico, seus desejos e perversões mais profundos sem que isso lhe cause qualquer dano físico ou psíquico.

Esse exercício de projeção, de ordem psicanalítica, um jogo de identidades, identificações, reflexos e leituras — o leitor lê e é lido pela obra, a obra é lida e lê o leitor —, para além de revelar segredos da personalidade do leitor como excesso aos sentidos críticos do texto, resulta na referida sensação de prazer estético, um prazer da cognição e das sensações, e não da fisicalidade, o prazer — ou seria a perversão? — de reconhecer o monstro que nele habita agora habitando também as searas da narrativa literária-ficcional, ou, mais precisamente, *sendo* essas searas, já que, por meio de sua habilidade de monstrificar, a narrativa-prisão pode ser entendida como uma *entidade* — que tipo de entidade (significadora, subversora, monstruosa, física, metafísica, teórica, crítica, teratológica etc.) deixo a seu critério, caro leitor; contudo, é inegável que se trata de uma força geradora e subversora de sentidos, a qual transgride e excede os seus próprios limites. Ao projetar-se e identificar-se na narrativa-prisão, o leitor se torna monstro.

O mecanismo gerador e subversor de sentidos que rege essa codependência entre criação e recepção, entre autor e leitor, o qual constitui o próprio alicerce conceitual — brumoso, fugidio, dissoluto,

quase intangível — da narrativa-prisão, a estrutura mínima de sua arquitetura, é o *fascínio*, a fascinação, a capacidade estética, estilística e artística que esse tipo de narrativa detém de envolver, de seduzir o sujeito autor e o sujeito leitor por meio da presença do monstro em seu si-mesmo (o monstro como figura, personagem, narrador, tema), em seu em-si (o monstro como textualidade e materialidade da obra que o contém, a própria narrativa-prisão, que é também, por meio desse jogo, narrativa-monstro; o monstro é aqui arquitetura) e em sua alteridade (o monstro como projetado e projeção das entidades autor e leitor), e por meio da recorrência às composições estruturais da *mise en abyme*, do *clipping* e do labirinto.

Esse mecanismo é o elemento mais complexo e difuso da narrativa-prisão, uma capacidade fenomênica, abstrata e subjetiva, muito difícil de ser conceituada ou caracterizada. Tem a ver com o monstro e com a monstruosidade, e é, sem dúvida, um desdobramento e uma qualidade herdada do *téras*, mas de que maneira exatamente, como precisamente ela envolve, *contém*, as instâncias narrativas, os sujeitos que as manipulam tanto no processo de criação quanto no processo de recepção e a própria textualidade, ainda permanece aberto a investigações e aprofundamentos. Eu mesmo não tenho uma resposta objetiva a ofertar no momento; todavia, fascínio, fascinação, sedução e maravilhamento detêm uma relação congênita com as ideias de *armadilha* e *perigo*, o que, talvez, indique um caminho.

O fascínio — e seus congêneres: a fascinação, a sedução, o maravilhamento — é a impressão e o sentimento causado pelo

monstro, é, portanto, efeito estético da monstruosidade. Tem a ver com o portentoso, o sinal divino, o espantoso, o cósmico, de modo que pertence à esfera do horror; é, na verdade, característica básica do horror, pois este “contraí, congela e quase [...] aniquila” (Radcliffe, 2024, p. 41). Contração e congelamento são maneiras mais diretas de se referir ao fascínio causado pelo monstro, o qual detém essa estranha qualidade de exercer, por meio do grotesco que lhe é inerente, uma atração irresistível sobre tudo e todos que com ele têm contato e paralisar o pensamento lógico-racional. De certa maneira, pode-se dizer que esse fascínio provocado pelo monstro é uma forma do sublime — o sublime burkeano (Burke, 2013), por certo —, pois, mesmo quando há a repulsa, a abjeção, há ainda o fascínio, já que repulsa e abjeção só são possíveis como reações, resultados, ao fascínio; antes, porém, há o fascínio em si, que é sempre inevitável e paralisante. Repulsa e abjeção são reflexos invertidos do fascínio, jogam, flertam com ele o tempo todo, de modo inexorável, especialmente quando o monstro e o monstruoso estão em questão.

O monstro deslumbra e encanta, mobiliza as paixões e desejos mais recônditos e profundos do humano, suas perversões. Por meio do mecanismo psicanalítico das projeções e do mecanismo estético do projeto (o projeto estético), o monstro realiza, concretiza, materializa, mesmo que apenas no campo estético-artístico e no aparelho psíquico de quem a ele acessa, os desejos, paixões e perversões mais abstrusos e impronunciáveis, mais intensos e violentos, mais prazerosos e orgásticos, que um ser humano é capaz

de ter e sentir, pois o monstro é uma das manifestações da Verdade do ser, ele é *alethéia*, a verdade e a realidade desveladas como elas são, e não como a metafísica as edita. Por isso, o monstro é inevitável e incontrolável — a manifestação da Verdade, ou a manifestação do Ser, é inevitável e incontrolável —, é a verdade do humano, “a essência humana como irracionalidade congênita” (Chauí, 1987, p. 44), nua e crua, daí o fascínio, um poder que sintetiza simpatia (efeito do outro em relação ao eu, alteridade) e empatia (efeito do eu em relação ao outro, identificação), uma força de atração que só pode ser comparada ao glamour das fadas nos folclores ocidentais.

Em razão de ser Verdade como *alethéia* (Heidegger, 1979), o monstro é evento (vir a ser, devir, porvir), poder e força que coloca em risco tanto o humano quanto o tecido da realidade (independente de que realidade seja), um risco que é proporcional ao fascínio exercido por seu desvelamento — que é sempre momentâneo, como tudo que pertence ao escopo da Verdade, mas cujos efeitos ressoam, desdobram-se, prolongam-se, geram e subvertem sentidos *ad infinitum* ao longo do espaço e do tempo. O fascínio é igualmente evento, pois simplesmente tolhe, suprime, a capacidade lógico-racional da psique humana, uma vez que é a paixão em estado puro, desprovida de quaisquer limites, um magnetismo sem vetor, randômico, aleatório, uma força só-atração, arrebatadora — a arquitransgressão, o aquiexcesso. É por isso que o fascínio implica em armadilha e perigo, logo, o monstro também implica em armadilha e perigo: são o total descontrole, a desmedida, a *hybris*; constituem ardil e ameaça à sanidade; são a porta de entrada para

a aniquilação e a morte do corpo, da alma e do espírito; colocam em jogo e em questão os limites entre vida e morte; são e estão no entre, nem lá e nem cá, mas em trânsito, um trânsito que faz perpassar lá e cá; problematizam e desarticulam a metafísica e todas as suas metanarrativas; são liberdade ilimitada, algo com o qual o humano não consegue lidar.

É esse perigoso jogo entre monstro e fascínio que é mobilizado, arquitetado, tramado, tecido pela técnica da narrativa-prisão; é o que compõe sua malha, a qual é entretecida com as linhas do monstro/monstruosidade, do autor e do leitor, ou seja, com ficção e não-ficção, com mimesis e realidade, com textualidade e obra — os limites entre essas instâncias ficam borrados, são transgredidos e excedidos, goticizados. A narrativa-prisão é uma armadilha narrativa para todos os envolvidos, dentro e fora dela, uma armadilha fascinante, encantadora, irresistível, e por isso mesmo perigosa, avassaladora.

Sua técnica é empregada na composição de obras que pertencem ao gênero-modo gótico de literatura-ficção, e nesse contexto sua ocorrência é incomum visto colocar em perigo o próprio gótico, seus temas e estruturas, seus autores e leitores, ao exceder seus limites, os quais já são transgressores e excessivos. Quando ocorre, no entanto, traz renovação e avanço (como a *mise en abyme* e a *terza rima* criadas por Dante), funda tradições (a da literatura-ficção de vampiros, por exemplo, fundada pelo *Drácula* de Stoker) e subgêneros que, mais tarde, podem se tornar gêneros (caso da ficção científica moderna, fundada pelo *Frankenstein* de Mary Shelley), e reabre e revitaliza a crítica e a teoria.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BLAKE, William. The Tyger. In: ERDMAN, David V. (Ed.). *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. Los Angeles: University of California Press, p. 24-25, 1982.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Tradução de Enid Abreu. 2. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2013.

CHAUÍ, Marilena. Sobre o medo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 35-75, 1987.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, p. 23-60, 2000.

COHN, Dorrit. Metalepsis and Mise en Abyme. Tradução de Lewis S. Gleich. *Narrative*, v. 20, n. 1, p. 105-114, jan., 2012. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/pub/30/article/464010/pdf>. Acesso em: 22 nov. 2024.

DERRIDA, Jacques. Dissemination. In: DERRIDA, Jacques. *Dissemination*. Tradução de Barbara Johnson. Chicago: University of Chicago Press, p. 287-366, 1981.

DERRIDA, Jacques. Some Statements and Truisms about Neologisms, Newisms, Postisms, Parasitisms, and Other Small Seismisms. Tradução de Anne Tomiche. In: CAROLL, David (Ed.). *The States of "Theory". History, Art, and Critical Discourse*. New York: Columbia University Press, p. 63-94, 1990.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês AuTRAN Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 411-422, 2009. (Ditos & Escritos, III).

FRANÇA, Júlio. O sequestro do Gótico no Brasil. In: FRANÇA, Júlio; COLUCCI, Luciana (orgs.). *As nuances do Gótico: do Setecentos à atualidade*. Rio de Janeiro: Bonecker, p. 111-124, 2017.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. XVII*. Tradução de Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, p. 271-318, 1976.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, n. 53, p. 166-182, mar.-mai. 2002. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195/35933>. Acesso em: 27 nov. 2024.

GIDE, André. *Journal: 1889-1939*. Paris: Gallimard, 1951.

HEIDEGGER, Martin. Sobre a essência da verdade. *Coleção Os Pensadores: Heidegger*. Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, p. 127-145, 1979.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. Verbetes “terat(o)-”. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, p. 2699, 2001.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural em literatura*. Tradução de Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MORETTI, Franco. *A literatura vista de longe*. Tradução de Anselmo Pessoa Neto. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.

POE, Edgar Allan. O corvo. Tradução de Milton Amado. In: POE, Edgar Allan. “O corvo” e suas traduções. Org. Ivo Barroso. 2. ed. Rio de Janeiro: Lacerda, p. 113-117, 2000a.

POE, Edgar Allan. The Raven. In: POE, Edgar Allan. “O corvo” e suas traduções. Org. Ivo Barroso. 2. ed. Rio de Janeiro: Lacerda, p. 55-59, 2000b.

RABATEL, Alain. *Homo Narrans*: por uma abordagem enunciativa e interacionista da narrativa. Tradução de Maria das Graças Soares Rodrigues, Luis Passeggi e João Gomes da Silva Neto. São Paulo: Cortez, 2016, v. 1: Pontos de vista e lógica da narração – teoria e análise.

RADCLIFFE, Ann. Do sobrenatural na literatura. Tradução de Hélder Brinate. In: ZANINI, Claudio; FRANÇA, Júlio; NESTAREZ, Oscar (Org.). *As artes do mal*: textos seminais. 2. ed. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, p. 33-44, 2024. Disponível em: <https://acasocultural.com.br/produtos/as-artes-do-mal-textos-seminais-e-book-gratuito/>. Acesso em: 21 nov. 2024.

ROSSI, Aparecido Donizete. Resurrectum de Tenebris: o lich na ficção. *Abusões*, v. 1, n. 1, p. 122-154, 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/20429>. Acesso em: 20 nov. 2024.

ROSSI, Cido. Horcruxes. In: ROSSI, Cido; SYLVESTRE, Fernanda Aquino (Orgs.). *O Fantástico como textualidade contemporânea*. Uberlândia, MG: Edibrás, p. 213-249, 2019. Disponível em: <https://graficaedibras.com.br/assets/o-fantastico-como-textualidade-contemporanea.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2024.

ROSSI, Cido. Terror. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). 2. ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022. Disponível em: <https://www.insolitoficcional.uerj.br/terror/>. Acesso em: 21 nov. 2024.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein, ou o moderno Prometeu*. Edição comentada bilíngue inglês-português da primeira versão de 1818. Tradução de Doris Goettems. São Paulo: Landmark, 2016.

ZANINI, Claudio. Horror. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). 2. ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022. Disponível em: <https://www.insolitoficcional.uerj.br/horror/>. Acesso em: 21 nov. 2024.