

O ROMANCE FEMININO DO SÉCULO XVIII

Em um de seus números do ano de 1773, o *Monthly Review* constatava que “this branch of the literary trade appears, now, to be almost entirely engrossed by the Ladies”¹, comentando a presença indefectível e numerosa das mulheres entre os autores dos romances que resenhava. Tratava-se de fenômeno inaudito num mundo em que as “belas letras” haviam sido território quase exclusivo da pena masculina e de prova inequívoca de que as mulheres ocupavam de forma cada vez mais inegável a cena literária e se apropriavam de forma cada vez mais visível do novo gênero.

A Inglaterra havia conhecido escritoras no século XVII, mas elas haviam sido poucas e suas obras haviam ficado, quase na maioria dos casos, restritas ao domínio privado. O que se via agora, um século depois, era uma verdadeira invasão da arena pública. As explicações para a migração das mulheres para a atividade literária – e aqui leia-se romance – no século XVIII são de diversas ordens: a maior disponibilidade de tempo e de lazer, para aquelas que pertenciam às camadas médias e superiores; uma temática mais afeiçada a seus interesses e aos limites de sua educação (casamento, amor, questões domésticas); a ruptura que o novo gênero operara com os modelos clássicos, o que abria possibilidades para todo um contingente de produtores que não tinham familiaridade com a tradição clássica; a maior liberdade formal que caracterizava o

¹ “Esse ramo do comércio literário parece, agora, estar quase inteiramente monopolizado pelas senhoras.”

novo gênero, cujas convenções estavam ainda em formação; reais necessidades de natureza financeira.

Vários obstáculos, porém, se colocavam no caminho daquelas que pretendiam exercer suas potencialidades e encarar o exercício da literatura. As desejáveis modéstia e reticência feminina, as oportunidades limitadas e a forte carga imposta por normas patriarcais aparentemente inelutáveis, empenhadas em restringir o acesso das mulheres à esfera pública, dificultaram, mas não impediram, que, ainda que sob pseudônimo ou de forma anônima, muitas abraçassem a atividade literária. Havia o precedente de Aphra Behn (1640-1689), a poeta, dramaturga e ficcionista da Restauração considerada a primeira mulher a ganhar a vida escrevendo. Depois, vieram Mary Delarivière Manley e Eliza Haywood, também escritoras profissionais. Mas suas crônicas escandalosas ou amorosas fizeram pesar sobre elas acusações de imoralidade e a má reputação que angariaram as colocou além dos limites da respeitabilidade, tornando-as, inclusive, alvo de sátira. Pope não poupou Haywood, a quem descreveu como uma “slip-shod Muse” (Musa desmazelada) em seu *Dunciad*, por integrar o mundo público dos escritores de aluguel e sem importância. Richardson, por sua vez, clamou por um “antídoto para o veneno dessas mulheres”. Esses ataques apenas traduziam a crença bastante generalizada de que ser escritora era sinônimo de devassidão sexual. Numa sociedade que equiparava “publicar” a “tornar-se público”, condenando a participação feminina na cultura escrita como um pecado imperdoável em moças e senhoras de condição, foi preciso negociar os termos de aceitação, e a saída que muitas escritoras encontraram foi restringir-se às noções prevalecentes do que era feminino. Assim, mais atentas à sua reputação, mulheres “respeitáveis” como Jane Barker, Penelope Aubin ou Mary Davys enfrentaram o desafio mantendo-se rigorosamente dentro dos limites da modéstia e da moralidade em suas histórias pias e morais. A bem da verdade, a moralidade também era requisito para os escritores do sexo mas-

culino, embora isso tenha sido sempre cobrado delas de forma mais insistente e severa, pois não se podiam admitir transgressões no "belo sexo". Que as mulheres tenham ousado se aventurar no mundo da literatura é, portanto, em si mesmo um fato notável, das as condições adversas que tiveram de suportar. Constrangidas pelas exigências insistentes de feminilidade por parte da sociedade a que pertenciam, elas, no entanto, na sua busca por uma voz pública, ajudaram a forjar as convenções do romance, criando uma tradição do romance feminino.

CONDIÇÕES DE VIDA

Não é possível, dessa forma, discutir o romance feminino do século XVIII sem lembrar as condições de vida absolutamente restritivas a que estiveram submetidas as mulheres pelo menos até a metade do século. Viajantes como o francês Béat de Muralt consideravam a sociedade inglesa do final do século anterior pouco refinada, descreviam Londres como uma cidade onde os homens se entregavam aos vícios e demonstravam um comportamento grosseiro e brutal e se espantavam com a reclusão e o abandono em que viviam as mulheres inglesas, cujas qualidades e possibilidades eram aniquiladas por suas condições de existência e pela vontade dos homens. A organização da vida social dividia os sexos, obrigava as mulheres a uma situação de dependência, as privava de educação e as condenava à indiferença masculina e a um cotidiano aborrecido e vazio. A ascensão da burguesia, no entanto, provocando uma profunda transformação na vida inglesa, trouxe não apenas prosperidade mas permitiu importantes mudanças nos costumes e na vida cotidiana de homens e mulheres, cujo melhoramento passa a ser visível nas ruas e nas casas e no refinamento do gosto e das maneiras. Para isso, contribuíram em larga medida os esforços de periódicos como o *Spectator*, empenhados em reformar os costumes e defender novas tarefas e papéis para as mulheres, cruzada que os romances também iriam

empreender ao longo do século, ao assumir uma inegável vocação moralizadora.

A nova organização do trabalho dentro da ordem capitalista, ao separar a casa do mundo da produção e do comércio, reduzira as opções de trabalho para as mulheres, dificultara seu acesso a muitas atividades públicas e as fizera refugiarem-se na esfera do privado e do doméstico. A burguesia ampliou o controle social sobre elas e universalizou um padrão de conduta calcado num ideal de feminilidade que preconizava para a mulher a função exclusiva de esposa e mãe. Assim, mesmo quando as mulheres adquiriram visibilidade literária e conquistaram para si um lugar na cultura impressa, esse lugar sempre foi definido segundo os termos da ideologia da domesticidade. Essas idéias, principalmente relativas a seu papel social e à instituição do casamento, foram incansavelmente difundidas nos mais diversos tipos de publicações à disposição do público leitor setecentista. Os periódicos, as revistas femininas e os romances foram armas poderosas na divulgação de novas atitudes e valores e funcionaram como fonte importante de instrução para a maioria das mulheres, para quem a escola não constituía propriamente uma opção.

A crença na inferioridade biológica da mulher e na sua baixa capacidade para os assuntos sérios e para as atividades intelectuais explicava, em grande medida, sua posição social e o pequeno empenho em facultar-lhe o acesso à educação formal, à reflexão filosófica, à cultura clássica e ao conhecimento científico. Para elas, escolaridade significava, no melhor dos casos, um currículo limitado e pouco exigente: o aprendizado da leitura e da escrita, dança, rudimentos de música e desenho, postura e, menos freqüentemente, uma língua estrangeira. Suas leituras se restringiam aos romances de cavalaria, aos romances heróicos franceses e aos livros de conduta. As poucas exceções, como Hannah More, a *bluestocking* Elizabeth Montagu ou a helenista Elizabeth Carter, apenas confirmam a regra geral. Filhas da burguesia e da pequena nobreza, na maioria dos casos, as roman-

cistas freqüentavam, na melhor das hipóteses, um internato ou recebiam alguma instrução no seio da própria família. Hannah More, ao contestar o imperativo da ocultação das capacidades intelectuais femininas numa sociedade que, de qualquer modo, não as estimulava, apenas levantou sua voz contra constrangimentos sociais como este, expresso pelo Dr. John Gregory, em *Legacy to his Daughters* (1774):

Se por acaso tiveres algum conhecimento, mantenha-o como um segredo profundo, especialmente dos homens, que em geral olham com um olhar ciumento e maligno uma mulher de grande talento, cultivado e discernimento. Um homem de verdadeiro talento e franqueza é muito superior a essa mesquinha. Mas um desses poucas vezes atravessará seu caminho.²

O ROMANCE COMO MEIO DE EXPRESSÃO FEMININA

Com tantos empecilhos e dificuldades, como explicar, então, o surgimento de uma quantidade expressiva de romancistas, digna de fazer companhia aos assim chamados “pais fundadores” do romance? As exortações para que fossem discretas e reservadas e para que se limitassem a exercer influência na casa e na família certamente não combinavam com ambições literárias. Entretanto, o romance foi o instrumento escolhido por muitas delas exatamente como meio de expressão, de denúncia, de revolta e de recusa de sua situação. As condições de possibilidade para isso foram encontradas no próprio meio limitado em que viviam. O relativo desenvolvimento da instrução entre as mulheres, dentro das limitações descritas acima, somado ao desejo de independência financeira e à necessidade de encontrar uma distração, explica a diferença entre a situação das mulheres nas primeiras décadas do século e a partir do decênio de 1750. Contando com a proteção e

² No original: “If you happen to have any learning, keep it a profound secret, especially from the men, who generally look with a jealous and malignant eye on a woman of great parts and cultivated understanding. A man of real genius and candour is far superior to such meanness. But such a one will seldom fall your way”.

o encorajamento de romancistas e homens de letras como Samuel Richardson, Henry Fielding e Samuel Johnson, como foi o caso de Sarah Fielding e Charlotte Lennox, ou vencendo o medo e as restrições, como Fanny Burney ou Frances Sheridan, algumas arriscaram a mão e encararam, tímida ou anonimamente, o desafio de enfrentar as convenções sociais e invadir um território até então quase exclusivamente masculino. A escolha do romance como gênero literário parecia um caminho óbvio e inescapável. Era uma forma literária ainda em formação, sem convenções ou regras formais rígidas, sem tradição ou raízes e, depois de Richardson, tratava do mundo da casa, da família e dos sentimentos. Um gênero feito sob medida para elas, justamente por centrar-se sobre a vida privada e os assuntos domésticos, experiências centrais para as mulheres, como constataria Virginia Woolf, buscando explicar o interesse feminino pelo romance. A empreitada mereceu o entusiasmo da conhecida feminista, que, em *Um teto todo seu* (1929), reconheceria nisso um feito histórico: “Assim, para o término do século XVIII promoveu-se uma mudança que, se eu estivesse reescrevendo a história, descreveria mais integralmente e consideraria de maior importância do que as Cruzadas ou as Guerras das Rosas. A mulher da classe média começou a escrever”³.

Por volta da metade do século, portanto, as “Amazonas da pena”, como Samuel Johnson as chamou, começaram a afirmar seu direito à expressão literária. Da produção de cerca de dois mil romances, publicados até 1800, segundo dados de Ian Watt, é quase impossível precisar quantos foram escritos por mulheres, uma vez que há os que desapareceram sem deixar rastro, os anônimos, ou aqueles simplesmente identificados com um “By a Lady”, muitos deles suspeitos de terem sido perpetrados pelos onipresentes escritores de aluguel, que tam-

³ Virginia Woolf. *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985, p. 86. No original: “Thus towards the end of the eighteenth century a change came about which, if I were rewriting history, I should describe more fully and think of greater importance than the Crusades or the Wars of the Roses. The middle-class woman began to write” (*A Room of One's Own*, p. 62-3).

bém não titubeavam em adotar pseudônimos femininos. No que diz respeito a números, estamos em terreno seguro, assim, apenas quando foram efetivamente assumidos por suas autoras. A prática da ocultação da identidade foi, o mais das vezes, estratégia utilizada para evitar seja a condenação moral, seja a incompreensão dos críticos, e só abandonada quando o sucesso ou o apoio familiar e de amigos as encorajava a assinar seus prefácios e admitir a autoria de seus livros.

J. M. S. Tompkins traduz muito bem a mentalidade que presidiu a entrada dessas mulheres no mundo das letras e a atitude que se lhes exigia:

Deixem que uma mulher escreva para preencher suas horas vagas, fornecer leituras inocentes para os jovens ou ganhar a vida; o zelo moral era uma justificativa consentida e a pobreza, uma desculpa aceita; mas havia um motivo que não podia ser justificado nem desculpado – a ambição, a “jactância” de poder consciente, ansiando realizar sua tarefa e receber sua recompensa. A atitude adequada para o talento feminino era a modéstia; o campo adequado para seu exercício, o círculo estreito de seus amigos íntimos; e se, por qualquer das razões permitidas, ela pisasse fora do círculo, deixem-na pelo menos evitar diligentemente a imputação desonrosa de segurança.⁴

O “estado de timidez envergonhada” das romancistas levou-as, regra geral, a apor justificativas e explicações de várias ordens a seus romances, na tentativa de ganhar a simpatia dos críticos, vencer suas reservas, atenuar sua severidade ou evitar sua reprovação, “the lash of criticism” (o látego da crítica): desculpas pela falta de talento ou experiência, reconhecimento dos erros em matéria de estilo e

⁴ J. M. S. Tompkins. *The Popular Novel in England, 1770-1780*. Londres, Methuen, 1961, p. 116. No original: “Let a woman write to amuse her leisure hours, to instruct her sex, to provide blameless reading for the young or to boil the pot; moral zeal was an accepted justification and poverty an accepted excuse; but there was one motive which could neither be justified nor excused – ambition, the ‘boast’ of conscious power, craving to perform its task and receive its reward. The proper attitude for a female talent was diffidence; the proper field for its exercise, the narrow circle of her intimate friends; and if for any of the permitted reasons she stepped outside the circle, let her at least sedulously avoid the disgraceful imputation of assurance”.

de gramática, necessidade financeira. Falhas todas justificáveis, segundo seus argumentos, diante do objetivo maior de oferecer ao público uma obra de edificação moral. Antecipando-se à crítica, pediam aos resenhistas e ao público compreensão e clemência para os "erros femininos" ao mesmo tempo em que declaravam sua renúncia a qualquer pretensão literária em nome da promoção "das virtudes sociais e domésticas".

REPRESENTAÇÕES DO FEMININO

Enquanto a pena masculina devia ser instrumento do discurso racional, da escritora se exigia que fosse apaixonada e espontânea, que escrevesse a partir de um ponto de vista pessoal e que suas palavras fluíssem diretamente do coração, o que denuncia a vigência, também na escrita, do duplo padrão que vigorava na relação entre os sexos. A própria recepção crítica estabeleceu assim a "diferença" da escrita feminina, como mostra o comentário do *Monthly Review* de 1766, que vaticinava sobre o romance anônimo *The History of Miss Delia Stanhope*: "From the ease of the language, the vivacity of spirit, the delicacy of sentiment, and the abundance of love and tenderness, which we find in this novel, we hesitate not to pronounce, that a Lady wrote it"⁵. O *Monthly* sugeria, dessa maneira, que, do ponto de vista seja temático seja estilístico, os romances femininos eram essencialmente diferentes daqueles escritos pelos homens e deviam ser definidos e julgados de acordo com suas marcas de "feminilidade". (A corrente crítica feminista contemporânea que procura encontrar uma especificidade na literatura escrita por mulheres incorre com frequência no mesmo erro de naturalizar e essencializar uma concepção do feminino, retirando dela qualquer injunção histórica.)

Grandes praticantes do romance doméstico e sentimental, do qual Richardson havia fornecido o modelo, as mulheres se espe-

⁵ "Com base na fluência da linguagem, na vivacidade do espírito, na delicadeza de sentimento e na abundância de amor e ternura, que encontramos nesse romance, não hesitamos em declarar que uma senhora o escreveu." (Tradução minha.)

cializaram na instrução moral e contribuíram grandemente para a formulação de um ideal de feminilidade que, se muitas vezes enfatizou a fragilidade, a castidade e a virtude de suas personagens, nos seus melhores momentos conseguiu combinar nessas personagens beleza, sensibilidade, modéstia e sólidos princípios a uma inteligência viva, vigor mental, bom senso e uma dose de independência, oferecendo representações alternativas do feminino e uma crítica à atitude e ao tratamento dispensado pela sociedade inglesa à mulher, por meio das denúncias das instituições e abusos de autoridade. O romance feminino sempre manifestou o desejo de estimular a reforma dos costumes e quase todos eles, depois da década de 1740, podem ser qualificados de didáticos, seja porque tencionassem inculcar nas mulheres o senso de suas obrigações e virtudes, seja porque visassem denunciar seu estado de sujeição e dependência e sua vulnerabilidade. O repertório comum, caracterizado por enredos que giravam em torno de infortúnios amorosos e, freqüentemente, de moças órfãs ou desamparadas cuja real identidade é revelada depois de vencidas as atribulações e armadilhas da intriga, se indica uma linha de continuidade na tradição feminina, não inviabilizou o surgimento de uma dezena de romancistas originais, cujo patamar de realização ultrapassou o de centenas de romances insípidos e lacrimosos – os “Echoes of echoes, and shadows of shadows”⁶, nas palavras do *Monthly Review* de agosto de 1773 – , cujo único feito foi a repetição de fórmulas por parte de autoras atraídas pela aparente facilidade do gênero e imbuídas apenas da vontade de moralizar.

Depois dos tempos dos romances heróicos de Aphra Behn, das memórias escandalosas de Eliza Haywood, dos *romans à clefs* de Mrs. Manley, das novelas pias de Mary Davys e Jane Barker, escritos entre o começo do século e a década de 1740, o romance feminino trilhou novos caminhos: experimentou o tom cômico-paró-

⁶ “Ecos de ecos, e sombras de sombras.”

dico do *Female Quixote* de Charlotte Lennox, ganhou em realismo social e psicológico, em técnica, na armação do enredo e na pintura da vida cotidiana. As soluções encontradas para dar um ar de novidade ao sempiterno e onipresente tema da "virgem perseguida" vieram sob a forma da análise impiedosa da sociedade, com Charlotte Smith, do gótico de atmosfera, de Ann Radcliffe, da crítica virulenta ao tratamento dispensado às mulheres, por Mary Wollstonecraft. A continuidade de temas e situações não impediu a evolução de procedimentos e até mesmo inovações dignas de nota, como a mescla de vida e costumes, agudeza e sátira de Fanny Burney, a inclusão das paisagens pitorescas de Smith e Radcliffe, a abordagem realista dos sofrimentos de uma criada na figura de Jemima, uma das personagens centrais de *The Wrongs of Woman* de Wollstonecraft, ou os achados técnicos de Mrs. Elizabeth Inchbald.

Algumas romancistas conseguiram escapar das armadilhas de uma sociedade que insistia em negociar a aceitação de suas obras com base na adesão acrítica, por parte delas, ao ideal feminino e construíram uma imagem alternativa de mulher. Sem de fato desafiar a hierarquia social ou a estrutura política, muitas delas criaram heroínas que não eram vítimas inocentes tentando se defender num mundo infestado de predadores masculinos, mas mulheres inteligentes, fortes e desembaraçadas. Em seus livros, elas se opuseram à idéia de que a virtude feminina poderia ser colocada em risco pela educação, que defenderam como uma conquista importante. Apesar dos constrangimentos sociais, algumas delas assumiram a responsabilidade de defender a mulher e seu direito à leitura séria, a interesses mais amplos e ocupações intelectuais como parte também da esfera feminina. Contestando convenções predominantes, suas vozes se levantaram para protestar contra a subordinação feminina, contra os horizontes estreitos e a falta de oportunidades. Como escritoras profissionais, o que por si só já era um desafio aos tradicionais papéis destinados à mulher, era natural que se colocassem contra as restrições que limitavam a vida das mulheres. Se muitas vezes

escolheram a via da vitimização de suas protagonistas para expor seu argumento, também criaram personagens vivas e rebeldes que denunciaram sua situação, como Cynthia, em *David Simple* (1744), de Sarah Fielding:

Eu amava ler e tinha um grande desejo de obter conhecimento; mas toda vez que fazia perguntas de qualquer tipo, sempre me diziam, *Essas coisas não eram próprias para que moças de minha idade soubessem*; se me agradava algum livro que ia além da história tola ou de amor, tiravam-no de mim. Pois a *Senhorita não deve perguntar demais, isso viraria sua cabeça, seria melhor que se ocupasse de seu trabalho de agulha e coisas semelhantes, úteis às mulheres: ler e me debruçar sobre os livros nunca me conseguiriam um marido.*⁷

ENREDOS

De modo geral, o romance feminino foi sempre uma história da jornada de sua protagonista em busca de identidade, na maior parte das vezes através do casamento. Foi uma história de aprendizagem, em que a heroína é lançada para fora do espaço protegido da casa e da família e obrigada a enfrentar as agruras e atribulações do mundo exterior. Aí, sua força moral e seus princípios são postos à prova, num enredo que, mesmo que se valendo de artifícios narrativos, maquinações e intrigas incríveis, trata de problemas reais vivenciados cotidianamente pelas mulheres setecentistas: o abandono, a maternidade, a escolha do parceiro, o adultério, a perda da castidade, o celibato. No seu aspecto formal, o romance feminino não avançou muito além do arcabouço do romanesco: aventuras prováveis tornadas inverossímeis pelo seu acúmulo, falta de aprofundamento psicológico na caracterização de personagens, im-

⁷ Tradução minha. No original: "I loved reading, and had a great desire of attaining knowledge; but whenever I asked questions of any kind whatsoever, I was always told, Such things were not proper for girls of my age to know; If I was pleased with any book above the most silly story or romance, it was taken from me. *For Miss must not enquire too far into things, it would turn her brain; she had better mind her needle-work, and such things as were useful for women: reading and poring on books, would never get me a husband*".

portância desmesurada da intriga, uso abundante de personagens de repertório, incapacidade de análise, desfechos arranjados. Talvez a diferença mais importante tenha residido no fato de que, por detrás de uma trama romanesca freqüentemente improvável, havia o desejo de pintar a cena contemporânea a partir do ponto de vista feminino e lançar um alerta sobre a real situação de vida das mulheres. Entre o realista e o romanesco, entre o racional e o sentimental, entre o provável e o inverossímil, entre o conformismo e a subversão dos valores patriarcais, o romance se equilibrou precariamente, desenhando retratos ficcionais de mulheres que procuraram recobrir toda a gama de papéis que a sociedade setecentista lhes destinara.

Dentro de seus limites, elas lograram algo que R. B. Johnson, comparando Richardson e as romancistas que o seguiram, resume de modo certo:

(...) "inventar" uma história a partir das trivialidades de nossa existência cotidiana; revelar a humanidade num chá ou numa visita vespertina (...) As mulheres, além de introduzir o novo elemento de seu próprio ponto de vista específico, tornaram o novo realismo estritamente doméstico; e aprenderam a depender, ainda menos que ele [Richardson], dos incidentes excepcionais, mais obviamente dramáticos, ou menos normais, da vida real.⁸

Se pecou por não resolver a contento certas dificuldades técnicas, o romance feminino soube realizar a grande vocação do novo gênero, isto é, a tematização dos embates do indivíduo diante da ordem social. O cunho autobiográfico dessas narrativas, o recur-

⁸ No original: "(...) to 'make a story' out of the trivialities of our everyday existence; to reveal humanity at a tea-party or an afternoon call (...) The women, besides introducing the new element of their own especial [sic] point of view, made the new realism strictly domestic; and learned to depend, even less than he [Richardson], upon the exceptional, more obviously dramatic, or less normal, incidents of actual life". *The Women Novelists*, Londres, 1918, cit. por Séjourné, Philippe. *Aspects Généraux du Roman Féminin en Angleterre de 1740 a 1800*. Aix-en-Provence, Faculté des Lettres, 1966, p. 277, nota 285.

so à experiência pessoal de suas autoras, elas mesmas envolvidas e empenhadas nessa luta pela afirmação de suas aspirações numa sociedade adversa, não diminui sua inegável significação social e sociológica. A tradição do romance feminino nasceu de um conjunto de obras de romancistas como Charlotte Lennox, Francis Sheridan, Frances Brooke, Fanny Burney, Charlotte Smith, Ann Radcliffe, Mary Hays, Elizabeth Inchbald, Mary Wollstonecraft, que formaram um verdadeiro cânone feminino e brigaram pelo direito de serem reconhecidas ao lado de seus sucedâneos masculinos. O romance escrito por mulheres, comprometido na defesa de seu sexo, contribuiu, certamente, para dar a autoras e leitoras consciência de sua irmandade e sentido de pertencimento a uma comunidade de sentimentos, gostos, paixões e sofrimentos. Como argumenta Nancy Armstrong, há uma história política naquele território sobre o qual

(...) nossa cultura concede autoridade às mulheres: o uso do lazer, o cuidado cotidiano do corpo, as práticas da corte, as operações do desejo, as formas de prazer, as diferenças de gênero e as relações familiares.⁹

⁹ Tradução minha. Nancy Armstrong, *Desire and Domestic Fiction. A Political History of the Novel*. Oxford University Press, 1987, p. 26-7. No original: "(...) our culture grants women authority: the use of leisure time, the ordinary care of the body, courtship practices, the operations of desire, the forms of pleasure, gender differences, and family relations".

SUGESTÕES DE LEITURA

- ARMSTRONG, Nancy. *Desire and Domestic Fiction. A Political History of the Novel*. Oxford University Press, 1987.
- BROPHY, Elizabeth B. *Women's Lives and the Eighteenth-Century English Novel*. University of South Carolina Press, 1991.
- BURKE, Maria Lúcia Pallares. Ousadia feminina e ordem burguesa. In *Estudos Feministas*. Rio de Janeiro, n. 2, 1993, p. 234-76.
- HAMILTON, Catherine. *Women Writers: Their Works and Ways*. Londres, LockBowden, 1892.
- HILL, Christopher. Clarissa Harlowe and her times. In CARROLL, John (ed.). *Samuel Richardson: A Collection of Critical Essays*. Nova Jersey, Englewood Cliffs, 1969, p. 102-23.
- JONES, Vivien (ed.). *Women in the Eighteenth-Century. Constructions of Femininity*. Londres, Routledge, 1991.
- KAVANAH, Julia. English Women of Letters. *Biographical Sketches*. Londres, Hurst & Blackett, 1863, 2 vols.
- LEGATES, Marlene. The Cult of Womanhood in Eighteenth-Century Thought. In *Eighteenth-Century Studies*, vol. 10, n. 1, outono 1976, p. 21-39.
- MACCARTHY, B.G. *Women Writers: Their Contribution to the English novel, 1621-1744*. Cork University Press, 1944.
- . *The Later Women Novelists, 1744-1818*. Cork University Press/Oxford, Blackwell, 1947.
- MEYER, Marlyse. Mulheres romancistas inglesas do século XVIII. In *Caminhos do imaginário no Brasil*. São Paulo, Edusp, 1993, p. 47-72.
- ROGERS, Katherine M. *Feminism in Eighteenth-Century England*. University of Illinois Press, 1982.
- . Inhibitions on Eighteenth-Century Women Novelists: Elizabeth Inchbald and Charlotte Smith. In *Eighteenth-Century Studies*, vol. 11, n. 1, 1977, p. 63-78.
- SÉJOURNÉ, Philippe. *Aspects Généraux du roman féminin en An-*

gleterre de 1740 a 1800. Aix-en-Provence, Faculté des Lettres, 1966.

SPENCER, Jane. *The Rise of the Woman Novelist*. Oxford, Blackwell, 1989.

SPENDER, Dale. *Mothers of the Novel*. Londres, Pandora, 1986.

TODD, Janet (ed.). *Dictionary of British Women Writers*. Londres, Routledge, 1991.

TURNER, Cheryl. Living by the Pen. In *Women Writers in the Eighteenth-Century*. Londres, Routledge, 1994.

ROMANCE GÓTICO: PERSISTÊNCIA DO ROMANESCO

Seduzida pela leitura de *The Mysteries of Udolpho* e uma série de outros “horrendos” romances góticos, Catherine Morland, a heroína de *Northanger Abbey*, romance de Jane Austen escrito no decênio de 1790 mas publicado postumamente em 1818, é submetida a um aprendizado que a levará, ao final de suas aventuras, a curar-se das fantasias e ilusões que lhe haviam turvado a razão e o bom senso. Nesse romance sobre romances e sobre leitores de romance, narrado em tom irônico, a zombaria tem um alvo inequívoco: prevenir o público leitor contra os perigos da imaginação sem peias e adverti-lo de que a vida, apesar de ser por vezes estranha e violenta, não é semelhante a um romance gótico. Leitora confessa desse tipo de ficção, Austen dava vazão a sua crítica sobre os efeitos nefastos que o sentimentalismo e a fantasia em excesso podiam ter sobre a formação das jovens, representadas aqui na figura de Catherine¹. Por outro lado, expunha, sem pudor, que conhecia muito bem a maquinaria gótica, pois, enquanto paródia dos romances góticos tão populares na juventude de sua autora, *Northanger Abbey* contém todos os ingredientes do gênero e afirma, pelo avesso ou pela negação, todas as suas convenções ao mesmo tempo em que denuncia seus exageros.

¹ Entretanto, Austen parece não demonstrar alarme ou preocupação, pois, como bem lembra J. M. S. Tompkins, a “perversão na mente de Catherine Morland, por causa de seu consumo de romances góticos, não é mais do que um desequilíbrio da fantasia, logo endireitado pelo seu natural bom senso, uma fase da adolescência que não a incapacitará para a vida adulta”. Ver Tompkins, J. M. S. *The Popular Novel in England 1770-1800*. Londres, Methuen, 1969, p. 218.

Modalidade literária das mais antigas e de longa tradição, a fantasia, que sempre esteve presente nos mitos, lendas e no folclore, lança suas raízes também na literatura da desrazão e de terror que se convencionou chamar de “gótica”. A publicação de *The Castle of Otranto*, de Horace Walpole, em 1764, reintroduziu, por assim dizer, no seio dos ideais neoclássicos de harmonia, decoro e moderação, o horrível, o insano e o demoníaco, escancarando as contradições que marcaram a assim chamada Era da Razão. Com esse gênero literário, reapareciam em cena os fantasmas e espectros que, tendo habitado a literatura até o século anterior, o mundo racional e bem ordenado dos augustanos havia pretendido relegar ao esquecimento.

O QUE É O GÓTICO?

Como definir o gótico? O termo “gótico” exige uma certa atenção, pois, invocado em contextos diversos nesse período, seus significados se revestem de ambivalências e tensões, as mesmas que subjazem ao gênero durante o século XVIII. De uma perspectiva puramente semântica, o adjetivo se referia originalmente aos godos, ou às tribos nórdicas européias, mas também a qualquer coisa que fosse medieval ou até mesmo pós-romana. O gótico foi construído, principalmente nas décadas que se seguiram à Revolução Gloriosa, em 1688, como uma categoria controvertida, significando ao mesmo tempo “um período distante e inespecífico de ignorância e superstição do qual surgira triunfante uma nação cada vez mais civilizada e como uma fonte (igualmente distante) de pureza constitucional e virtude política da qual a nação se tornara perigosamente alienada”². Remetia, dessa forma, às origens do povo inglês e de sua cultura, uma cultura que queria distinguir-se da greco-romana e que, acreditando-se promotora do amor à liberdade e da democracia, possuía uma história cuja permanência se identificava na arquitetura gótica. Apesar

² James Watt. *Contesting the Gothic. Fiction, Genre and Cultural Conflict, 1764-1832*. Cambridge University Press, 1999, p. 14. (Tradução minha.)

dessa conotação mais positiva, gótico era tudo o que fosse antiquado, bárbaro, feudal e irracional, caótico, não-civilizado. O oposto de “clássico”, em resumo. Esses dois significados, no entanto, foram objeto de disputa e sinalizaram apropriações políticas conflitantes do termo, consubstanciadas em duas posições que apenas encontrariam uma formulação clara e precisa mais para o final do século. De um lado, Edmund Burke, cujo *Reflections on the Revolution in France*, de 1790, utiliza o vocábulo no primeiro sentido, em apoio às instituições inglesas da monarquia, da família e do governo. De outro, radicais como Thomas Paine e Mary Wollstonecraft, para quem o gótico estava associado a governo despótico, a poder arbitrário, à aristocracia e aos privilégios hereditários. Como veremos mais adiante, a mesma tensão e a mesma duplicidade se manteriam também no terreno da literatura.

Da perspectiva estética, a contestação à supremacia dos ideais neo-clássicos, abrindo espaço para áreas da experiência humana que haviam sido relegadas a segundo plano pelo figurino iluminista, começa a emitir sinais da formação de uma nova “estrutura de sentimento”, para usar a expressão de Raymond Williams. As *Letters on Chivalry and Romance*, de Richard Hurd, de 1760, por exemplo, continham uma apologia muito franca do restabelecimento dos vínculos com as tradições culturais inglesas e da reapropriação do passado. Ao propor devolver sua proeminência cultural à antiga herança britânica, às baladas, à poesia medieval inglesa, a Spenser e aos elisabetanos, Hurd e outros demonstravam seu grande interesse pelas coisas antigas e ensaiaram uma reação ao augustanismo dominante, cujo ideário havia se traduzido, no plano literário, no *Essay on Criticism*, de Alexander Pope (1711), com sua defesa de uma poesia pautada pelo controle, pelo comedimento e pela razão. Do mesmo modo, e como uma corrente subterrânea, já no decênio de 1740 os *graveyard poets* contestavam o racionalismo e o equilíbrio preconizados pelo Iluminismo, produzindo uma poesia de desafio e de inspiração divina que, além de advogar o sentimento e a paixão, colocava em cena te-

mas e cenários que se tornariam caros ao romance gótico: a morte, o medo, a noite, gemidos, sepulturas.

Ao renovado interesse pelas coisas antigas e ao surgimento dessa poesia viria juntar-se ainda um terceiro veio – a teoria do sublime, que foi buscar em Longino os fundamentos para propor uma literatura que almejava o ilimitado e o grandioso, dando de ombros à perfeição técnica e à estrutura ordenada da poesia neoclássica. O culto ao sublime iria encontrar no conservador Edmund Burke seu teórico contemporâneo. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) foi o tratado que forneceu as bases para estabelecer relações entre a literatura e o terror. Ali, Burke distingue dois tipos de sensações agradáveis: o primeiro prazer, paixão social, é nossa reação emocional ao belo; o segundo, paixão egoísta porque originária do nosso instinto de autopreservação, é o prazer que nasce dos sentimentos de dor e perigo, mesmo quando esses estão ausentes, e é a resposta que damos ao sublime. Como elementos constitutivos do sublime, a obscuridade, a vastidão, a magnificência. Não é de estranhar que essas proposições tenham partido de Burke, a voz que se levantou contra as doutrinas que o século XVIII produzira e que se tornariam a filosofia característica da própria mudança. Tratava-se, nas palavras de Raymond Williams, de uma posição crítica contra a nova sociedade industrial e de um sentimento de nostalgia por uma velha Inglaterra “orgânica” que Burke imaginava haver existido³. Embora essas idéias tivessem ficado mais evidentes nas discussões que Burke travaria posteriormente a respeito da Revolução Francesa (cf. *Reflections on the Revolution in France*, de 1790), seus ataques contra a marcha do industrialismo e do liberalismo já se encontravam em germe na investigação sobre as origens do belo e do sublime. Essa nostalgia do passado e o lamento de Burke pelo fim da era da cavalaria constituíam-se em índices de uma idealização

³ Ver Raymond Williams. *Culture and Society*. Londres, The Hogarth Press, 1982.

do mundo medieval como um mundo de inteireza orgânica em oposição à moderna sociedade burguesa.

Reação aos mitos iluministas, às narrativas de progresso e de mudança revolucionária por meio da razão, o gótico surge para perturbar a superfície calma do realismo e encenar os medos e temores que rondavam a nascente sociedade burguesa. Das margens da cultura da Ilustração, dramatizando os conflitos e incertezas diante de um quadro de rápidas mudanças sociais e econômicas, o gótico tornou-se um veículo adequado para tratar das questões políticas e estéticas levantadas pelos acontecimentos na França em 1789. Os ingleses reliam, dessa forma, o espectro da Revolução de 1688 através da Revolução Francesa e deslocavam suas ansiedades para lugares geográfica e temporalmente distantes, fazendo principalmente da Itália, mas também da França, cenário de suas histórias de terror. As ameaças de desintegração manifestas na revolução política encontrariam dessa forma sua tradução simbólica na temática que parece dominar a ficção gótica: a natureza do poder, da lei, da sociedade, da família e da sexualidade. Para Maggie Kilgour,

O gótico é portanto uma visão de pesadelo de um mundo moderno, feito de indivíduos separados, que se dissolveu em relações predatórias e demoníacas que não podem ser reconciliadas numa ordem social saudável.⁴

O rompimento dos laços comunitários que acompanhou o desenvolvimento do capitalismo setecentista explicaria, assim, o aparecimento, nesse período de revolução no exterior e de realinhamento de classes no plano doméstico, de um tipo de ficção que questiona a constituição do “real” e interroga as contradições sociais, abrindo espaço para a mescla de medo e interesse que parece ter caracterizado as relações da burguesia com a aristocracia. Aqui, o romance gótico coloca a

⁴ Tradução minha. No original: “The gothic is thus a nightmare vision of a modern world made up of detached individuals, which has dissolved into predatory and demonic relations which cannot be reconciled into a healthy social order”. Maggie Kilgour. *The Rise of the Gothic Novel*. Londres/Nova York, Routledge, 1995, p. 12.

nu todas as suas ambivalências. A intenção de consolidar valores burgueses, como a domesticidade, o sentimentalismo, a virtude, a família, convive com o fascínio pela arquitetura, pelos costumes e valores medievais, expressão de um mundo feudal cuja ordem era objeto de admiração mas cuja tirania, barbarismo e formas de poder encontravam desaprovação e provocavam ansiedades projetadas na criação de vilões aristocráticos malévolos e cruéis.

Um sonho está no nascedouro da narrativa de usurpação a que Walpole deu forma literária, como um híbrido do antigo e do moderno, de *novel* e *romance*, colocando em cena capacetes gigantes, passagens subterrâneas, um castelo assombrado, forças sobrenaturais e toda a parafernália que faria fortuna no gênero. A partir dessa história de reafirmação simultânea, e por isso contraditória, de valores aristocráticos e individualistas, o romanescos “iria encontrar no passado os materiais para sua nova aparição, e num passado que, embora às vezes nominalmente histórico, é de fato uma elaboração das impressões causadas pela arquitetura gótica sobre a sensibilidade moderna”⁵.

PONTOS DE VISTA CRÍTICOS

Em busca de explicações para o surgimento do gótico, a crítica tem adotado pontos de vista diferenciados, que podem ser agrupados em torno de cinco posições, representadas, cada uma, pela ênfase em diferentes aspectos e características do novo gênero. Na raiz dessas interpretações está, de um lado, a articulação entre política e romance gótico empreendida por T. J. Matthias, em *The Pursuits of Literature* (1796), em que, pela primeira vez, se vincula esse tipo de ficção à ameaça revolucionária que podia se disseminar a partir da França. Sade, ao reconhecer no gótico, em 1800, uma reação em parte inconsciente às convulsões revolucionárias que haviam recentemente feito tremer a Europa, apenas corroborava a

⁵ Tradução minha. J. M. S. Tompkins, op. cit., p. 227.

leitura de seu contemporâneo. De outro lado, tem-se a análise que Freud fez do conto "O homem de areia", de E. T. A. Hoffman, a partir da qual introduz a idéia de que a estrutura e o estado de espírito das histórias de horror são uma projeção, sob forma codificada, de impulsos instintivos que existem no inconsciente.

Foi apenas no início do século XX, aproximadamente por volta do decênio de 1920, que o romance gótico começou a perder o estatuto de subgênero e vencer o desdém com que havia sido tratado pela história literária. Os primeiros a reabilitar o gênero para o terreno da crítica foram Edith Birkhead, com *The Tale of Terror*, de 1921, e Michael Sadleir, o qual, estudando os romances mencionados por Austen em *Northanger Abbey*, sugeriu que a ficção gótica representou um gesto de desafio, mesmo que assistemático, diante das convenções da vida social e da literatura setecentistas (*The Northanger Novels: A Footnote to Jane Austen*, 1927). Sadleir foi o primeiro a resgatar as implicações políticas do gênero. J. M. S. Tompkins, com *The Popular Novel in England*, de 1932, trouxe uma contribuição importante ao estudo do gótico ao chamar a atenção para questões formais específicas, argumentando que o jogo de suspense e relaxamento utilizado pelo romancista gótico exigia dele uma complexa estruturação do enredo.

Para Montague Summers e Devendra Varma, autores respectivamente de *The Gothic Quest* (1938) e *The Gothic Flame* (1957), dois estudos clássicos sobre o gênero, o romance gótico representa uma atitude de antagonismo e oposição ao realismo e ao racionalismo dominantes no período. Os dois críticos valorizam, sobretudo, a busca empreendida pelo gótico de um reino que ultrapassa o mundo empírico e material e seu investimento, numa era fundamentalmente secular, nos aspectos misteriosos e místicos da experiência humana.

David Punter, em seu *The Literature of Terror* (1980), resume as cinco principais abordagens críticas para uma definição do gótico: em primeiro lugar, o *revival* do gótico como um movimento

na história cultural, com causas sociopsicológicas reconhecíveis, de acordo com o qual a ficção gótica é uma floração específica de uma corrente geral de idéias e atitudes; em seguida, a sugestão de que o gótico pode ser definido em função da natureza do enredo, que, como argumenta Tompkins, depende em grande parte do jogo entre suspense e alívio da tensão; a terceira, defendida por Robert Kiely, define o gótico antes em termos de suas dificuldades narrativas, originárias dos problemas técnicos que tem de enfrentar, do que de suas realizações; a quarta abordagem é aquela que define o gótico como representante de uma atitude antagonista em relação ao realismo; finalmente, a posição que defende a existência de temas distintivamente góticos. De modo geral, portanto, a história literária tendeu a obliterar a heterogeneidade e a diversidade e a tratar os romances góticos como um corpo homogêneo de textos, reduzindo-os na prática a um conjunto de características comuns: a ênfase na representação do terrível, a insistência nos cenários arcaicos, o uso do sobrenatural, as personagens estereotipadas, o uso da técnica do suspense.

Em seu estudo, Punter, por sua vez, alia uma leitura freudiana a uma interpretação marxista do gênero, oferecendo uma das discussões mais instigantes do fenômeno do gótico não apenas no seu contexto setecentista mas como modalidade literária vigente, sob diversas formas, nos últimos duzentos anos. Ao privilegiar as questões de classe, Punter relaciona o romance gótico às ansiedades setecentistas quanto ao poder aristocrático e burguês, aos temores quanto ao proletariado e a formas de alienação e à dissolução de toda uma estrutura social diante da pressão de uma nova organização do trabalho. Mas aponta, igualmente, as possibilidades que essa forma literária apresenta de lidar com a repressão, os tabus e áreas de ambivalência emocional, principalmente no terreno da sexualidade. Na sua visão, se o romance realista ocupou o terreno médio da cultura burguesa, o romance gótico se define na fronteira daquela cultura e, ao encenar dile-

mas sociais e psicológicos, ele tanto confronta a burguesia em suas limitações como lhe oferece, dialeticamente, modos de transcendência imaginária.

O romance gótico como espaço de contestação ou exame de valores patriarcais também tem sido objeto de discussão da crítica feminista, a partir da noção proposta por Ellen Moers do *female Gothic* como uma modalidade de tratamento dos temores relacionados com a sexualidade e o parto. A reavaliação do gótico a partir dessa perspectiva não só recuperou textos marginalizados ou esquecidos escritos por mulheres como também tem abordado questões como experiência feminina, opressão sexual e diferença, na sua leitura dessa modalidade de ficção setecentista.

De modo geral, há uma espécie de concordância, principalmente entre a crítica mais recente, quanto a certos traços e direções que definem e caracterizam o gênero. É voz corrente que o surgimento do gótico está relacionado com uma importante mudança nas atitudes culturais, resultante de importantes mudanças políticas, econômicas e sociais, de que os processos de urbanização, industrialização e a revolução são as faces mais evidentes. Desse ponto de vista, o romance gótico seria a resposta aos medos e incertezas experimentados nesse período, assim como uma tentativa de superar os limites da ordem racional e moral e de tratar de tudo aquilo que o Iluminismo havia deixado sem explicação ou varrido para debaixo do tapete. Nesse sentido, o passado, denominado de gótico, transforma-se num “espaço de luta entre as forças iluministas do progresso e os impulsos mais conservadores de reter a continuidade”, como aponta Fred Botting⁶. É o mesmo Botting quem comenta que o desafio aos valores estéticos, intensificado pelo medo do radicalismo e da revolução, foi concebido como transgressão social, pois se considerava que a virtude, a ordem doméstica e o decoro estavam sob ameaça.

⁶ Tradução minha. Fred Botting. *Gothic*. Londres, Routledge, 1996, p. 23.

A MAQUINARIA GÓTICA

O romance gótico leva o tema richardsoniano da “virtude em perigo” ou em dificuldades às suas últimas conseqüências e encontra na perseguição – seja ela de natureza social, religiosa ou psicológica – um de seus motivos centrais. Daí seu investimento numa espécie de psicologia do medo, em que o aparato gótico é colocado a serviço de experiências emocionais que perturbam o senso de realidade e distorcem a percepção e a perspectiva. Em situações de isolamento social, a personagem experimenta distorções de sua sensibilidade, questiona o “real” e busca na natureza, representada no que ela tem de sublime e magnífico, abrigo e refúgio.

Tompkins aponta dois estágios no desenvolvimento do romance gótico, embora advirta que não é necessário enfatizar as diferenças entre eles; no primeiro, a figura característica é Mrs. Ann Radcliffe, que, trabalhando a partir de modelos ingleses, popularizou o gênero, angariando e inspirando inúmeros seguidores. O segundo estágio tem em Matthew G. Lewis sua figura central e apresenta fortes ligações com a tradição alemã, graças às traduções que se tornaram correntes desde a publicação de *Herman of Unna* (1794), de Benedicte Naubert.

Primeira poetisa da ficção romântica, como a chamou Walter Scott, Mrs. Radcliffe reuniu, combinou e harmonizou as tendências românticas de sua época, acrescentando-lhes efeitos pictóricos, o sentimento do medo e o esplendor natural. Da mesma forma, Radcliffe retomou o enredo do romance sentimental, calcado nas atribulações de uma bela e solitária jovem envolvida em perigos e perseguições de toda ordem, e envolveu-o em mistério e suspense, providenciando paisagens magníficas e pitorescas, câmaras mortuárias e propriedades em ruínas como cenário para suas histórias que conjugam beleza e terror. A criação da atmosfera e a sugestão de terror, mais do que sua encenação crua e direta, são traços que distinguem a autora de *The Mysteries of Udolpho* de seus antecessores, tais como Walpole, que encheu Otranto de ca-

dáveres, sangue e horror. Como aponta Tompkins, “*A raison-d'être* de seus [de Radcliffe] livros não é uma história, nem uma personagem, nem uma verdade moral, mas um estado de espírito, o estado de espírito de um sonhador sensível diante de construções góticas e de um cenário pitoresco”⁷.

Nas discussões sobre a prosa de ficção correntes no século XVIII, havia se procurado distinguir *novel* de *romance*, quase sempre em detrimento do segundo termo, que Clara Reeve havia definido como “uma fábula heróica, que lida com pessoas e coisas fabulosas” em oposição a um “quadro da vida real e dos costumes, e da época em que foi escrito”. Walpole, por sua vez, afirmara, em seu prefácio à segunda edição de *Otranto*, que seu propósito era misturar “os dois tipos de romance, o antigo e o moderno”. Forma híbrida desde sua concepção, dessa maneira o gótico mescla romanesco medieval e romance de vida e costumes cotidianos, povoando castelos e abadias com personagens que portam trajes de época mas pensam, sentem e agem de acordo com os ideais setecentistas. Com Radcliffe, o romanesco faz um retorno triunfal e desabrido à cena literária. Os métodos de composição daquela que foi considerada o Shakespeare dos escritores romanescos fundamentavam-se numa estruturação engenhosa do enredo, mas incluíam o recurso contínuo a incidentes inesperados e a mistérios e suspense que Radcliffe cuidadosamente desfazia, através de uma explicação racional (lição aprendida com a própria Clara Reeve, que se vale desse estratagema em *The Old English Baron*). Reabilitavam-se, assim, os cenários remotos ou extravagantes, as convenções romanescas, o uso das coincidências que haviam constituído o instrumental básico da ficção até o século anterior.

David Punter, em seu excelente estudo sobre a literatura de terror, argumenta que o “gótico articula no nível da fantasia uma neurose cultural profundamente sentida”. Assim, esse tipo de ficção

⁷ Tompkins, op. cit., p. 255. (Tradução minha.)

projeta, na moldura do mundo real, os sentimentos de culpa e medo que subjazem aos e motivam seus enredos: a culpa do revolucionário assombrado pelo passado que ele tenta destruir e o medo de que a destruição abra caminho para a irrupção das forças da escuridão, para a loucura e a desintegração do eu. As contradições e antíteses, no entanto, parecem habitar o coração do gênero, dividido entre paixão e razão, entre excesso e comedimento, real e fantástico, passado e presente, civilizado e bárbaro, sobrenatural e natural. O jogo permanente entre limite e transgressão, intrínseco ao gênero, o define e caracteriza. Igualmente, sua ambivalência interna é resultado da tensão entre seu modo não-realista de representação e os propósitos morais e convencionais que abertamente professava. Como explica Fred Botting,

Enquanto grande parte da ficção gótica pode ser vista como uma maneira de imaginar uma ordem baseada em princípios divinos ou metafísicos que haviam sido deslocados pela racionalidade iluminista, uma maneira de conservar a justiça, o privilégio e hierarquias familiares e sociais, sua preocupação com modos de representar essa ordem exigia que ela excedesse as fronteiras da razão e do decoro. É nesse contexto que se pode dizer que a ficção gótica mais borra do que distingue as fronteiras que regulavam a vida social e interroga, mais do que restaura, qualquer continuidade imaginada entre passado e presente, natureza e cultura, razão e paixão, individualidade e família e sociedade.⁸

O romance gótico apenas exhibe, portanto, as tensões e contradições inerentes à representação que a sociedade setecentista produziu de si mesma. *The Castle of Otranto* padecera dessas ambivalências e abusara do recurso ao absurdo, à extravagância e ao irracional, apontado por Clara Reeve no prefácio à segunda edição de seu *The Old English Baron* (1778), que criticava os excessos de Walpole e sua transgressão dos limites de probabilidade e

⁸ Botting, op. cit., p. 47. (Tradução minha.)

credibilidade. Reeve opera uma revisão da senda aberta por *Otranto*, restaurando o equilíbrio entre elemento maravilhoso e incidentes sobrenaturais e o realismo e restabelecendo os valores da nascente burguesia em suas histórias. Um romance gótico mais doméstico, diríamos, em que prevalecem a virtude, a domesticidade, a harmonia social e a moralidade. O próximo passo seria dado por Sophia Lee, que, em *The Recess* (1783-1785), trança História e ficção, ao povoar a era elisabetana de seres ficcionais mesclados a figuras e acontecimentos reais. Embora Lee não demonstre qualquer preocupação com a veracidade histórica, sua obra tem o mérito de sugerir o caminho que seria trilhado, nas primeiras décadas do século XIX, por Walter Scott.

TENSÕES E AMBIVALÊNCIAS

O decênio de 1790 marca o que se poderia chamar de período áureo do romance gótico, tanto no que respeita à sua produção quanto ao seu consumo. Pressentidos como ameaças concretas de dissolução da ordem social, a Revolução Francesa e o radicalismo político inspirado por ela na Inglaterra se traduziram, no plano do imaginário, em imagens de violência e paixão, em metáforas de destruição das estruturas domésticas e familiares por meio da ação de vilões terríveis e sanguinários. Nesse contexto, Ann Radcliffe publica, em 1794, *The Mysteries of Udolpho* e, em 1797, *The Italian*, e se qualifica como uma espécie de paradigma para os incontáveis imitadores que lhe seguirão os passos. Sua técnica narrativa, protagonistas jovens e virtuosas, cenários mediterrâneos, a forte presença do catolicismo, sempre associado à superstição, ao poder arbitrário e às paixões, castelos e abadias em ruínas, passagens secretas, bandidos: tudo isso passou a fazer parte do repertório e do imaginário de leitores e romancistas naquele final de século.

Um mundo ameaçador que colocava em risco a vida mas, principalmente, a virtude e a inocência de suas perseguidas, desprotegidas e sensíveis heroínas apenas para reafirmar seu código moral

no desfecho. O suspense, um dos grandes trunfos da narrativa de Radcliffe, as cenas amedrontadoras e os eventos misteriosos, as forças sobrenaturais são, todos, elementos do enredo habilmente manejados a serviço, no fundo, de uma história na melhor tradição do romance sentimental. O estímulo à imaginação, as especulações extravagantes são, dessa maneira, sempre rebatidos com as explicações racionais com que Radcliffe contempla o leitor, devolvendo-o, são e salvo, ao mundo da razão, da moralidade e da felicidade doméstica que caracterizava grande parte da ficção realista do século XVIII, e distribuindo generosamente, entre suas personagens, a punição do vício e a recompensa da virtude. Essas certezas, entretanto, são precariamente estabelecidas num tipo de narrativa que, ao procurar expulsar o vício em defesa da virtude e dos valores familiares, caminha perigosamente sobre uma linha fina em que as distinções entre o bem e o mal acabam não sendo suficientemente nítidas. Assim, tanto o vício, a corrupção e a irracionalidade que condena quanto os valores domésticos e morais que abraça podem ser interpretados, pelo leitor, como efeitos de representação produzidos pelo uso abusivo do suspense e pelos excessos que a narrativa se permite. As ambivalências também se manifestam no tratamento do espaço doméstico, que oferece segurança e proteção, mas pode ao mesmo tempo esconder segredos terríveis, transformando-se no lugar do *unheimlich*⁹. Nessas histórias, igualmente, o mundo exterior, potencialmente cheio de aventuras e acontecimentos, pode se apresentar como muito mais interessante e excitante para heroínas e leitoras do que o espaço protegido da domesticidade.

Radcliffe, subscrevendo as teorias de Burke a respeito do belo e do sublime, privilegia o terror em detrimento do horror, pela capacidade que aquele tem de elevar a mente, estimular a imaginação e produzir a ação do sujeito. O terror é condição de fuga e o reconhe-

⁹ O estranho, ou sinistro, de Freud.

cimento do objeto ameaçador é que permite a circunscrição e a superação de seus efeitos. O vilão gótico – que também podia assumir a forma do bandido, do banido ou do monge – seria, assim, a encarnação metafórica do mal, a ser expulso para que a ordem racional e doméstica pudesse ser restaurada. O mal, portanto, é externalizado e o poder aristocrático é o fantasma, literal, de um passado bárbaro e supersticioso que insiste em persistir no presente.

Mergulhando no passado feudal e aristocrático, tratando de temas como a tirania, a opressão e a superstição, lidando com as incertezas inerentes a seu tempo, o romance gótico estabeleceu, sobretudo, um diálogo tenso e ambivalente com seu próprio presente, com uma Inglaterra finissecular às voltas com mudanças substanciais na ordem política, social e econômica. Visto dessa perspectiva, o romance gótico foi uma espécie de solução formal ou imaginária para os conflitos irresolvidos da sociedade inglesa. Para isso, o romanesco fornecia o instrumental adequado, na medida em que permitia abrigar total liberdade de imaginação, contendo-a nos limites de uma forma convencional e de uma estrutura rígida e acomodada. Contenção essa igualmente garantida pela representação realista que compõe o outro pólo nesses romances, por meio da presença de personagens, hábitos, comportamentos e questões profundamente contemporâneos em seus enredos.

Longe de ser uma forma de escapismo, o gótico, cuja permanência nas mais diversas modalidades na literatura dos últimos duzentos anos é inegável, tem a ver com a representação e a estimulação do medo. Na Inglaterra do século XVIII, o gótico tingiu o mundo claro e racional do Iluminismo e dos valores humanistas com os temores e ansiedades que constituíam o outro lado do progresso e da modernidade representados pela industrialização, por revoluções políticas, urbanização e mudanças na organização familiar e social, dando voz ao reprimido, aos conflitos irresolvidos, ao misterioso, ao inominável – àquilo que Freud iria chamar de *unheimlich*. Se, na sua origem, foi uma reação a determinados tra-

ços da vida cultural e social setecentista, ele nunca deixou de ser uma tentativa de explorar e elaborar questões que se constituem em preocupação para a sociedade em que o gênero floresce. Sua oposição à estética realista contribui para que ele abale as certezas sobre o mundo "natural", dê voz ao medo do "bárbaro", do "não-civilizado", e abra espaço para áreas da vida sociopsíquica que, se não cuidadosamente reprimidas, podem colocar em risco o equilíbrio dos indivíduos e da sociedade. Oscilando entre os pólos da realidade e da fantasia, ele opera, na verdade, na fronteira entre as miudezas da vida cotidiana e o território nebuloso do mito.

SUGESTÕES DE LEITURA

- ALLEN, Walter. *The English Novel*. Penguin, 1968.
- ANDRIANO, Joseph. *Our Ladies of Darkness: Feminine Daemonology in Male Gothic Fiction*. Pennsylvania State University Press, 1993.
- BLOOM, Clive. *Gothic Horror*. Basingstoke, Macmillan, 1998.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. Londres, Routledge, 1996.
- ELLIS, Kate Ferguson. *The Contested Castle. Gothic Novels and the Subversion of Domestic Ideology*. University of Illinois Press, 1989.
- FOSTER, James R. *History of the Pre-Romantic Novel in England*. Nova York, MLA, 1966.
- FREUD, Sigmund. O 'estranho'. In *Obras Completas*. Rio de Janeiro, Imago, 1969, vol. XVII, p. 275-318.
- HOWARD, Jacqueline. Women and the Gothic. In *Reading Gothic Fiction: a Bakhtinian Approach*. Oxford, Clarendon Press, 1994, p. 53-105.
- JACKSON, Rosemary. *Fantasy. The Literature of Subversion*. Londres, Routledge, 1998.
- KARL, Frederick R. Gothic, Gothicism, and Gothicists. In *A Reader's Guide to the Eighteenth-Century British Novel*. Nova York, The Noonday Press, 1974.
- KILGOUR, Maggie. *The Rise of the Gothic Novel*. Londres, Routledge, 1995.
- KILLEN, Alice M. Le roman "terrifiant" ou roman "noir" de Walpole a Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840. *Thèse*. Paris, Georges Crès, 1915.
- LEEMING, Glenda. Three Gothic Novels. *Notes on Literature 151*, The British Council, 1975.
- POOVEY, Mary. Ideology and The Mysteries of Udolpho. *Criticism*, vol. XXI, n. 4, outono 1979.
- PRAZ, Mario. *The Romantic Agony*. Oxford University Press, 1970.

- PUNTER, David. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. Longman, 1996.
- SAGE, Victor (ed.). *The Gothic Novel*. Londres, Macmillan, 1990.
- STEVENSON, Lionel. *The English Novel. A Panorama*. Londres, Constable, 1960.
- SUMMERS, Montague. *A Gothic Bibliography*. Londres, The Fortune Press, 1991.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- TOMPKINS, Joyce S. *The Popular Novel in England, 1770-1780*. Londres, Methuen, 1961.
- VARMA, Devendra. *The Gothic Flame*. Scarecrow Press, 1987.
- WATT, Ian. *The Rise of the Novel*. Londres, Penguin, 1983.
- WATT, James. *Contesting the Gothic. Fiction, Genre and Cultural Conflict, 1764-1832*. Cambridge University Press, 1999.