

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**

INDAIÁ DEMARCHI KLEIN

**À SOMBRA DE MULHERES: A LITERATURA GÓTICA DO SÉCULO XIX,
ESCRITA PELA SUBJETIVIDADE FEMININA**

**FLORIANÓPOLIS,
JUNHO DE 2018**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA - NOTURNO

**À SOMBRA DE MULHERES: A LITERATURA GÓTICA DO SÉCULO XIX,
ESCRITA PELA SUBJETIVIDADE FEMININA**

Trabalho de Conclusão de Curso,
elaborado por Indaiá Demarchi Klein,
apresentado como exigência parcial para a
obtenção do grau de Bacharel e Licenciatura
em História, sob a orientação da Professora
Dra Aline Dias da Silveira.

FLORIANÓPOLIS,
JUNHO DE 2018



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
Campus Universitário Trindade
CEP 88.040-900 Florianópolis Santa Catarina
FONE (048) 3721-9249 - FAX: (048) 3721-9359

Atesto que o acadêmico(a) matricula **INDAIÁ DEMARCHI KLEIN** n.º **13201562** entregou a versão final de seu TCC cujo título é **À SOMBRA DAS MULHERES: A LITERATURA GÓTICA DO SÉCULO XIX ESCRITA PELA SUBJETIVIDADE FEMININA** com as devidas correções sugeridas pela banca de defesa.

Florianópolis, 04 de julho de 2018.:

Aline Dias da Libeira
Orientador(a)



Universidade Federal de Santa Catarina
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Curso de Graduação em História

ATA DE DEFESA DE TCC

Aos vinte e sete dias do mês de junho do ano de dois mil e dezoito, às 10 horas e 00 minutos, no Meridianum, reuniu-se a Banca Examinadora composta pelos seguintes membros, Prof^a. Dr^a: Aline Dias da Silveira (Orientador(a) e Presidente); Amanda Muniz (Titular); Marina Fagundes (Suplente), designados pela Portaria Tcc nº 34/HST/CFH/2018, a fim de arguirem sobre o Trabalho de Conclusão de Curso da Acadêmica Indaiá Demarchi Klein, intitulado: “**À Sombra de Mulheres: A Literatura Gótica do século XIX, escrita pela subjetividade feminina**”. Aberta a Sessão pelo(a) Senhor(a) Presidente, a Acadêmica expôs o seu trabalho. Terminada a exposição dentro do tempo regulamentar, a mesma foi arguida pelos membros da Banca Examinadora e, em seguida, prestou os esclarecimentos necessários. Após, foram atribuídas, pelos membros da banca as seguintes notas, Prof^a. Dr^a: Aline Dias da Silveira, nota 9,5, Amanda Muniz, nota 9,5, Marina Fagundes, nota 9,5, sendo a acadêmica aprovada com a nota final 9,5. A acadêmica deverá entregar na Coordenadoria do Curso de Graduação em História em versão digital, o Trabalho de Conclusão de Curso em sua forma definitiva, até o dia 04 de julho de 2018. Nada mais havendo a tratar, a presente ata será assinada pelos membros da Banca Examinadora e pela candidata.

Florianópolis, 27 de junho de 2018

Prof^a. Dr^a: Aline Dias da Silveira (Orientador(a))

Amanda Muniz (Titular)

Marina Fagundes (Suplente)

Indaiá Demarchi Klein (Acadêmica)

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Ademir e Ivanilde Klein por terem me proporcionado a possibilidade de ingressar na Universidade e que juntamente com a minha irmã, Tainá Klein têm me apoiado todos esses anos.

Agradeço a orientação da professora Aline Dias da Silveira, por ter tido sensibilidade com o momento que estou vivenciando, compreendendo as minhas demandas pessoais e acadêmicas, mostrando ser possível estudar e ser mãe.

Agradeço ao companheirismo que criei durante esses anos com meus colegas na Universidade, que sempre estiveram ali para somar-se na minha trajetória, com conversas, conselhos e cafés.

Agradeço do fundo do meu coração a minha modesta, mas de grande importância, família que componho aqui em Florianópolis, pois para conseguir concluir minha graduação, contei diversas vezes com a ajuda de meu namorado, marido e interlocutor Thomé Mendes, ao meu franco amigo e canino psicólogo Bob, e tão importante quanto os mais, meu pequenino e tão recente na minha trajetória, meu filho Theodoro, que me permitiu ver o mundo com outras perspectivas.



*O sonho da razão produz monstros
(Goya, 1799)*

RESUMO

O trabalho irá abordar a partir de uma análise historiográfica, o surgimento do Romance Inglês (*novel*), sua relação com o *ethos* do século XVIII-XIX, o qual se encontrava em mudança devido ao advento da Revolução Industrial, repercutindo na organização social e nas produções artísticas, possibilitando o surgimento do gênero gótico e a partir destes caracteres, havendo uma perspectiva por sobre as obras específicas de duas autoras (selecionadas) Ann Radcliffe e Mary Shelley que terão seus trabalhos marcados por diversos elementos deste período. Procura-se realizar tal hipótese, abordando a vida destas escritoras, relacionando tais trajetórias com as suas obras Os Mistérios de Udolfo (1784) de Ann Radcliffe e Frankenstein ou o Prometeu Moderno (1818) de Mary Shelley, partindo de uma ótica subjetiva das autoras.

PALAVRAS-CHAVE: GÓTICO; SUBJETIVIDADE FEMININA; LITERATURA; ANN RADCLIFFE; MARY SHELLEY

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I – AS RAÍZES E AS DIMENSÕES DO GÓTICO	18
<i>Compreendendo as origens: O Romance Inglês</i>	18
<i>No caminho das Sombras: do medo humano ao gênero gótico</i>	26
<i>O gótico ou da ausência das luzes</i>	30
CAPÍTULO II – Subjetividade Feminina:Mulheres escritoras, Mulheres Protagonistas	35
<i>Uma nova ótica para a historiografia</i>	35
<i>As mulheres, as obras e a crítica</i>	37
<i>A mulher das sombras: A Vida de Ann Radcliffe</i>	37
<i>Legado de Ann Radcliffe: As repercussões de suas narrativas no século XIX em diante</i>	43
<i>A criadora de monstro: A Vida de Mary Shelley</i>	44
<i>Legados de Mary Shelley</i>	49
<i>Da pena para a sociedade: Análises da vida das autoras</i>	50
<i>Por dentro das paisagens sombrias e fantasmagóricas: Análise da obra Os Mistérios de Udolfo (1794)</i>	54
<i>A Criatura que vive em nós: Análise de Frankenstein ou o Prometeu Moderno de Mary Shelley (1818)</i>	67
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	77
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	80

INTRODUÇÃO

Na última década do século XVIII, surge em Londres, um novo desdobramento da *novel*¹, o gênero gótico, que aborda temas mais soturnos, como a relação do ser humano com o sobrenatural, assim como o comportamento de sua psiquê diante desse fenômeno. A primazia do gênero dá-se pela obra de Horace Walpole, *O Castelo de Otranto*². Havendo uma grande disseminação pelas obras da escritora Ann Radcliffe, e com o fenômeno literário de Mary Shelley, *Frankenstein ou o Prometeu Moderno*.

O presente trabalho propõe-se a estudar a origem desse gênero literário e relacioná-lo com a expressão feminina da época, a qual já foi muitas vezes negligenciada pela historiografia produzida sobre o período, pois essa se foca muito mais no pólo das produções oriundas do Movimento Romântico, que possuem alguma vinculação político-partidária³ e não considera o gênero gótico, como pertencente deste movimento, já que este possui traços da literatura romanesca (essa que, segundo esta perspectiva, considera vinculada a aristocracia). A expressão feminina se fez fundamental para a consolidação do gênero, tanto como esfera produtora, por parte das autoras mulheres⁴, como na esfera consumidora, por parte do público feminino leitor, que passou a se interessar pelo gênero e o popularizar entre os círculos sociais.

A questão norteadora da pesquisa foca-se em como a subjetividade das autoras Ann Radcliffe e Mary Shelley, apresentou as tensões do século XVIII e XIX em suas obras.

As obras aqui estudadas, não estão elencadas apenas como meras representantes desse fenômeno, mas estão aqui, por possuírem características singulares, ora por parte da obra em si, ora por parte das autoras e que num amálgama as tornam

¹ O termo empregado durante o decorrer do trabalho como *novel* destina-se aos romances que surgiram no século XVIII que possuíam uma abordagem mais próxima do cotidiano dos leitores, se contrapondo ao romance romanesco do qual a narrativa se baseava na jornada de um herói.

² WALPOLE, Horace. **O Castelo de Otranto**. Tradução de Alberto Alexandre Martins. São Paulo: Nova Alexandria, 1996

³ Como se vê na obra de Hobsbawm, *A Era das Revoluções* (2014): “Os artistas e pensadores românticos, no sentido mais estrito, são encontrados na extrema esquerda, como o poeta Shelley, ou na extrema direita, como Chateaubriand e Novalis.” (pág. 400)

⁴ Cabendo citar, além das autoras aqui trabalhadas, outras como, Clara Reeve (1729-1807), seu romance de maior expoência *The Old English Baron* (1777), as irmãs Brönte, Charlotte (1816-1855), Emily (1818-1848) e Anne (1820-1849) – com seus romances, respectivamente, *Jane Eyre* (1847), *Wuthering Heights* (1847) *The Tenant of Wildfell Hall* (1848) – [...]

distinguidas para entender o que foi a Londres do final do século XVIII e início do século XIX, a partir da ótica da subjetividade de Ann Radcliffe e Mary Shelley.

Essa escolha também se deve, em função do meu interesse pessoal, como leitora e amante desse gênero literário e do espírito que o século XIX, sempre evocou em mim. De tal feita, que ao encontrar um *box* de livros denominado como “Os Mestres do Terror”, não hesitei em adquiri-lo, iniciando então, de certo modo, o que viria configurar a minha pesquisa. A coleção contava com três obras, “*O Drácula*”, escrito por Bram Stoker, “*O Médico e o Monstro*”, de Robert Louis Stevenson e *Frankenstein ou o Prometeu Moderno* (1818), da autora Mary Shelley. Realizei a leitura dos mesmos, vorazmente, realizando comparações com o conhecimento - um tanto empírico e midiático - que eu havia sobre as obras. Tendo nisso, como ápice dessas comparações, o momento o qual findei minha leitura de “*Frankenstein ou o Prometeu Moderno*” e conclui que - até aquele momento - nunca havia tido contato com nenhuma referência a obra que fizesse jus as suas particularidades. Resultando numa procura por maiores informações sobre a obra e sua autora, sendo esta última categoria, uma questão mais agravante na minha sedenta busca, pois comunicava-se - e comunica-se - diretamente comigo, na condição de mulher e de escritora.

Há aqui, já a justificativa pela escolha de uma das obras, cabendo então esclarecer como cheguei à próxima, “*Os Mistérios de Udolfo*” (1794). Como fora mencionado, há um gosto pessoal pelo gênero gótico, e tentando entendê-lo melhor na sua origem, dei partida a pesquisas informais, nas quais deparei-me com uma figura até então desconhecida a mim, a escritora Ann Radcliffe. Esta que sempre era apresentada como grande disseminadora deste gênero durante a sua vida, e principalmente, por sua influência com escritores renomados, como Edgar Allan Poe e Jane Austen. Criou-se em mim uma inquietação maior por entender por qual motivo tal figura tão reputada não era mais conhecida - em mídias mais populares, por exemplo, da mesma forma que os seus sucessores o são - e observei a partir de meus resultados, que havia um aparente desconhecimento desta autora (com relevo) em terras brasileiras, pois nos países de língua anglo-saxônica, a autora tem grande estima e reconhecimento, cabendo-lhe o epíteto - como atribuído pelo crítico literário Rictor Norton - de “A Shakespeare dos Escritores de Romance⁵”. Assim o meu interesse, aqui, partiu da autora para obra, pois

[...] Jane Austen (1775-1817), seu romance *A Abadia de Northanger* (1817), único que tens pretensões góticas, segundo alguns críticos em forma de paródia ao gênero.

“Os Mistérios de Udolfo”, que é considerada a *magnum opus* da autora, lhe rendendo boa parte do prestígio e da fama que viria a possuir, é entre outras coisas, sua única obra com tradução para a língua portuguesa – fato que também corrobora meu interesse especial em torno da obra.

Desenvolvi então, este pequeno retrospecto pessoal, para que ficassem mais claras minhas intenções com esta pesquisa, além de familiarizar o leitor a minha ótica, precavendo-o do que irá encontrar a seguir. Pois, juntamente com a ortodoxia acadêmica (a qual faz consubstanciar essa investigação, em forma de monografia de Conclusão de Curso), há uma paixão franca de minha parte por essas escritoras, pelo condão de um sombrio que resistiu à Era das Luzes e conseguiu se perpetuar através das páginas de seus livros.

O objetivo principal deste trabalho é analisar, as obras Os Mistérios de Udolfo (1794) e Frankenstein ou o Prometeu Moderno (1818), a fim de relacionar ambas com subjetividade das autoras como protagonistas da sua época, que contempla a Revolução Industrial e a Era da Razão, e como estes acontecimentos aparecem em suas obras. Então, a partir desse objetivo norteador, desdobra-se também uma busca por: Entender o Movimento Romântico e como se originou a *novel*, e conseqüentemente, o *gótico*; Relacionar as trajetórias das escritoras Ann Radcliffe e Mary Shelley com os eventos do seu período.

A importância dessa pesquisa se dá, principalmente, em função do estudo tratar sobre a subjetividade dessas mulheres, enquanto autoras e produtoras de cultura do seu período, pois se constata uma vacância de trabalhos com essa temática. Mesmo que o tema subjetividade feminina seja recorrente atualmente nas pesquisas historiográficas, ele ainda é muito recente, de tal forma que não abrange todos os fenômenos de expressão feminina passíveis de serem catalogadas. Decorrente deste cenário, e por ainda não ser detectável em pesquisas relacionadas, a temática do trabalho aqui proposto, a pertinência para a realização de um estudo nesse sentido.

Além de possuir uma importância para delimitar os contornos do início do gênero gótico - que perfaz até os dias de hoje –, esse trabalho também tem como justificativa elaborar uma pesquisa sobre subjetividade das escritoras Ann Radcliffe e

⁵NORTON, Rictor. Ann Radcliffe, 'The Shakespeare of Romance Writers'. In: DESMET, Christy; WILLIAMS, Ann. **Shakespeare Gothic**. Cardiff: University Of Wales Press, 2009. p. 37-59

Mary Shelley, enquanto mulheres, pois ainda que estas tenham se tornado expoentes em seu período a partir da publicação das suas obras, aqui buscar-se-á a presença de como as suas vivências contribuíram para tais obras. Nesse sentido, entendendo como traços de suas personalidades, episódios de suas biografias, as tenham ajudado a criar os enredos, na personalidade de suas personagens e cenários. Que deste modo, oferecem a oportunidade de poder compreender a figura dessas mulheres escritoras no século XVIII e XIX na Inglaterra.

A partir de um arcabouço teórico-histórico, a pesquisa, mesmo em se tratando de uma noção de gênero e assunção da figura feminina, não tem a intenção de alegar que a situação em que as escritoras pesquisadas se encontravam era comum e presente – em geral – às demais mulheres, pois se dedica a estudar autoras exclusivas e não generalizar todas as escritoras, sendo possível que haja semelhanças, as quais não serão afirmadas aqui como regra – nem de subjetividade feminina, nem de subjetividade escritora –, mas como exemplos de realidades vividas.

Entretanto, também não constitui por isso, um mero recorte histórico em duas personagens, pois é realizada uma pesquisa que parte dos conceitos historiográficos da micro-história, na linha proposta por Francesca Trivelatto (2011), de onde retira-se o entendimento de que a história de um sujeito não deve ser estudada apenas no seu particular, pois acarretaria numa escrita da história fragmentada, composta de pequenas partes sem comunicação entre si⁶. Por este motivo, aqui, quer ver-se o micro-cosmo associado e interligado ao macro-cosmo, numa perspectiva de jogo-de-escalas⁷, onde o micro reflete o macro e o macro reflete o micro.

Outro elemento que será elaborado no decorrer do trabalho é a delimitação de um contorno acerca do conceito de subjetividade, para qual utilizar-se-á (em parte) da análise sobre o discurso, do conceito exemplar do filósofo Michel de Foucault, na obra *A Ordem do Discurso* (1970), no qual o autor traz algumas características do discurso como forma de manifestação de uma cultura/indivíduo e também elenca que onde há mais um discurso não ocorre simplesmente um sufocamento, exclusão ou esquecimento, de um pelo outro, ocorre que ambos são realizados a partir de “uma multiplicidade de

⁶ TRIVELATTO, Francesca “Is there a future for Italian Microhistory in the Age of Global History?”, *California Italian Studies*, Vol. 2 No. 1, (2011).

⁷ No que a historiadora sorve da fonte do teórico historiográfico Jacques Revel (2010), com seu conceito de *jeux-de-échelles*. (Fonte: TRIVELATTO, 2011)

elementos discursivos que podem entrar em estratégias diferentes⁸ de abordagens e formas de expressão⁹.

Essa subjetividade será vinculada à condição da mulher, numa subjetividade feminina, de como essas mulheres, autoras, empregaram seus pontos de vista, dentro de suas obras, e como supracitado, não ausente de toda a condição que perpassava a produção destas obras. Ou seja, mesmo elas sendo mulheres, da classe burguesa e produtoras de cultura (portanto, até certo ponto, supostas exceções à circunstância feminina vigente em suas sociedades), ainda há remanescente em suas histórias os valores da sua época e uma visão obliterada pelos discursos hegemônicos, dentre os quais, a maioria – para não alegar todos – vem de uma matriz masculina, racional e científica, contrapondo-se com as obras de Ann Radcliffe e Mary Shelley, que enquanto produções femininas vinham a trazer para além da consideração do racional (como em Radcliffe) e do próprio científico (como em Shelley), óticas peculiares e com grande presença de sensibilidade. Sendo então, o desafio, ainda nesta seara da subjetividade, poder encontrar a perspectiva dessas mulheres, para além dessa visão hegemônica, buscando a sua condição e o seu discurso próprio nas páginas de seus livros (portanto, contrapondo as suposições, constituindo-se, de fato, produto e circunstância possíveis de sua sociedade e época).

Buscando entender a posição da mulher, é preciso entender a formação do *ethos* desse século XIX, que preconiza o tempo industrial em vez do tempo da natureza, descondicionando e desvalorizando a ligação do ser humano com o meio ambiente, aquele em que se (re)conhecia as estações do ano, as épocas de chuva e seca, para em seu lugar, repetir-se maquinalmente e diariamente sempre a mesma rotina, com a mesma carga horária. Nesse sentido, segundo Koselleck, no tocante ao tempo, a relação da *experiência* (ou seja, o passado), aquilo que já é conhecido, com a *expectativa* (o futuro, o desconhecido), cria uma tensão entre aquilo que se sabe e aquilo que se pode

⁸ FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. São Paulo. Editora Loyola 1996. p.70.

⁹ Utilizar-se-á do conceito de Foucault acerca do discurso, pois em havendo um discurso masculinista ao período das escritoras – segundo a hipótese adotada nesse trabalho, e para qual se traz elementos teóricos e fontes a fim de demonstrar sua pertinência – este permeou suas obras, direta ou indiretamente. Entretanto, é sabido da possibilidade de criar-se uma abordagem alternativa a análise desta narrativa em análise, a qual não trabalhe diretamente com a questão ideológica (marcadamente foucaultiana), a partir dos conceitos de Discurso do teórico francês Michel Pêcheux (*Semântica e Discurso: Uma crítica à afirmação do óbvio*, 1988), cuja abordagem possui maior afinidade com estudos acerca da representação, cultura e que por não flertar diretamente com a perspectiva ideologista, se afiniza maiormente com a micro-história; a qual, no entanto, não se adota aqui por decisão da parte autora e uma maior familiaridade com o trabalho do autor de *A Ordem do Discurso* – sem prejuízo a construção dessa análise.

(ou não) esperar, um senso de como a partir do que se já se conhece, se pode prever e lidar com as situações futuras. Assim a relação do homem com a natureza e sua experiência com o tempo desta, trazia alguma coisa de familiaridade, de linearidade. Entretanto, a Revolução Industrial, quebra com essa linearidade, deixando vazio o espaço da experiência, pois ninguém havia vivenciado tal fenômeno antes e decorrente disso, a expectativa se fazia ainda mais obscura e temida. Com o tempo mais escasso, as experiências coletivas começam a diminuir, como se ilustra na figura do Narrador, trazido por Walter Benjamin, onde o autor analisa, referindo-se ao período, que não há mais espaço para o contar de histórias, individualizando o ser, o qual adquire a partir do Romance, por exemplo, o mesmo entretenimento, mas sem a necessidade de um coletivo, ou da figura do narrador. Ambos os autores, são pertinentes para entender o que foi essa virada do *ethos* (em relação ao tempo) da Revolução Industrial, dentro da produção literária das autoras.

Como componente histórico, para compreender o panorama social do período estudado, servirá como base o autor Eric J. Hobsbawm. Pois o mesmo, em sua obra consegue analisar de forma mais ampla esse período, buscando descrever as diferentes relações, comerciais, sociais e, principalmente, culturais. A obra “A Era das Revoluções 1789-1848”¹⁰ de Hobsbawm, possui vital importância por tratar do panorama político e econômico que está sendo estudado. Ressaltando, como destaca, as áreas da produção do conhecimento (artes e ciência) que sofreram os impactos da Revolução Dupla (Revolução Francesa e Revolução Industrial). O conceito trabalhado no decorrer dessa pesquisa, é o de *burguesia em ascendência*, usado para determinar os primeiros trabalhadores que foram detentores dos meios de produção, pois nesse período, não havia uma definição visível das classes sociais, denominada de *middle class*, segundo Hobsbawm¹¹.

O século XVIII foi palco da primeira aparição do termo *gótico*, na literatura¹², com a *novel* de Horace Walpole, apesar da escolha dessa nomenclatura ser –

¹⁰HOBSBAWM, E. J. Introdução. In: **A era das revoluções: Europa 1789-1848**. 34. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014. p. 19

¹¹HOBSBAWM, E. J. Op. Cit p. 19n.

¹²O gótico que será abordado no decorrer do trabalho é referente ao gênero oriundo da literatura, mesmo havendo alguns autores que denominam fases do gótico (numa classificação), aqui se irá focar apenas naquela que se originou, marcantemente, após a *novel* do Horace Walpole, onde o termo aparece, pela primeira vez, vinculado a essa expressão artística (*The Castle of Otranto: A Gothic Story*). Desse modo, se procura evitar o inflacionamento do termo – gótico – que poderia vir a ocorrer, em optar-se por açambarcar na análise obras anteriores ao período estudado, mesmo que em seu bojo contendo de

aparentemente – vaga, é possível rastrear algo da sua origem e a interpretação que possuía na Inglaterra, àquele período. Em sua semântica, refere-se aos povos *godos*, estes que estavam presentes na origem do povo inglês e de sua cultura, “uma cultura que queria distinguir-se da greco-romana” e em seu caráter histórico e mitológico haviam sido o povo que fizera oposição aos normandos do ano de 1066. O termo também fora utilizado em seu significado de algo bárbaro, ganhando essa conotação justamente pela visão atribuída pelos (povos) normandos que os haviam enfrentado. Possuindo então duas conotações distintas, as quais acabariam sendo utilizadas num ambiente de cunho político para definir tanto grupos de esquerda, que alardeados pelos conservadores (direita) como promotores da barbárie a partir do desencadeamento da sua revolução, “liberariam forças monstruosas – horrivelmente góticas por natureza”¹³; como também seria utilizado, na perspectiva dos radicais (esquerda), “para quem o gótico estava associado ao governo despótico, ao poder arbitrário [...] e aos privilégios hereditários”¹⁴, como forma de remeter-se ao nacionalismo exacerbado (atribuído, associado a direita), e a intransigência a política que confrontasse as tradições inglesas.

Havia várias interpretações acerca do termo, e este vai surgir na literatura, como o “restabelecimento dos vínculos com as tradições culturais inglesas e reapropriação do passado”¹⁵, contrapondo-se a forte presença do neoclássico, reivindicando para si o período da Idade Média e temáticas que estavam sendo negadas até então, como o medo, a morte, a noite, as sepulturas, entre outros. Evocando uma mitologia medieval que possibilitava ter outra visão do mundo, a partir dos temores que o ser humano racional daquele período não compreendia (este que vinculava-se ao conhecimento cartesiano racional, negando qualquer evento não lógico), e indo, ao mesmo tempo, a trazer à tona toda a humanidade presente nas personagens, demonstrando frontalmente que a maldade é um elemento atemporal, presente em qualquer ser humano e não apenas em uma determinada época – ou seja, antítese ao conceito de mal como apanágio da Idade Média

elementos, análogos, semelhantes, comuns ao gótico, como o caso do *The Graveyard School* (poetas britânicos da metade do século XVIII), que também se utilizou da temática sombria como seu mote principal, mas que não corresponde sincronicamente à época da terminologia.

¹³FRANÇA, Júlio. *O Gótico e a presença fantasmagórica do passado*. **Anais do XV ABRALIC**. Universidade Estadual do Rio de Janeiro. 2016. p. 2494

¹⁴VASCONCELOS, Sandra Guardini. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. 1ª ed. reimpressa. Editora Boitempo. São Paulo. 2016. p. 120

¹⁵Ibidem p. 121

Outro ponto que corrobora o uso dessa terminologia *gótica* é o estado em que se encontravam as igrejas do estilo arquitetônico gótico¹⁶ (caracterizado por abóbodas ogivais, vitrais coloridos, torres altas e gárgulas no seu exterior) na Inglaterra, a maioria em ruínas, em função dos eventos da Reforma e Contra-Reforma (século XVI), quando então, o rei Henrique VIII assumira a religião Anglicana, para si e para o seu reino, e os moradores aproveitaram-se para saquear e depredar as construções católicas, deixando-as aos pedaços. Com a retirada – e muitas vezes a morte – de vários líderes religiosos, não havia então nenhuma autoridade católica no local, tornava-se impossível realizar os reparos necessários, deixando-se os escombros dessas edificações nessas cidades, que foram incorporados pelo imaginário local, o qual criaria e recriaria diversos mitos e mistérios às suas margens.

Outro termo a ser analisado, é a palavra *novel*¹⁷ – o termo aqui será sempre empregado em inglês, devido ao fato de que sua tradução para o português é, genericamente, *romance*, podendo ocorrer uma ambiguação da parte do leitor, para com o termo do *romance romanesco*. Decorre daí, a necessidade do uso do termo *novel* não traduzido -, o qual define o romance originário do período do Romantismo (provindo assim o termo genérico, em português), que se diferencia das histórias até então publicadas, os *romances romanceados* ou *romancescos* que partiam de um ideia heroica *inalcançável*¹⁸. Em antítese a esse estilo, as *novels* que surgiram nesse período buscavam uma forma mais próxima de se comunicar com o leitor, bem como, criticar a sociedade e contar mais sobre protagonistas *possíveis*, delineando um marco onde “o romance inglês do século XVIII representou uma *ruptura* [grifo meu] importante com a tradição literária e com os modos de pensar as relações entre literatura e sociedade¹⁹”. Ressaltada sua relevância dentro do contexto literário, abre-se a possibilidade de visualizar as características do cenário intelectual em que viveram as escritoras.

Para se compreender a formação da *novel*, demonstra-se necessário sair um pouco da atmosfera histórico-cultural e busca-se entender esse gênero dentro da seara

¹⁶Remetia-se ao estilo em que o povo *godo* construía as suas casas, com o formato quadrado e com o teto pontiagudo longilíneo, que inspirara, primeiramente, as catedrais medievais francesas do século XII, e posteriormente demais catedrais na Europa.

¹⁷*Novel*: gênero literário que possui um enredo de começo, meio e fim, que apresenta um número de personagens que irão se desenvolver dentro de uma trama temática.

¹⁸ T. VASCONCELOS, Sandra Guardini. Olhares Críticos. In: **A Formação do Romance Inglês: Ensaio Teóricos**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2007. p. 29-30

¹⁹Ibidem p. 23

literária, e para possibilitar essa digressão, aqui se utiliza das obras de Sandra Vanconcelos²⁰, *Dez Lições sobre o Romance Inglês do século XVIII* e *A Formação do Romance Inglês: Ensaio teórico*, onde na primeira obra a autora vai traçar de modo mais amplo e didático algumas características do gênero na sociedade inglesa, enquanto que no segundo, é abordado uma visão mais teórica, realizando a análise das obras a partir dos referenciais de críticos da área (majoritariamente ingleses), que justificam a inovação do gênero na sua esfera literária. Em ambas as obras, são utilizados os conceitos e preceitos de tais críticos, pois estes se fazem de suma importância para entender esse processo, pois realizaram um material que possibilita compreender esse fenômeno da literatura do ponto de vista autóctone. Em função da presença marcante deles na obra de Vasconcellos, conseqüentemente, se fazem presentes nessa pesquisa, com o intuito de aproximar - o quanto possível - a importância da *novel* para a sociedade inglesa, numa perspectiva histórico-cultural.

A pesquisa se apresenta na seguinte divisão: No capítulo inicial é trabalhado o contexto histórico-literário do período, focando-se na origem e nas características do gênero da literatura oriundo do Movimento Romântico, conhecido como *novel*; e seguindo ainda nesse capítulo, busca-se junto à *novel*, e mais a soma dos anseios da sociedade inglesa, o que os motivou a desenvolver o gênero literário gótico, cabendo como finalização desta parte, estudar a sua definição e seu papel naquele período.

Já no capítulo seguinte, focando-se nas análises literárias, são abordadas de modo mais sucinto, algumas noções acerca do conceito de subjetividade, bem como suas aplicações num estudo historiográfico, e como são elencados esses conceitos no decorrer das análises literárias. Concluindo, então o trabalho com a análise das obras de Ann Radcliffe e Mary Shelley, *O Mistério de Udolfo* e *Frankenstein ou o Prometeu Moderno*, respectivamente, abordando a trajetória da autora, em seu contexto político e social, a análise literária da obra e a repercussão da mesma na literatura e na cultura ocidental.

²⁰ Sandra Guardini T. Vanconcelos é doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo e professora titular de Literaturas de Língua Inglesa na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Além de vários artigos e capítulos de livros publicados no Brasil e exterior, é autora de *Puras misturas. Estórias em Guimarães Rosa* (Hucitec, 1997) e *A Formação do romance inglês* (Hucitec-Fapesp, 2007), que recebeu o Prêmio Jabuti em 2008 na categoria Teoria-Crítica Literária.

CAPÍTULO I – AS RAÍZES E AS DIMENSÕES DO GÓTICO

Antes de realizarmos uma imersão na própria origem do gênero gótico, temos que entender a efervescência cultural do período, principalmente a relação do gênero com o Romance Inglês.

COMPREENDENDO AS ORIGENS: O ROMANCE INGLÊS

O Movimento Romântico ou Romantismo se disseminou por diversas partes da Europa, e em cada país que esteve presente, este movimento ganhou características próprias vinculando-se a questões pertinentes à política e à sociedade. Um exemplo, é a França, onde o romantismo teve como principal inspiração a Revolução Francesa de 1789. De mesma feita, aconteceu na Inglaterra, onde o Movimento Romântico, trabalhou principalmente com a crítica a Revolução Industrial e a divisão social que esta estabeleceu (colocando a figura do proletariado abaixo daqueles que eram os detentores do meio de produção), ao mesmo tempo em que, tal movimento, também servia para consolidar valores, que iriam caracterizar a classe burguesa – esta, ainda em formação.

Essa relação confusa com a classe burguesa, traz preceitos, ainda no pré-Romantismo, segundo Hobsbawm, de que este movimento se posicionava contra as classes clericais e nobres, apoiando e glorificando os valores burgueses, bem como os ideais defendidos na Revolução Francesa (de “liberdade, igualdade e fraternidade”). Entretanto, após a revolução dupla²¹, há a ascensão do Romantismo, ea consolidação da burguesia como classe dominante, resultando numa diminuição gradativa na busca pela igualdade, e dessa forma o Romantismo, antes contra as classes, clerical e aristocrática, vem a tornar-se “inimigo instintivo” da burguesia²². O autor segue em sua análise, elencando dois grupos, como sendo os realizadores das críticas dentro do Movimento Romântico: os jovens e os artistas. Onde o primeiro, via-se injustiçado, por aprender, nas cátedras sobre uma sociedade aberta ao talento e verificar, posteriormente, que essa mesma sociedade estava envolta de burocracias, que mitigavam as suas iniciativas. Enquanto o segundo vivia a sua condição constante da necessidade de “vender” a sua arte, para sobreviver, encontrando-se seus indivíduos numa situação de não poder trabalhar em coisas que realmente acreditavam, pois se assim o fizessem – e muitos o

²¹ Denominação que Hobsbawm usa para referir-se a Revolução Francesa e a Revolução Industrial

²² HOBBSAWM, E. J. Op. Cit p. 401

fizeram – acabariam sós, muitas vezes incompreendidos e pobres, vivenciando o dilema de seguirem até o fim suas convicções, ainda assim, de modo a poderem produzir obras que questionassem a situação atual e que trouxessem visibilidade para a figura do proletariado²³.

Esse grupo de artista que Hobsbawm aponta, é apenas um exemplo daqueles que foram os produtores da arte neste período. Não podendo ser olvidado, que como o Romantismo teve em sua formação a participação frequente da classe burguesa, esta muitas vezes via-se ainda como uma classe em disputa pelo poder contra a aristocracia ainda vigente e não deixou de produzir materiais que apontassem essa condição, principalmente, confrontando diretamente o neoclassicismo. Análise esta, corroborada pelo historiador José D'Assunção Barros, que apresenta a estética do neoclássico e dos seus valores²⁴, os quais eram alimentados pela aristocracia nobre, e que eram contrapostos pelos românticos em suas obras, onde se evocava o “belo romântico”, possuidor de sentimentos, de originalidade, de imaginação criadora e de subjetividade, opondo-se a objetividade e imutabilidade própria do classicismo²⁵. O autor também aponta os artistas como um grupo decepcionado com a realidade que estava sendo vivenciada, e assim cabendo a cada artista a sua forma de enfrentamento, alguns partiriam para a crítica social (grupo mencionado por Hobsbawm), com engajamento e protesto, enquanto outros criariam diversas formas de “fuga”, como a fuga para dentro de si, (partindo do pressuposto da subjetividade), como também a fuga para a natureza, para outros lugares e outros tempos²⁶.

Caberia ainda mais diversas outras explicações e análises sobre os artistas do Movimento Romântico, entretanto, para a atual pesquisa, não há necessidade de maiores explanações. Partindo do conhecimento dessas duas facetas artísticas, cabe então conhecermos um pouco sobre as obras delas provenientes, e nesse caso em específico, o

²³ Idem p. 403-404

²⁴ A evocação do Renascimento resgata a estética do período antigo, o Classicismo, que vem dar origem a arte neoclássica, que segundo o historiador setecentista Winckelmann, “as artes plásticas são arte como imitação da palavra, do sentido, da história e desta maneira não cabe imitar a natureza, como os gregos o fizeram, mas sim imitar a representação grega da natureza” (BARROS, 2009 p.170), ideal este perseguido pelos artistas do período.

²⁵ BARROS, José D'Assunção. *O Romantismo e o revival gótico no século XIX. Revista ArteFilosofia*. Ouro Preto, n. 6. Abril, 2009. BARROS, José D'Assunção. *O Romantismo e o revival gótico no século XIX. Revista ArteFilosofia*. Ouro Preto, n. 6. Abril, 2009. p 171

²⁶ Idem.p.173

Romance Inglês, conhecido como *novel*²⁷, onde Sandra Vanconcelos o traz como um terreno promissor para compreender questões culturais centrais do processo de desenvolvimento da modernidade.²⁸

Proveniente diretamente do Romantismo, o romance inglês não possui uma definição hegemônica e nem uma datação clara do seu surgimento, “pois sua origem é tão complicada quanto o processo de estruturação da própria sociedade²⁹” ainda em transição das suas classes sociais e dessa forma a *novel* vem representar, segundo Frederick Karl, uma “cultura adversária”, onde por vezes poderia parecer se curvar para a nova burguesia, mas na verdade defendia formas subversivas de comportamento, exibindo, ainda que, de maneira parcimoniosa, novas ideias, desejos proibidos e anseios secretos³⁰.

A intercomunicação da *novel* para com a sociedade que a circunda, vai além de apenas a sua origem, ela vêm para modificar os parâmetros da literatura, onde “representou uma ruptura importante com a tradição literária e com modos de pensar as relações entre a literatura e a sociedade³¹” e não ficando limitada a apenas ser reflexo dos valores dessa sociedade, mas contribuindo para criá-los. Pois

o que vemos em curso, assim, é a emergência de uma sociedade nova, com uma forma literária nova, que necessita brigar por espaço e hegemonia com o *status quo* – isto é, com uma sociedade aristocrática e suas formas literárias consagradas e tradicionais³².

Esta disputa viria a ocorrer dentro dos prefácios das obras a partir dessas noções, pode-se presumir a dimensão que o romance *novel*, teve na literatura inglesa, bem como na sua sociedade, em função, principalmente das características que esse gênero assumiu. Podendo ser melhor exemplificado, a partir dos elementos que o teórico J. Paul Hunter traz numa série de componentes para a “categorização da espécie”, pois a *novel* surge nesse cenário possuindo uma forma própria com ideias que amalgamam as novas relações sociais com as produções culturais já existentes (provenientes da classe aristocrática), o que resulta numa expressão artística inédita.

²⁷ Como já mencionado na Introdução, a termo aqui empregado é referido ao romance, proveniente do século XVIII na Inglaterra. Distinção essa apenas no idioma inglês, pois em línguas latinas não há diferenciação

²⁸ VASCONCELOS, 2016 Op. Cit. p. 10

²⁹ Ibidem p. 11

³⁰ VASCONCELOS, 2007. Op. Cit. p 22

³¹ VASCONCELOS, 2016 Op. Cit. p. 12

³² VASCONCELOS, 2007. Op. Cit. p 30

Hunter elenca como algum desses elementos, a *Contemporaneidade*, pois os romances possuem acontecimentos atuais, ou que mesmo num passado refletem a atualidade; *Credibilidade e Probabilidade*, pois a história segue as leis da probabilidade do possível, da mesma forma que ocorre na realidade; *Familiaridade*, uma vez que, trata de eventos cotidianos e personagens comuns, associando-os a vivência dos leitores; *Rejeição a enredos tradicionais*, nega os enredos mais comuns de obras *romanescas* (estas oriundas de cultura elitizada), que estavam consolidadas; *Linguagem libertina da tradição*, por possuírem uma escrita que não segue, necessariamente, um estilo próprio da língua culta; *Individualismo, subjetividade*, ao trabalhar com a consciência dos sentimentos que afetam o indivíduo na relação com o seu mundo e com suas experiências, que resulta em obras que contêm uma grande carga de individualidade; *Empatia e vicaricidade*, onde o leitor, partindo da subjetividade dos personagens consegue associar-se a eles, num processo de assumir o lugar na história; *Coerência e unidades de concepção*, caractere pelo qual, o romance organiza-se dentro de uma estrutura onde suas partes seguem uma ação contínua; *Inclusividade, digressividade, fragmentação*, elemento segundo o qual, mesmo possuindo uma estrutura, as obras conseguem ter a liberdade de digressão e maleabilidade quanto a sua forma, sem perder-se na coerência literária; *Autoconsciência quanto a inovação e novidade*, senso onde se admite como uma nova vertente da literatura, rompendo com as tradições vigentes do *romanesco*, reivindicando para si o caráter inovador do gênero³³. De modo amplo, essas são algumas das características atribuídas à *novel*, que nos ajudam a definir o novo gênero, entretanto aqui não vamos nos aprofundar em cada uma delas, apenas em algumas, que vieram a se tornar marcantes para o processo de consolidação do gênero e aquelas pertinentes a análise posterior das obras elencadas.

Uma dessas características que marcaram esse gênero foi a sua “busca” por retratar a vida, uma “busca” por um realismo³⁴, o qual segundo Ian Watt, tem como pressuposto, de que não é o “tipo de vida que ele apresenta, mas o modo como o faz³⁵”, pois a ascensão da *novel* ocorreu em função das diversas mudanças do período da Revolução Industrial, que possibilitaram um deslocamento do pensamento filosófico, o

³³ Ibidem p. 38

³⁴ Esse conceito foi trabalhado com primazia pelo crítico literário Ian Watt, e como toda a obra primeva, alguns pontos são considerados ultrapassados, entretanto, a sua análise continua sendo pertinente e por esse motivo, permanece-se utilizando-o no trabalho. (FONTE: VASCONCELOS, 2016 p.13)

³⁵ VASCONCELOS, 2016 Op. Cit. p. 13

qual se via mais pautado na figura do homem, numa linha antropocêntrica humanista racional (agenda do racionalismo positivista).

A filosofia voltava a sua atenção para a questão da identidade individual e sugeria à prosa de ficção o caminho da particularização da personagem, o que iria se traduzir na prática do romance de considerar seus atores como indivíduos localizados no meio ambiental social contemporâneo³⁶.

Resultando nessa feita, em trazer de modo detalhado a personalidade da personagem central e suas experiências no nível particular e doméstico.

Ainda em seu processo de definição como gênero, na tentativa de pautar seus eventos na realidade, este teve o cuidado de criar uma distinção entre os eventos factuais (*news*), os quais viriam a desencadear-se no processo do jornalismo e da história e as narrativas com elementos factuais (*novel*)³⁷, evitando que houvesse confusão por parte dos leitores, de modo que conseguissem ver as *novels*, como ficção, ainda que contendo eventos reais, do cotidiano, em seus enredos. Cativando assim os leitores, nesse processo de assimilação com a sua realidade, mas não deixando de lado os elementos fantásticos (entenda-se aqui estes, como os elementos não-reais, fantásticos/ficcionais/factíveis, não apenas elementos do fantástico/abstrato/surreal), que os fascinavam.

Essa mescla é atribuída à relação da *novel*, com o seu antecessor - ou como considerado por alguns críticos, o seu contraponto - o romance *romanesco*³⁸, que possuía a ficção como pilar das suas narrativas, entretanto a *novel*, utilizava-se do mecanismo de deslocamento (tanto no tempo, remetendo-se a épocas passadas, quanto em espaço, remetendo-se a lugares estrangeiros, características estas que serão utilizadas muito recorrente no gênero gótico), assim como “um conjunto de imagens

³⁶ Ibidem p. 74

³⁷ VASCONCELOS, 2007. Op. Cit. p. 36

³⁸ Pautava-se em narrar histórias de heróis, que percorriam uma grande jornada para finalizar com a realização um feito heroico. Essas histórias geralmente tinham como cenário outros períodos históricos, pois contavam com a presença de príncipes e princesas em reinos distantes. Marca desse gênero é a figuração que era atribuída para as personalidades dos protagonistas, baseada na honra, no dever e numa moral inabalável, uma figura clara a ser seguida, não havendo brechas para contestar suas escolhas. Essa forma de literatura e visão de mundo, havia se tornado muito popular entre os aristocratas, pois dependia de uma cultura “clássica” para compreender a obra, em função da escrita e do linguajar utilizados pelos autores, restringindo o resto do público de acessar seu material por inteiro. (FONTE: VASCONCELOS, 2016 p. 33-35)

medievais em seus romances históricos (...), [para de maneira inaugural] tratar de períodos bastante recentes da história, escapou da atenção do público³⁹”.

Um exemplo desse deslocamento, que parte de uma história e consegue trazer elementos do período em que é escrito, é o romance *Pamela* (1740, considerado uma obra precursora do Romance Inglês), escrito por Samuel Richardson, que evoca o mito da Cinderela, entretanto, buscando uma participação – ou melhor – uma presença mais marcante por parte da protagonista, mesmo que no plano de fundo, ainda se deixasse passar uma ideia de “conto de fadas”, no decorrer de suas páginas as críticas àquela sociedade contemporânea⁴⁰, se fazia presentes.

Seguindo nessa linha, já é possível observar outra característica, oriunda do Romantismo e que já fora anteriormente mencionada, a *subjetividade*, das personagens, pois buscando o máximo do realismo, criou-se personagens que tivessem características dúbias, próprias da condição humana, e que não seguissem uma trajetória de vida e de realizações retilíneas, guiadas por uma moral pessoal muitas vezes questionável, pois “se quisesse compor uma pintura da vida comum, precisava criar suas personagens como uma mistura de virtude e vício⁴¹”. Entretanto, alguns escritores se posicionaram contra essa perspectiva, um deles sendo Samuel Johnson, num ensaio sobre o romance *The Rambler*(n.4, 31 de março de 1750), onde dizia que os romancistas deveriam deixar de fora personagens mistas, não por sua falta de realismo, mas justamente, que por sua semelhança poderiam levar o leitor ao interesse e a busca por prazer, o que poderia ser potencialmente perigoso⁴², cabendo aqui salientar que essa preocupação recaía de forma demasiada no público leitor feminino, o qual deveria ter sempre um proceder exemplar, onde as *novels* deveriam refletir isso em suas personagens.

Essa conduta de personagem recatada e pura, como sinônimo do feminino, foi desafiada principalmente, por escritoras que não aceitavam essa imagem da mulher. Um exemplo é a autora Eliza Haywood, que cativou suas leitoras com cenas de sugestões eróticas, ao mesmo passo, que possuía afirmações sobre a virtude. Mesmo parecendo

³⁹ HOBBSAWM, Eric J. Op. Cit. p.408

⁴⁰ Essas críticas referem-se à condição da mulher, como submissa, a importância do casamento e dos amores dentro da sua vida, condicionamento das suas funções laborais, domesticação da mulher e a imagem da docilidade, retratada por Richardson, que viria a perdurar como o ideal feminino, dentro das *novels*, ponto este que requeria de uma análise futuramente, tanto no consoante a sua época, quanto por ser escrita por um homem. (Fonte: VASCONCELOS, 2016 p.54)

⁴¹ VASCONCELOS, 2016. Op. Cit. p. 48

⁴² *Ibidem* p. 95

contraventora em sua obra, para poder angariar aceitabilidade, Haywood, precisou deixar claro o seu interesse.

através de seus prefácios e dos inúmeros comentários, *moralizantes* [grifo meu] introduzidos ao longo da narrativa, de que seus mais altos propósitos incluem a condenação do vício e a exaltação da virtude.⁴³

Por mais que o ofício de escritor fosse visto como algo aceitável para a maioria dos homens, para as mulheres a situação se fazia diferente, pois era visto, socialmente, como algo condenável, deixando margem para o surgimento de questionamentos acerca da moral das escritoras resultando em uma condição na qual as “moças de bem”, não deveriam participar, pois certos tipos de pensamentos sugestivos não deveriam passar pelas suas cabeças, muito menos serem escritos. Desse modo, as obras escritas pelas mulheres circundavam “os limites da modéstia e da moralidade em suas histórias pias e morais⁴⁴”, com enredos que tratavam de questões comensais do cotidiano da vida doméstica, pois na nova ordem social, com a separação do comércio e do lar, a mulher burguesa (escritora), estava restrita a família e a casa, sobrando assim um tempo maior, onde começaram a escrever sobre essas vivências domésticas em suas obras⁴⁵, como algo exclusivamente feminino, e desse modo, tornaram-se, conseqüentemente, as divulgadoras desses valores e dessa forma de vida, enaltecendo uma feminilidade de virtude e castidade, mas buscando sempre que possível, combinar nas suas personagens, características de inteligência e independência.

Ao mesmo tempo em que elencavam para as mulheres um espaço de atuação literária, contendo certo respeito, a estrutura literária da época (composta de editores, críticos, vendedores de livros) fechava as portas para outras formas de literaturas, além de proporcionar a elas uma sensação de “envergonhamento”, pelas suas obras, resultando em prefácios contendo justificativas e desculpas ao leitor, caso houvesse da parte autora algum deslize ou incongruências⁴⁶. Levando a que, cumulativamente, as escritoras buscando evitar o surgimento de críticas posteriores ao seu livro, onde pudesse ser alegado que houvesse despreparo das mesmas na hora de escrever, se ocupassem de argumentar em suas defesas – em outras palavras, uma assunção da violência, sofrida, ao invés de um enfrentamento franco –, pois como sabido, o acesso

⁴³Ibidem p. 58

⁴⁴Ibidem p. 64

⁴⁵Ibidem p. 73

⁴⁶Ibidem p. 109

ao conhecimento científico e filosófico, encontrava-se dificultado à elas, as quais somente eram versadas na leitura e na escrita – talvez por isso resultando o medo de enfrentamento.

A grande importância dessas romancistas se fez a partir de como cada uma, ao seu modo, utilizou-se desse veículo para criticar e denunciar a situação da mulher subjugada e à mercê de figuras masculinas (muitas vezes retratadas nas *novels* como os vilões maquiavélicos e sem escrúpulos), que detinham o poder de controlar as suas vidas, mas cujas protagonistas femininas eram providas (seguindo os precedentes abertos com o Romantismo) de personalidade e sentimentos fortes, sem escapar - muito - dos valores da “mulher ideal”.

A crescente presença feminina no cenário literário, veio em reflexo do crescente público leitor feminino, pois com a configuração recente dessa sociedade, as mulheres foram dotadas de mais tempo (ao preço de não se envolverem nas questões de cunho comercial), ocupando-se com leituras de diversos títulos de romances. Fenômeno que ao período foi possibilitado pelas *bibliotecas circulantes* (com sua primeira datação em Londres, no ano de 1760, mesmo ano em que Richardson, lançou *Pamela*), as quais consistiam no aluguel de livros, por um preço mais barato que a aquisição do mesmo, criando uma lógica de mercado, onde os livros eram tidos como produtos, produzidos em escalas nas prensas e com uma vastidão de títulos para suprir o público leitor⁴⁷.

Outro fator que sempre é mencionado ao tratar-se dos leitores desse período é o acréscimo das escolas protestantes, que ensinavam o proletariado a ler, com finalidade de catequizá-los, incentivando a leitura da Bíblia⁴⁸. Entretanto, cabe-se cuidar com essa afirmação, pois havia distinção entre aqueles que sabiam ler e escrever, para aqueles que tinham na leitura um passatempo, resultando que mesmo que o proletariado tivesse um acesso maior à educação, este não se somava ao público leitor das *novels*, sendo esse majoritariamente – pois havia exceções – constituído pela classe burguesa, que tinha os meios de financiá-lo (principalmente, com o advento das bibliotecas circulantes) e o tempo disponível, com o “gosto” pela leitura.

⁴⁷Havendo influência, majoritariamente, da editora Minerva Press, que publicava títulos que visavam esse público leitor em específico, o que viria a ser considerado nos livros publicados por essa editora, como “para mulheres”, não sendo creditados com seriedade pela comunidade literária. (FONTE: VASCONCELOS, 2016 p. 79-80).

⁴⁸Ibidem. p 139

As *novels* foram uma ruptura da forma como eram vistas as histórias, a partir das narrativas *romanescas*, estas porta-vozes da aristocracia, contendo elementos eruditos em que somente os integrantes desta classe tinham o estudo necessário para acessar, além de servir também para proclamar as virtudes e noções neoclássicas, baseadas na cultura greco-romana, onde havia o enaltecimento da natureza, na sua forma pura e essencial. Assim, ao mesmo tempo em que rompiam com as tradições literárias, as *novels* serviram para consolidar e caracterizar essa nova classe, que possuía outros paradigmas, onde a figura do ser humano era central, trabalhada na sua esfera sentimental, contendo as virtudes e os vícios da humanidade. Além disso, na sua busca por um ideal feminino, acarretou-se em valores próprios dessa nova burguesia, que via a mulher como um exemplo de sensibilidade e inocência, mas que na contrapartida, fez vir através das escritoras outra ótica sobre as mulheres, na qual elas poderiam ser sensíveis, mas também corajosas e inteligentes. Resumindo, toda essa pluralidade da *novel*, se fez marcante em suas páginas, como também no seio social que a proveu, tornando-se uma área das artes, muito popular durante esses anos - e nos séculos - que se seguiram.

O Romance Inglês foi um marco tanto para aqueles que estudam teorias literárias, pois trouxe elementos inéditos às suas histórias, como foi fundamental para os cientistas sociais e historiadores que conseguiram acessar neste, vasto e rico, material, informações pertinentes para a realização das suas pesquisas sobre este período, utilizando-o para entender a forma como aqueles indivíduos retratavam a sua sociedade e o modo como esta interferia, direta ou indiretamente, no curso das suas vidas.

Entendendo dessa importância da *novel*, é possível partir-se para a compreensão do gênero gótico, que se constitui de muito desses preceitos e valores, mas carrega, na sua constituição, parte fundamental do *ethos* todo peculiar deste período. Como um contraste, de luz e sombra, onde no auge da Era da Razão, da luz, surgiu espaço para o gênero gótico, as sombras.

NO CAMINHO DAS SOMBRAS: DO MEDO HUMANO AO GÊNERO GÓTICO

Início essa parte com as palavras do historiador Walter Benjamin “Hoje a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos⁴⁹”, pois queremos nos manter

⁴⁹ BENJAMIN, W. O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.207

“limpos”, desta atmosfera mórbida, que é o fim da vida. Porém, essa realidade, segundo Benjamin, é ligada à ascensão da burguesia, durante o século XIX, onde esta construiu instituições higiênicas, o que teve - inconscientemente - o efeito colateral – ou talvez fosse um intuito real – de evitar que as pessoas assistissem ao espetáculo da morte⁵⁰.

Ora, se havia uma negação tão grande da parte social para com a condição da morte, como se explica o sucesso do gênero gótico? Cabe aqui, a missão de ilustrarmos Londres do século XIX.

Uma cidade recém-industrializada, vivendo sob um movimento contínuo, com a presença das máquinas funcionando sem parar e condicionando o ser humano nesse movimento, em uma velocidade, até então nunca antes experienciada. Essa série de fatores vem desencadear a Revolução Industrial, com todas as suas características já exploradas por diversos autores e historiadores⁵¹, mas no nosso caso o foco é entender a mudança do *ethos* das pessoas que vivenciaram esse período.

Essa mudança do *ethos* ocorre, principalmente, pela Revolução Industrial, pelo grande êxodo rural e pela nova cultura que adveio desses eventos, junto com a ascensão da classe burguesa, que permitiu a criação e a grande expansão do Romance, da *novel*, promovendo, segundo Benjamin, a decadência contínua da figura do Narrador. Este que era visto como um sábio, que contava as suas histórias, a partir das suas vivências, bem como histórias que ouvia no decorrer das suas viagens e sempre continha nelas um conselho, uma moral para ensinar aqueles ouvintes, que dedicavam sua atenção a este contador, criando uma experiência única e de mão dupla⁵².

A popularização do romance modificou esse quadro, pois ocupava o espaço antes dedicado ao ouvir dessas narrativas, mas que agora, permitia às pessoas conhecer as novas histórias, em uma experiência particular, ou seja, “o leitor do romance é solitário, mais solitário que qualquer outro leitor. Nessa solidão, o leitor do romance se apodera ciosamente da matéria de sua leitura⁵³”, não criando vínculos sociais para compartilhar sua experiência, possibilitando uma sociedade cada vez mais individualista, buscando nessas páginas um acalento para a seu dia-a-dia maquinal

⁵⁰ Ibidem p. 207

⁵¹ Como o já mencionado na Introdução, Eric J. Hobsbawm e também o historiador E.P. Thompson, na sua trilogia “A Formação do Operário Inglês”.

⁵² BENJAMIN, Walter. Op. Cit. p.200

⁵³ Ibidem p.201

ditado pelo ritmo fabril. O autor destaca que essas histórias, das *novels*, não possuíam a mesma carga emocional e moralizante das lições passadas pelos narradores, além de tornar a leitura uma experiência finita, pois “o romance não pode dar um único passo além daquele limite em que, escrevendo na parte inferior da página fim, convida o leitor a refletir sobre o sentido da vida⁵⁴”, enquanto que o narrador tem todo o tempo para explicar e aconselhar os seus ouvintes. A relação do narrador com esta nova realidade industrial, é descrita por Benjamin da seguinte forma:

Já se foi a época (...), em que o homem podia sentir-se em harmonia com a natureza (...). O narrador mantém sua fidelidade a essa época, e seu olhar não se desvia do relógio diante do qual desfila a procissão de criaturas, na qual a morte tem seu lugar, ou à frente do cortejo, ou como retardatária miserável.⁵⁵

Observa-se outro ponto muito relevante para entender-se esse *ethos* é essa “harmonia homem-natureza”, que assim como Benjamin elenca como algo importante, também encontra ressonância nas falas de Reinhart Koselleck, ao definir o cotidiano pré-Revolução:

O mundo camponês, que em muitos lugares da Europa abrigava, há duzentos anos, até 80% das pessoas, vivia em consonância com os ciclos da natureza. (...) A vida quotidiana permanecia marcada pelo que era oferecido pela natureza. A colheita boa ou má dependia do sol, do vento e do clima, e as habilidades que precisavam ser aprendidas eram transmitidas de uma geração a outra.⁵⁶

As experiências ocorriam numa velocidade “natural” (vinculada tanto ao homem, quanto a natureza em si), onde até mesmo as novas tecnologias, eram inseridas, paulatinamente, possibilitando o aprendizado numa longa duração temporal, e quando observada, não se viam como uma ruptura, mas como uma continuidade.

De mesma feita, era a relação com as profecias do divino, mediadas pela doutrina cristã, vinculadas à Igreja Católica, onde “a revelação bíblica, gerenciada pela Igreja, envolvia de tal forma a tensão entre experiência e expectativa que elas não podiam separar-se.⁵⁷”, pois a experiência (passado e presente), era baseada dentro das possibilidades e vivências de cada indivíduo e suas expectativas (futuro), vinham a ser reflexo das suas escolhas, ou seja, o seu passado vinculava-se diretamente com as

⁵⁴ Ibidem p.203

⁵⁵ Ibidem p.202

⁵⁶ KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuições à semântica dos tempos históricos. Editora: Contraponto. Rio de Janeiro. 2006. p. 28

⁵⁷ Ibidem p. 30

consequências do seu futuro, cabendo assim, ao discurso da Igreja guiar cada um, seguindo a ideologia cristã e pautando-se sempre nos exemplos da Bíblia.

Porém, a experiência se extrapola com o surgimento dessa nova organização do tempo (ditado pela indústria), abrindo um não-precedente para a expectativa, pois, a quantidade de informações inéditas adquiridas no *hoje*, não deixava espaço e nem cabedal para se cogitar como seria o *amanhã*. Assim, a Igreja que sempre possuiu um discurso vinculado a essas duas temporalidades, num discurso de causa/consequência, viu-se sem respostas, resultando a formação de fiéis temerosos e incertos sobre o futuro e cada vez mais distantes de encontrar respostas no seio divino.

Com diversas questões por responder e com a ausência de acalento da Igreja, a solução via-se com mais protuberância, naquilo que havia desencadeado toda essa série de eventos: a Ciência, oriunda tão somente na “racionalidade humana”, justificando todas as circunstâncias atuais, a partir do seu discurso sobre o progresso, onde cada indivíduo agente da malha industrial era detentor das suas escolhas e com elas poderia moldar seu futuro, mas sem ter uma vinculação divina que o guiasse, pois no progresso o caminho era realizado apenas por pés humanos.

Neste progresso, vigorava a influência do neoclassicismo, onde nesta época,

Ao mesmo tempo em que a Antiguidade Clássica e o Renascimento constituem períodos particularmente iluminados do ponto de vista neoclássico, já um período como a Idade Média representava a superstição, a irracionalidade, uma idade sombria⁵⁸.

Mas para eleger esses parâmetros provenientes da Antiguidade Clássica, o pensamento sobre o que haviam sido os gregos, era preciso ser “editado”, pois as fábulas e a mitologia grega eram conhecidas naquela época, mas não poderiam serem associadas com o povo racional, criadores da filosofia. Então,

No início do século XIX, o grego não tem mais direito ao erro, nem às tolices (...), o homem grego é portador da Razão. Quando se passa a suspeitar que o fiador da nova racionalidade fala, em [relação a] sua mitologia, a linguagem típica de um “espírito temporariamente tomado pela demência”.⁵⁹

⁵⁸BARROS, José D’Assunção. Op. Cit p.173.

⁵⁹ DETIENE, Marcel. **A Invenção da Mitologia**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio. Brasília, D.F.: UnB. 1992. p. 27

Esses fatos servem para observar como havia uma negação, em diversos matizes da humanidade do ponto de vista sentimental, pois almejava-se apenas a racionalidade como virtude humana, e esta sendo o elemento que desvendaria os mistérios da natureza, colocando-os a mercê do homem.

Compondo de um modo amplo, as diversas particularidades e modificações presentes neste período, onde a vida orgânica, em comunidade, com contato holístico com a natureza (em vez da relação após o industrialismo, onde esta era meramente funcional e finalista), foi paulatinamente desconsiderado, pois no espaço - tanto físico, quanto social - que predominava o “ritmo da esteira”, não se poderia mais parar para ouvir uma história, por isso, que a popularidade dos livros aumentou, privilegiando a prática da diversão isolada. Essa forma de organização, não encontrava as respostas na Igreja, que não sabia mais como aconselhar diante das grandes mudanças “sem precedentes”, que se abrigavam no seio da ciência, a qual não permitia ao homem nenhum resquício de paixões, justificando que estas turvavam a sua percepção racional.

A negação dos sentimentos humanos, não os impedia de serem sentidos. Ainda mais num período de transformações tão abruptas e realizadas sem qualquer margem para o diálogo, repercutindo em *temor* pelo desconhecido – o que há por vir – e o qual não permite que suas superstições e sua religião, sejam expostas. Esse caldo de sentimentos reprimidos, que reside em cada um e de forma não declarada em toda a sociedade pré-industrial, é a matéria-prima, a fonte, que irá originar, alimentar e disseminar o gênero gótico na literatura.

O GÓTICO OU DA AUSÊNCIA DAS LUZES.

Os rumos adquiridos por essa sociedade inglesa, com as revoluções, a urbanização mais radical até o momento, a super-população nas metrópoles e a miséria, impactara, os artistas que ali viveram, pois essa “modernidade acelerada as últimas décadas”, serviu de inspiração para sua obras, onde Hobsbawm define, “(...) se fossemos resumir as relações entre o artista e a sociedade nesta época em uma só frase, poderíamos dizer que a Revolução Francesa inspirava-o com seu exemplo, que a revolução industrial com seu horror⁶⁰”

⁶⁰ HOBSBAWM. Eric J. Op. Cit.p.395

Esse horror, juntamente com os sentimentos sonegados no processo social e também artístico da estética neoclássica, viria desencadear o que Freud chamou de *unheimlich*, conceito cunhado para definir algo inquietante por possuir algo de familiar e/ou conhecido, ao mesmo tempo em que possui elementos totalmente estranhos, gerando um mal-estar, uma angústia, até mesmo o terror. Por haver essa restrição de expressão, os impulsos eróticos e sádicos ficaram reprimidos, por estar-se numa sociedade respeitável, mas estes impulsos podiam não ser tão reprimidos assim, segundo J.M.S. Tompkins⁶¹. Conduzindo os autores a criarem obras onde esses sentimentos manifestar-se-iam dando a sua peculiar “forma” e que resultaria numa fissura em todas as direções, da fachada neoclássica (vigente como forma aceita de manifestação artística), pelo fermento - implacável - do subterrâneo, do que é escuro, sujo e misterioso⁶².

Toda essa massa “subterrânea” teria sido fundamentada na estética do horror, da qual Burke⁶³, a partir do seu tratado, vem relacionar a presença do *belo* e do *sublime*, o primeiro como nossa relação emocional, advinda de uma paixão social, ou seja, daquilo que coletivamente, se atesta como algo gerador de “boas sensações”, enfim, o belo; enquanto, o segundo, proveniente da paixão egoísta, do nosso instinto de autopreservação, gerador de um prazer como consequência da dor e do perigo (mesmo quando tais sensações não existam - propriamente - sejam apenas emuladas virtualmente a partir da leitura de um livro que traz em sua narrativa, situações que projetam no leitor essas sensações) e assim temos a resposta ao *sublime*, o próprio sentir inexplicável, transcendendo o *belo*. Segundo Burke, o romance gótico desperta nos leitores o *sublime*, ele atribui a obscuridade um papel fundamental na criação da experiência do sublime. Para tornar tudo muito terrível, a obscuridade parece ser em geral, necessária, pois quando sabemos a extensão total de qualquer perigo, ao podermos acostumar nossos olhos a essa sensação de temor, grande parte da nossa apreensão desaparece.

⁶¹ Autor do livro *The Popular Novel in England* (1932), onde aborda a origem e a popularidade da novel, no período de 1770-1800

⁶² VASCONCELOS, 2007 Op. Cit. p. 115

⁶³ Edmund Burke político liberal, filósofo, entre seus escritos filosóficos, destaca-se o tratado de estética *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (“Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do Sublime e do Belo”) (1757). O livro atraiu a atenção de proeminentes pensadores continentais, como Denis Diderot e Immanuel Kant.

A estética do sublime será o fundamento basal no qual o gênero gótico virá se apoiar, em 1767, com sua obra inaugural *The Castle of Otranto: A Gothic Novel* de Horace Walpole⁶⁴, onde “no seio dos ideais neoclássicos de harmonia, decoro e moderação, o horrível, o insano e o demoníaco, escancarado as contradições que marcaram a assim chamada Era da Razão”⁶⁵, criando a atmosfera de antagonismo, de luz e trevas, colocando o então gênero como o principal oponente ao realismo e racionalismo, pois os seus ideais humanos na vertente sentimental, evidenciavam “a presença do surpreendente do proibido, do bizarro, do estranho, do inexplicado, também esses elementos [como] que pertencentes à ordem da experiência humana”⁶⁶. Sendo essa experiência, integrante a uma vastidão, que permitia ao escritor, bem como - acompanhado posteriormente - de seu leitor de perpassar diversas dimensões, sem ter a necessidade - somente - das explicações sobrenaturais ou inexistentes, pois passa-se a conceber que a dimensão do sonho, do irracional e da imaginação cabem dentro da esfera humana, podendo ser sentida e vivida por qualquer “mero mortal”.

Uma forma utilizada para coadunar essas diferentes noções acerca da conjuntura perceptual do ser humano, era ao final da trama, serem desvelados todos os eventos “sobrenaturais”, como sendo provenientes de eventos lógicos e racionais, colocando em dúvida a outrora obtida percepção da personagem, concomitantemente, a própria percepção do leitor, até então. Essa estratégia de narrativa foi empregada, por exemplo, pelas autoras, Clara Reeve e (com mais ênfase) Ann Radcliffe, com suas obras que perpassavam a paixão e a razão, o real e o fantástico. Essa forma de narrativa foi definida pelo linguista Tzvetan Todorov como o *estranho explicado*, no qual a narrativa segue por um rumo fantástico até o seu desfecho, quando então “muda de gênero”⁶⁷, contemplando toda a racionalidade e possibilidade real dos fatos. Essa opção de narrativa compreende justamente o fenômeno da racionalidade que estava presente no século XVIII, onde todo o sobrenatural é fruto de percepções equivocadas da realidade,

⁶⁴Horace Walpole publica a primeira versão do seu livro como uma tradução de uma obra italiana, pois tinha receio que sua imagem ficaria prejudicada ao ser associado como autor de uma história fictícia, já que ocupava uma cadeira no Parlamento Inglês. Entretanto, após o sucesso da obra, na sua segunda edição, Walpole se identifica como autor e usa o seu prefácio para explicar suas ambições com a obra, onde os elementos do passado e do presente se encontram e sendo este prefácio que posteriormente os teóricos do Romance Inglês, atribuíram como o Manifesto da literatura gótica, sendo também nesta obra a primeira aparição do termo *Gothic* associado a uma narrativa literária. (FONTE: VASCONCELOS, 2016, p. 128)

⁶⁵VASCONCELOS, 2016 p.119

⁶⁶Ibidem p. 24

⁶⁷ TODOROV, Tzvetan. **Introdução a Literatura Fantástica**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 48-49

mas a sensação de terror é real, possibilitada totalmente a partir da visão do protagonista. Com esses elementos o leitor sentia-se cativado num misto de possibilidade e absurdo, pois a trama continha mistérios e suspense, que geravam autenticamente, as sensações de medo e surpresa, unindo a beleza e o terror (o sublime), que explora as possibilidades de medo e angústia que pairavam na atmosfera das pessoas do período e da nascente sociedade burguesa.

Essa sociedade experienciaria então, a partir do gênero gótico “um tipo de ficção, que questiona a constituição do ‘real’ [como acima mencionado] e interroga as contradições sociais”⁶⁸, explorando os medos e tensões que perpassavam a relação da burguesia com a aristocracia, mas vinculando-se em divulgar os valores burgueses, tais como domesticidade, sentimentalismo, virtude e família e ressurgindo com a figura da Idade Média, que trazia consigo a imagem dos “senhores feudais” homens vinculados com alguma classe de poder (monetária e/ou religiosa) e com eles todo um despotismo e tirania, realizando assim um paralelo com a atual classe aristocrática, pois por essa linha de entendimento, àquele momento “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 o passado e presente, natureza e cultura, razão e paixão, individualidade e família e sociedade”⁶⁹. Nessa busca de retratar o passado, o povo era visto como a forma pura e autêntica, numa relação de harmonia com a natureza e comunidade, pois “entre os românticos de todas as tendências se admitia sem discussão que o ‘povo’ - o camponês ou o artesão pré-industrial - exemplificava todas as virtudes”⁷⁰.

Outra antítese na caracterização do vilão, representado como um homem tirano, era a personagem feminina, representada na figura de uma moça ingênua, numa noção puramente da “virgem perseguida”⁷¹ que no decorrer da história se vê envolta de uma malha maquiavélica projetada por seu antagonista, da qual a partir da sua inteligência e astúcia consegue se libertar, vencendo-o. Como já mencionado da importância da caracterização da mulher na *novel*, também se faz presente – e de maneira muito mais marcante no gótico – esta nuance, pois essa categoria de personagem encontra desafios que extrapolam a sua percepção recorrendo à coragem

⁶⁸VASCONCELOS, 2016. Op.Cit p.112

⁶⁹Idem p. 129

⁷⁰HOBSBAWM.Op cit. p 405

⁷¹VASCONCELOS, Op cit. 72

para continuar a jornada. Desse modo, é utilizada a literatura para questionar e criticar a conduta social por parte dos homens e permite-se às mulheres a possibilidade de sentir-se representadas, a partir da personagem.

O passado como cenário, traz à tona algumas características do romanesco para dentro do gótico, entretanto, mesmo estando situadas no passado, as histórias possuem crítica e sensibilidade, predominantemente modernas, pois a própria escolha pela Idade Média, era para contrapor-se à estética neoclássica, e esta agora, não como “(...) um mundo das sombras, da superstição, da irracionalidade, a Idade Média, passa a ser evocada como um mundo de heroísmo, de misteriosa magia, de amores intensos e de empolgantes aventuras”⁷².

O Romantismo e com o gênero gótico revisitaram a imagem do Medieval e da humanidade com suas características intrínsecas, de anseios e dúvidas, sentimentos esses que durante a Revolução Industrial pairavam escondidos dentro das pessoas, pois o medo do amanhã, do desconhecido, resultava numa busca nas/pelas origens, num passado que mesmo cheio de mistérios parecia mais seguro que o futuro incerto, tendo em vista que o presente já se fazia assustador, com o seu progresso e máquinas, onde o ser humano era obsoleto e as luzes que desse progresso provinham não eram capazes de responder as inquietações, sobrando então às sombras como refúgio, lugar esse em que o ser humano sabia combater.

O gótico ganha esse destaque por colocar em suas páginas o que se sentia, por esse motivo sua popularidade foi tão grande, pois a sensação de terror era transportada para uma história de ficção e não a sua própria história. Afinal, num tempo em que se vivia aterrorizado com a realidade, era comum sonhar-se com monstros.

⁷² BARROS, José D'Assunção. Op. Cit. 170

CAPÍTULO II – SUBJETIVIDADE FEMININA: MULHERES ESCRITORAS, MULHERES PROTAGONISTAS

UMA NOVA ÓTICA PARA A HISTORIOGRAFIA

Antes de elencarmos aqui as análises sobre as autoras e as suas obras, vamos entender como a subjetividade, e nesse caso, a subjetividade feminina se comunica com a produção historiográfica, e a relevância desta para a esta pesquisa.

A subjetividade feminina é uma manifestação no qual elenca que onde há “uma multiplicidade de elementos discursivos que podem entrar em estratégias diferentes⁷³” o meio de expô-lo, onde um não é eliminado automaticamente quando o outro ascende, mas são elaborados amalgamando características de ambos. Ocorrendo assim, que não exista uma cultura de unidade, estanque, mas um “diagrama de forças que se entrecruzam em um embate constante”, que vêm a se somar e se interligar com os eventos vividos em cada época, alterando a produção dos discursos das personagens (estas, mencionadas, tanto de forma figurativa, relacionando as personagens fictícias dos livros, quanto de forma realista, referindo-se às autoras) e vislumbrando seus pontos de vista, dos quais quando reconstruídos, a partir de documentos e demais registros, por historiadores, permitem a construção de uma narrativa histórica. Entretanto, esta por pertencer ao trabalho endógeno, de um indivíduo não pode ser escrita em linha reta do tempo, buscando uma origem e uma continuidade, pois o processo de subjetivação⁷⁴ nos permite encontrar a sua própria linha que “escapa às relações de poder e aos arquivos do saber⁷⁵”.

Não há assim uma relação de cultura e discurso homogêneo, nem mesmo quando pensado em um grupo específico – neste caso, o gênero feminino, as mulheres escritoras – pois, segundo Chartier, as regras impostas por determinadas circunstâncias são vividas de forma única e, por consequência, exclusiva para cada ser, não incorrendo no erro de classificar certas normas como delimitadoras dos processos, pois por pertencerem e classificarem uma coletividade, restringem os indivíduos que delas

⁷³ FOCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo. Editora Loyola 1996. p.70.

⁷⁴ Segundo Cardoso Jr. (2002), define esse processo como: “composição de modos de vida que realiza nos domínios dos encontros dos corpos”. FONTE: LEMOS, Flávia C.S. História, Cultura Subjetividade: Problematizações. *Revista do Departamento de Psicologia - UFF*, v. 19 - n. 1, p. 61-68, Jan./Jun. 2007. p. 66

⁷⁵ CARDOSO JR., 2002, p.192 *apud* LEMOS, Flávia C.S. Op. Cit. p.66

participam, pois dentro desse grupo sempre haverá aqueles que irão ter certas condutas, enquanto outros tomarão outras, criando a partir de cada escolha, a subjetividade do indivíduo, gerando a sua identidade, que virá repercutir nos vestígios históricos por ele deixados⁷⁶.

Contudo, não cabe focar-se tão somente no discurso de um ser, em seu microcosmo, mas associá-lo e interpretá-lo em seu conjunto⁷⁷, adicionando-o como mais uma peça que compõe um quebra-cabeça, pois para compreender qual parte do discurso é marginal, que não segue a voga do período, se faz necessário conhecer aquilo de constante. Ao realizar esse processo, torna-se possível construir uma pesquisa histórica ampla que não se encerra em si mesma, mas compreende – e almeja – ser parte de uma historiografia global, entendedora das diversas dinâmicas que podem existir dentro da análise de obras literárias pertencentes ao passado.

Essa nova ótica busca entender a formação desse sujeito, partindo de uma premissa mais sensível e mais humana de análise, onde não relega o ser apenas como consequência dos eventos que o circundam, mas o vê e busca entendê-lo como agente, principalmente, nesta pesquisa, ao tratarmos de figuras femininas, onde procura-se estar ciente de que as suas histórias foram sempre vistas como parte de uma subcategoria histórica, ou muitas vezes nem mesmo mencionadas nos estudos da época.

Nesta pesquisa, as análises das obras irão partir das noções já previamente elencadas (no capítulo anterior, sobre o Romance Inglês e o gênero gótico), sobre o período do século XVIII para o século XIX, em meio a Revolução Industrial na cidade de Londres, onde as tensões se fazem presentes nas obras das autoras, mesmo tratando-se de enredos que possuem em seus planos de fundo dinâmicas diferentes, pois enquanto em *Os Mistérios de Udolfo*, a autora volta-se para o passado, num tempo remoto dito como Idade das Trevas, temos em *Frankenstein ou o Prometeu Moderno*, um enredo encaminha-se para desvendar as consequências de uma Era de Sombras que surge a partir da própria(r)evolução da ciência e dos processos racionais humanos.

⁷⁶LEMOS, Flávia C.S.Op. Cit. p.64

⁷⁷Fazendo aqui referências, as considerações, elencadas por Francesca Trivelatto, acerca da micro-história e sua relação com a macro-história, a historiografia mais comumente realizada, que visa majoritariamente as superestruturas e/ou os fenômenos de cunho político, social e/ou econômico. FONTE: TRIVELATTO,Francesca “Is there a future for Italian Microhistory in the Age of Global History?”, California Italian Studies, Vol. 2 No. 1.2011.

Essa pesquisa, traz a subjetividade das autoras, de modo análogo ao processo de inserção desta mesma característica, dentro do Movimento Romântico (posta como contraponto a arte objetiva, clara e concreta que provinha do neoclassicismo), contribuindo para trabalhar-se a figura do ser humano, com seus amores e suas fúrias, como uma rica matéria-prima. O paralelo que aqui pretendo inferir, é o de enquanto, hegemonicamente, houve a realização da construção historiográfica pautada nos grandes feitos, nas personagens masculinas e nas agendas políticas e econômicas de âmbitos nacionais e internacionais, como o padrão vigente, o de nossa pesquisa seria o do próprio espírito do Romantismo, vindo na contramão se constituindo da busca pela humanidade presente nessas obras, vinculando-se aos anseios, medos e amores como fonte de análise histórica, pois que, acreditando que os sentimentos visíveis, são parte fundamental da psiquê das autoras, e esta, resultado direto da sua subjetividade que se fez a partir das suas relações com o seu meio social, cultural e político.

Enfim, ao mesmo conceito e ideal que os românticos se apegaram, no início do século XIX, se encontram de forma revisitada, em pleno século XXI, rompendo com a vigente estrutura historiográfica acadêmica, ascendendo ao patamar de fonte histórica, os sentimentos humanos, os quais são resgatados – a partir da ótica, também, subjetiva do historiador – nas obras artísticas de cada época.

AS MULHERES, AS OBRAS E A CRÍTICA

A MULHER DAS SOMBRAS: A VIDA DE ANN RADCLIFFE

Ann Radcliffe ficou conhecida por ser uma das maiores autoras inglesas do gênero gótico, consagrada pelas suas descrições das paisagens, pelo suspense e a personalidade das suas protagonistas. Suas obras influenciariam diversos outros autores, que viriam a se filiar neste mesmo gênero tais como, Mary Shelley, as irmãs Brönte, Charles Dickens, Bram Stoker, Edgar Allan Poe e demais romancistas. Vindo a receber os epítetos de “Senhora de Udolpho”, em referência a sua *magnum opus*, “The Mystery of Udolpho”, escrito em 1794. Tornou-se a “Mãe do Gótico”, por ser considerada a maior difusora do gênero, principalmente, com a consideração de Walter Scott, afamado crítico literário, de como a autora criou uma escola do gênero⁷⁸ e também como “A Shakespeare dos Romancistas”, segundo Rictor Norton, que realizou uma análise de

⁷⁸ FACER, Ruth. **Ann Radcliffe (1764-1823)**. Chawton House Library.2012. Disponível em: <<http://www.chawtonhouse.org/wp-content/uploads/2012/06/Ann-Radcliffe.pdf>> Acesso em: 02 set. 2016

vida da escritora e das suas obras, onde observou que as mesmas possuem um estilo de escrita inspirada em Shakespeare⁷⁹.

Mesmo sendo tão conhecida por suas obras, a autora manteve a sua vida pessoal de forma muito discreta, tanto que após a sua morte, o *The Edinburgh Review* (maio de 1823) escreveu: “Ela nunca apareceu em público, nem se misturou na alta sociedade, mas manteve-se à parte, como o doce pássaro que canta suas notas solitárias, envolto e invisível”⁸⁰. Como uma mulher que angariou ainda em vida fama pelas suas obras, ela tornou-se alvo de muitos olhares e indagações, suas obras inauguraram uma percepção sobre a mulher que não havia sido explorada: a relação feminina com o gótico. A autora por trazer luz a essa forma de literatura, ganha muitos questionamentos a sua volta, pairando certo mistério acerca da sua figura, levando a uma descrição que a fez sua figura tornar-se cada vez mais ligada com o *low-profile* contido em suas obras. Todavia há que se considerar que esta escolha tenha sido uma opção de fundo social e cultural, muito mais do que uma opção de foro pessoal. Entretanto por existirem ao período poucas mulheres que merecessem os holofotes, não era observado que o comportamento da autora condizia com as demais mulheres desta sociedade, creditando a ela uma forma de vida reclusa enquanto todas as outras, talvez fossem tão reclusas quanto, mas permanecessem invisíveis a ótica da “importância” masculina, esta que na detenção majoritária dos veículos de comunicação (periódicos).

O que é conhecido de Ann Ward Radcliffe, é que ela nasceu em Holborn, Londres, em 9 de julho 1764, filha única de William Ward e sua esposa Ann Oates. Em 1772, William Ward mudou-se com sua esposa e jovem filha para Bath, onde ele administraria em parceria com um velho amigo, uma loja de porcelana. A jovem Ann era razoavelmente bem educada já apresentando um gosto apurado pela leitura e tendo oportunidade de conhecer diversas figuras literárias da época, incluindo Hester Thrale e Elizabeth Montagu. Em 1787 Ann casou-se com William Radcliffe, um graduado em Direito de Oxford que se tornou editor parcial, e posteriormente, proprietário do *The English Chronicle*, muitas vezes ele chegava tarde em casa, e para ocupar seu tempo, Radcliffe começou a escrever⁸¹, somando-se a uma classe de mulheres que passariam a

⁷⁹ NORTON, Rictor. Ann Radcliffe, 'The Shakespeare of Romance Writers'. In: DESMET, Christy; WILLIAMS, Ann. **Shakespeare Gothic**. Cardiff: University Of Wales Press, 2009. p. 37-59.

⁸⁰ FACER, Ruth. Op. Cit. tradução minha, [“She never appeared in public, nor mingled in private society, but kept herself apart, like the sweet bird that sings its solitary notes, shrouded and unseen”].

⁸¹ Ibidem sn

dispor de mais tempo livre a partir da Revolução Industrial⁸². Visto que, geralmente, a sua condição feminina de esposa, não as permitia ter uma liberdade de saída a mesma maneira que os homens, ainda mais desacompanhadas, em função do que, tornava-se mais comum às mulheres buscarem nas páginas das *novels*, as suas fugas a essa condição solitária.

O casamento dos Radcliffes, embora sem filhos, parece ter sido feliz, visto este ser um valor (prole) de grande relevância social e cultural ao período, incluindo-se isso como uma das funções que a mulher deveria cumprir em seu papel de esposa – conseqüentemente, tornando-se uma mãe – decorrendo que aquelas que não cumprissem com esta condição, poderiam ser taxadas de inférteis e serem largadas pelos seus maridos, que se sentiam no direito de achar uma esposa que lhes dessem herdeiros. O que não foi o caso de Ann, pois em seu prefácio a *A Journey made in the Summer of 1794 through Holland and the Western Frontiers of Germany*⁸³ (1795), referiu-se ao seu marido como seu parente mais próximo e amigo e reconheceu que a descrição da viagem tinha sido escrita a partir da observação mútua, e seria uma decepção permitir que o livro fosse publicado, sem nenhum reconhecimento ao marido, distinguindo-se dos trabalhos escritos inteiramente por ela. O casal adorava viajar junto e usou parte do dinheiro feito com as publicações dos romances de Radcliffe para financiar suas viagens, com diversos destinos, como o Reno e o Lake District em 1794, novamente, e mais tarde excursões para o sul da Inglaterra⁸⁴.

Já os últimos anos da vida da autora, não pareceram ser tão felizes. Há algumas evidências de que Radcliffe sofria de depressão entre os anos de 1802 e 1803, e novamente em 1810 e 1811, acreditando-se que ela viveu em um retiro em Windsor de 1812 a 1815, provavelmente se recuperando de um colapso nervoso⁸⁵. Entretanto, esses fatos não eram conhecidos ao público e desse modo criaram-se rumores de que ela havia ficado insana, em função do resultado de suas fantasias góticas, sendo deixada aos cuidados em um asilo de Derbyshire. Entretanto, verdade nunca pode ser totalmente conhecida, mas é sabido que Radcliffe sofria de asma nos últimos anos e sua morte no dia 7 de fevereiro de 1823 pode ter sido o resultado de um ataque fatal. O marido da

⁸²VASCONCELOS, 2016 Op. Cit p. 110

⁸³ Em tradução livre: Uma viagem realizada no verão de 1794, através da Holanda e das fronteiras ocidentais da Alemanha.

⁸⁴FACER, Ruth. Op. Cit. sn

⁸⁵ NORTON, Rictor. Op. Cit. 40

autora, negou publicamente, qualquer processo de alienação mental e juntamente com o médico da família que emitiu uma declaração após sua morte, alegando que ela estava em perfeita saúde mental. Ann Radcliffe foi enterrada em Bayswater, Londres⁸⁶. Escreveu durante toda a sua vida, um total de seis romances *Os Castelos de Athlin e Dunbayne* (1789), *Um romance siciliano* - 2 vols. (1790), *O Romance da Floresta* - 3 vols. (1791), *Os Mistérios do Castelo de Udolfo* - 4 vols. (1794), *O italiano* - 3 vols. (1797) e *Gaston de Blondville* - 4 vols. (1826, póstumo) e o seu ensaio *Sobre o Sobrenatural em Poesia* (1826, póstumo).

Algumas características dos romances de Radcliffe apresentam jovens mulheres oprimidas, apaixonadas, e jovens amantes, bem como, vilões patriarcais avassaladores, todos estes elementos já mencionados como parte da *novel* e do gênero gótico. Possuíam em seus cenários edifícios góticos com abóbodas sinistras, lugares com paisagens selvagens e mistérios para serem desvendados. Seus enredos afirmam valores morais tradicionais, como honra e integridade, estes sendo os valores burgueses, dessa nova sociedade que estava se formando, ao mesmo tempo em que realizava fortes declarações políticas sobre a opressão das mulheres na sociedade patriarcal.

A obra que mais marcou sua carreira como forma de explicar suas influências foi *Sobre o Sobrenatural em Poesia* publicada em 1826, como obra póstuma, mas escrito, provavelmente entre 1811 e 1815. Originalmente fazia parte de uma conversa entre dois viajantes ingleses no condado nativo de Shakespeare, Warwickshire, como introdução ao seu romance *Gaston de Blondville* (1826), entretanto foi publicado na forma de um ensaio, antes do romance, servindo como ferramenta de propaganda para este. Neste material, encontram-se as suas influências de Edmund Burke e Shakespeare.

No cuidado da autora de distinguir o terror do horror, preferindo da obscuridade à clareza, ela está de acordo com a teoria do sublime de Edmund Burke, pois “onde o horror paralisa o indivíduo, a experiência do terror desperta subliminarmente alma ao seu poder”. As heroínas de Radcliffe muitas vezes experimentam uma sensação sublime relacionado ao selvagem, do robusto das paisagens, e nessa relação às aproxima da presença imponente de Deus⁸⁷. Que vem a ser sua principal ferramenta a descrição densa das paisagens, que evocam das sombras as figuras dos seus castelos, e a presença marcante das ruínas, transpassando alia mensagem de uma época em que aquela

⁸⁶FACER, Ruth. Op. Cit. sn

⁸⁷ Ibidem sn

construção fora majestosa, mas que agora era apenas a soma de tijolos e labirintos que serviam para pressionar as protagonistas, bem como a mata a circundá-la, havendo ali uma disputa de espaço, na qual a natureza quer tomar de volta aquele lugar, lançando nas muralhas as suas plantas (heras), que vão se expandido ao longo da construção, projetando uma aura de domínio lento e progressivo, para eliminar a figura do ser humano da paisagem.

Na linguagem moderna, em se tratando dessa composição, tudo é um trabalho da imaginação ser mais ou menos uma projeção das paixões dos personagens. Essa visão se afasta da pretensão de que as histórias sejam meramente histórias fictícias – onde, apesar disso, francamente se reconhece a central importância do artista criativo – pois necessariamente esforça-se para criar um mundo unificado, onde haja a pertença do grande, do belo, do sombrio e do sublime da natureza, que não corresponda somente aos sentimentos e as paixões, mas que deixe transparecer que há uma alma em tudo, e assim, no funcionamento secreto de suas próprias personagens, e combinações dos incidentes, resulta em manter os elementos e cenário local sempre em uníssono com as personagens, aumentando o efeito da sua *novel*⁸⁸.

Essa forma com a qual Radcliffe se apropria das descrições das paisagens (quer próprias, quer a partir de transposições pictóricas) proporcionando um charme e originalidade, demonstrava-se influenciada por seus pintores favoritos – Salvator Rosa, Claude e Gaspar Poussin. As descrições são um dos principais interesses de Radcliffe, a qual considera que durante a noite nosso pavor aumenta em casos de perigo, e as noções de fantasmas e duendes, são geradas, pois nesse período se torna quase impossível formar ideias claras, dando crédito aos contos populares que cultivam esses seres mágicos em suas narrativas⁸⁹. Já que as sombras não conseguem ser distinguidas e todos os cenários ganham tons sombrios e medonhos, deixando a protagonista sempre em estado de alerta e medo, essa noção permite a imaginação dar vida aos *nostros* maiores medos, bem como a aura da noite, servindo como composição para as personagens na construção da narrativa – bem como ao leitor que se ambienta nessa narrativa – culminando com o momento ideal da fuga, pois assim como se gera o medo nessa ambiência, a mesma serve para ocultar aqueles que desejam sair sem ser percebido.

⁸⁸ NORTON, Rictor 42

⁸⁹ FACER, Ruth. Op. Cit sn

Para além de um cenário comunicativo, Radcliffe criou para o seu enredo, o romance de suspense, que combina o romance gótico – inaugurado por Horace Walpole – com o romance de sensibilidade, o qual se concentra na personagem feminina, em geral, uma heroína de origem humilde, frágil e possuidora de algum interesse amoroso. Uma constante em suas *novels*, é a presença de,

uma menina bonita e solitária [que] é perseguida em pitorescos arredores, e, após muitas flutuações de fortuna, durante as quais ela parece uma e outra vez a ponto de alcançar a segurança, apenas para ser empurrada de volta ao meio dos perigos, é recuperada pelos seus amigos e se casa com homem de sua escolha⁹⁰.

Os críticos mais recentes de Radcliffe sugerem que ela, a partir de seus romances aponta para os perigos da sensibilidade excessiva, pois muitos dos problemas e angústias da heroína surgem de sua aguda sensibilidade, particularmente quando se entrega à imaginação, por isso que, em suas histórias se encerra a lição da personagem que deve aprender a usar a razão para guiar sua sensibilidade⁹¹.

Quanto ao terror, nos romances, utiliza-se de diversos elementos para manter o suspense durante a história, com ênfase, o da falta de familiaridade plena das personagens, com os castelos ou abadias em que residem. Posto que, mesmo as personagens tenham vivido suas vidas inteiras em um mesmo castelo, há sempre a presença de uma parte (ala), para onde nunca foram, esta que guarda consigo um desconhecimento a ser explorado como estratégia de suspense na narrativa, contribuindo para o sentido do mistério é a obscuridade do sublime. Elencam-se também como elementos do suspense, os sons obscuros, os acontecimentos inexplicáveis e as figuras vagamente percebidas, os quais justificam as angústias e ansiedades das personagens – até os mistérios serem explicados⁹².

Essas narrativas que perpassavam a paixão e a razão, o real e o fantástico foram definidas pelo linguista Tzvetan Todorov como o *estranho explicado*, no qual a narrativa segue por um rumo fantástico até o seu desfecho, quando então “muda de

⁹⁰ J.M.S. Thompkins *apud* MELANI, Lilan. Tradução minha [“a beautiful and solitary girl is persecuted in picturesque surroundings, and, after many fluctuations of fortune, during which she seems again and again on the point of reaching safety, only to be thrust back into the midst of perils, is restored to her friends and marries the man of her choice”].

⁹¹ MELANI, Lilan **Ann Radcliffe**. Academic Brooklyn. 2002. Disponível em: <http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/novel_18c/radcliffe/index.html>. Acesso em: 09 set. 2016 p. sn

⁹² *Ibidem* sn

gênero⁹³”, contemplando toda a racionalidade e possibilidade real dos fatos. Essa opção de narrativa compreende justamente o fenômeno da racionalidade que estava presente no século XVIII, onde – segundo o qual – todo o sobrenatural é fruto de percepções equivocadas da realidade, contendo entretanto, uma sensação de terror que é real, possibilitada totalmente a partir da visão do protagonista narrado.

LEGADO DE ANN RADCLIFFE: AS REPERCUSSÕES DE SUAS NARRATIVAS NO SÉCULO XIX EM DIANTE

A influência e dimensão que as *novels* de Radcliffe atingiram, são, sem dúvida alguma, de uma grandiosidade, tanto no seu tempo, como na posteridade. A exemplo disso, entre os coetâneos, foi a partir dos seus “romances racionais”, que se possibilitou a origem do romance policial, como pelo escritor precursor Edgar Allan Poe⁹⁴, além de gerar a admiração da parte de escritores, tais quais, Honoré de Balzac – e vir a ser influenciadora de – Victor Hugo, Alexandre Dumas (pai) e Charles Baudelaire. Posteriormente, no século XX, acarretando também, elogios de H.P. Lovecraft, precursor do cosmicismo, por adicionar ao gênero literário “um sentido genuíno do sobrenatural na cena e no incidente, que se aproximou muito do gênio; um toque de cenário e ação contribuindo artisticamente para a impressão de horripilância ilimitada que ela desejava transmitir⁹⁵”. Do mesmo modo que possuiu uma vasta gama de influência, também foi vasta sua gama geográfica de expansão, chegando de suas obras, até o Brasil, juntamente com outras autoras, durante todo o decorrer do século XIX⁹⁶.

Seja por sua forma de expressão, em suas *novels*, seja pela repercussão posterior, é inegável que Ann Radcliffe tornou-se um marco para a literatura inglesa, trazendo novos matizes mais escuros para dentro do Movimento Romântico, colocando em primeira pessoa os medos e anseios das suas personagens, que os transmitiriam para os

⁹³ TODOROV, Tzvetan. Op. Cit. p. 48-49

⁹⁴ VERTUAN, Ederson. “**Detetives**” do **Acaso**: Edgar Allan Poe e André Breton. 2009. 93 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Estudos Literários, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2009. p.

⁹⁵ H.P. Lovecraft *apud* MELANI, Lilan 2002 Tradução minha [“a genuine sense of the unearthly in scene and incident which closely approached genius; every touch of setting and action contributing artistically to the impression of illimitable frightfulness which she wished to convey.”]

⁹⁶ Segundo a autora, Marlyse Meyer, em seu capítulo *Mulheres Romancistas Inglesas do século XVIII e Romance Brasileiro*, do livro **Caminhos do Imaginário no Brasil**, tece-se a seguinte afirmação: “Obras de Fanny Burney, das irmãs Lee, das *mrs.* Inchbald, Opie, Radcliffe, Roche, Helme, e tantas outras chegaram em contínuas levadas aos livreiros que foram estabelecendo-se no Rio de Janeiro após a chegada da corte e abertura dos portos e daí se espalhando pela província.” (FONTE: MEYER, Marlyse. **Caminhos do imaginário no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 1993).

seus leitores, vindo a culminar na sua fama e reconhecimento até os dias atuais, como a maior difusora do gênero gótico na Inglaterra e além-mar.

A CRIADORA DE MONSTRO: A VIDA DE MARY SHELLEY

Diferente de Ann Radcliffe, da qual pouco se sabe da vida privada, sobre a escritora inglesa Mary Shelley há uma quantidade significativa de registro e informações, em função de ter sido integrante de um círculo social repleto de figuras marcantes para a literatura e manter uma constante comunicação por cartas, juntamente com diversos relatos escritos e guardados por ela. Todos esses materiais ajudaram a compor acercadas relações da autora com a sua família e amigos, além de trazerem ciência das diversas viagens realizadas pela mesma. Entretanto, na presente pesquisa, não se tem como fulcro abordar cada minúcia dessa trajetória, cabendo apenas algumas considerações mais amplas que venham a possibilitar ao leitor entender um pouco da cosmogonia pessoal da autora, para que a partir de tais informações consiga-se visibilizar – durante a análise – alguns desses elementos na sua obra, “Frankenstein ou o Prometeu Moderno”. Esta obra em si, que também nos ajudará a compor a vida da autora, partindo de seu próprio relato, posto que antes do prefácio – escrito por Percy B. Shelley, seu marido – há uma parte denominada Introdução da Autora, escrito por Mary Shelley, a pedido dos editores, contendo um pouco da origem da obra, na qual ela aproveita para relatar um pouco sobre a sua vida.

Na supracitada obra, logo em sua Introdução, a autora elabora uma ideia clara da ligação que possui com a figura de seus pais, bem como o conhecimento da fama de ambos, pois como ela mesma cita: “Não é de se admirar que eu, filha de duas célebres personalidades literárias, tivesse desde muito cedo inclinações para escrita⁹⁷”; referindo-se aqui, ao seu pai William Godwin e sua mãe Mary Wollstonecraft, conhecidos como “radicais pensadores, romancistas e polemistas de significado duradouro⁹⁸”. Com especial destaque, elenca-se a figura de sua mãe conhecida por ser umas das precursoras do pensamento feminista, a partir de sua obra *Uma Reivindicação pelos Direitos da*

⁹⁷ SHELLEY, Mary. **Frankenstein ou o Prometeu Moderno**. 2ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2014. p.8

⁹⁸ DOYLE, Helen. **Mary Shelley (1797-1851)** Chawton House Library. 2012. Disponível em: <https://chawtonhouse.org/_www/wp-content/uploads/2012/06/Mary-Shelley.pdf> Acesso em: 28 jan. 2018

Mulher (1792), na qual argumenta que as mulheres não são, por natureza, inferiores aos homens, mas apenas aparentam ser pela falta de oportunidades de educação e de escolaridade. Ela sugere que tanto os homens como as mulheres devem ser tratados como seres racionais, e concebe uma ordem social baseada na razão.⁹⁹

Mary Shelley descreve a sua infância, com um tom leve, um tanto tranquilo, onde imaginava e escrevia suas próprias histórias, tendo como passatempo “a construção de castelos no ar – hábito de sonhar acordada –, a tendência em deixar-me levar pelo fluxo do pensamento, sempre voltando para a formação de uma sucessão de incidente imaginais”. Contudo, os relatos complementares sobre essa época de sua vida não demonstram isso, pois esse suposto clima de airocidade da infante Mary Shelley passa por um momento marcante logo na origem: sua mãe veio falecer quando ela tinha apenas dez dias de vida, passando a pequena Mary a conviver somente com seu pai e sua meia-irmã (Fanny Imlay). Composição familiar essa, que somente aos quatro anos de idade vai se alterar, quando seu pai casa-se com a viúva Mary Jane Clairmont, que já possuía dois filhos (Charles e Claire), e logo em seguida o filho do casal nasce (um menino de nome William, em 1803). Gerando-se assim uma atmosfera doméstica frequentemente tensa, na casa da pequena Mary, já que a nova senhora Godwin demonstraria um favoritismo em relação aos próprios filhos¹⁰⁰.

Sem nenhuma figura materna acolhedora, Godwin deu acesso livre a sua filha Mary, para sua biblioteca – a qual era repleta de livros, mesmo com a vida precária financeiramente – contendo os livros escritos por sua mãe, tendo então encontrado ali um refúgio seguro para sua tumultuada infância e adolescência. Já aos dezesseis anos, conheceria um discípulo e admirador de seu pai, Percy B. Shelley – este que mesmo jovem, com 21 anos, já era poeta reconhecido – por quem logo se apaixonaria e com algumas semanas juntos, fugiriam para a França, junto com a sua meia-irmã Claire Clairmont. Essa fuga iria se tornar mais escandalosa, em função de Mary já estar grávida de Percy e também por que este abandonara a sua esposa Harriet, que também aguardava um bebê seu. Fato esse que prejudicou muito a relação de Mary com seu pai, o qual não falaria mais com ela por um período de dois anos e meio¹⁰¹. É nesta viagem, durante uma estadia no castelo de Lord George Byron, em que discutiram acerca das

⁹⁹ McElroy, Wendy. Wollstonecraft, Mary (1759–1797). In: Hamowy, Ronald. *The Encyclopedia of Libertarianism*. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications, 2008 p. 545–546

¹⁰⁰

¹⁰¹ DOYLE. Op. Cit sn

experiências científicas de Galvani (em voga na Europa), seguida de uma atribulada noite de sono por conta do clima tempestuoso da região, que ela teria a inspiração para escrever sua *magnum opus*, Frankenstein ou Prometeu Moderno (1818) – obra esta que será dedicado um espaço mais adiante.

Os primeiros anos do casal juntos foram marcados por dívidas sérias –a pobreza provinha, principalmente, do desejo de Shelley por um estilo de vida extravagante –e também relações extraconjugais. Percy teve casos com várias mulheres durante o casamento, incluindo Claire Clairmont, a qual, também encorajaria Mary a ter casos com vários homens e mulheres, porém esta se demonstraria pouco disposta a perpetuar tal situação¹⁰².

Do relato acima, cabe aqui realizar uma análise acerca da relação de Percy e Mary, pois no trecho em que a autora dedica em seu livro, esta coloca-se como alguém que permaneceu fiel a memória de seu marido, alguém que o amara muito em vida (o que não é possível de ser rastreado pelas fontes, mas que pode ser um fato bem consistente, posto o estilo de vida da autora após o fim do matrimônio). Entretanto, quanto a Percy, seu sentimento pela autora é controverso, visto que a mesma relata – ainda na Introdução de Frankenstein – que Percy sempre a incentivou a escrever algo, não tanto por acreditar no seu potencial, mas apenas para que a mesma honrasse a sua filiação e Percy pudesse julgar sua produção literária e avaliar seu talento. Ou seja, é muito provável que a relação do casal, por parte de Percy, se tenha iniciado como forma de angariar certa reputação dentro dos círculos de pensadores, que ela poderia acessar em função da reputação intelectual da sua família, pois como é descrito, ele permaneceu tendo vários casos mesmo após o relacionamento com ela. Sobre esse ponto não há fontes que possam corroborar, precisamente, mas cabe aqui como uma análise hipotética possível.

Outro fato que dificultou a vida do casal, e principalmente de Mary, foi a perda de seus filhos, pois dos seus cinco filhos, apenas o último, Percy Florence, sobreviveu na idade adulta. Seu primeira filha, Clara, nascida em fevereiro de 1815, foi prematura e morreu com duas semanas de vida. Seu segundo filho, William, morreu na Itália com três anos, sua terceira filha, também chamada Clara, perece em 1818 com apenas um pouco mais de um ano de idade, e outro filho Mary perderia ainda durante a gravidez.

¹⁰² Ibidem sn

Os oito anos da vida dos Shelleys juntos foram em movimento, deslocando-se entre a Inglaterra, a França, a Itália e outros lugares, muitas vezes, mudando-se de casa por vários momentos no ano. Essa rotina vinha a findar, quando Percy aos 29 anos (em 1822), morrera afogado e assim a jovem Mary com apenas 24 anos voltaria para a Inglaterra, com seu único filho, aquele com quem manteria uma relação próxima ao longo de sua vida – em função deste ser o único que chegaria a idade adulta. Mary Shelley, nesse sentido, sempre preocupou-se demasiadamente, pois nutria um medo de perdê-lo, como havia acontecido com os seus quatro filhos anteriores.

Os problemas financeiros de Mary continuaram, tendo apenas como auxílio suplementar o pai de Shelley, Sir Timothy Shelley, que a ajudava somente com a condição de que mesma não publicasse nenhum escrito ou poesia de Shelley ou algum relato de sua vida marital. Entretanto, Mary conseguiria contornar parte destas restrições durante a década de 1830, quando acrescentaria extensas notas biográficas a uma edição independente dos poemas recolhidos de Shelley.

Em virtude das atribulações financeiras, a produção literária de Mary Shelley oscilava muito ao longo das décadas seguintes. Além das publicações póstumas do seu marido, ela publicaria outros romances, como *Matilda* (o qual manteve-se inédito até o final da década de 1950), onde explora um relacionamento problemático pai-filha, baseado claramente no difícil relacionamento da autora com, seu pai Godwin. Seu terceiro romance seria, foi *Valperga*, um romance histórico ambientado na Florença do século XIV. Durante os anos de 1826 e 1837, ela iria escrever mais quatro romances e produzir dois conjuntos principais de estudos biográficos de cientistas europeus para o *Gabinete Cyclopaedia*. Após o *Frankenstein*, ela publicaria ainda, outro romance de ficção científica, *The Last Man* (1826), que se passa no ano de 2073 e mostra o impacto de uma peste assassina que apaga a raça humana. Essas duas obras vêm a se tornar fundamentais para gênero de ficção-científica, marcando-se como pioneiras deste¹⁰³.

No condão familiar, tornaria-se visível a mudança de comportamento de Mary após o falecimento de seu marido, fazendo acreditar que a mesma só via sentido nessa forma de vida – viagens, encontros, convescotes; enfim, um ritmo de vida extravagante outrora levado pelo casal – na companhia de Percy Shelley, pois mesmo tendo tido oportunidade e pretendentes, ela não optou por casar-se novamente, buscando preservar

¹⁰³ Ibidem sn

o sobrenome Shelley¹⁰⁴. Mesmo havendo um ar de romantismo, também pode ser que ela temesse se envolver com outro homem, devido à questão do custeio financeiro, para si, e principalmente para seu filho, posto que este ainda provinha da família de Percy, e a depender de seu envolvimento, ficaria na iminência de não contar com nenhuma ajuda.

Havia ainda tendências depressivas da parte da autora de *Frankenstein* que significaram um sofrimento, desprezo e rejeições sociais. Um exemplo disso, foi o fato de aguentar tentativas de chantagens, como em 1845, quando um italiano itinerante rebelde político, tentou extorquir-lhe dinheiro, ameaçando publicar as cartas afetuosas trocadas entre eles, cartas estas consideradas imprudentes para os valores da época, pois ela como uma mulher e figura pública, deveria manter-se dentro de um padrão moral castiço, no qual não era aceitável ter relações de afeto e sexo com quem não era casada, sobretudo por que ostentava sua imagem como viúva. Um ano depois, noutra destas tentativas chantagistas, Thomas Medwin, um velho amigo dos Shelleys, ameaçou trazer a público o modo de vida de Percy Shelley¹⁰⁵, o que exporia algumas relações pessoais do poeta, incluindo relações homoafetivas, depondo também contra os valores masculinistas que vigiam ao período. Hoje muitos estudiosos de Percy Shelley, sentem a falta desse material para compor a trajetória do poeta, com maior fidelidade.

Os últimos anos de Mary foram cada vez mais marcados pela depressão, exacerbados nos últimos anos de sua vida pelos efeitos de um tumor cerebral não diagnosticado. Ela morreria em 1852, na casa de seu filho e sua nora.

A vida dramática e muitas vezes difícil de Mary ilustra as realidades práticas por trás da carreira e estilo de vida dos pensadores contraventores do código de costumes desse período. Mary teve uma vida de luto constante socialmente, por não ter casado novamente, o que não indica que ela evitou ter qualquer outro tipo de relação, a despeito que tenha mantido certo recato e discrição durante o corrente de sua vida – como bem evidenciado anteriormente, talvez muito mais por uma necessidade financeira e de reputação enquanto escritora, do que por opção própria. É marcante, que mesmo tendo uma relação polêmica com seu marido, tenha buscado de alguma forma proteger suas produções, inclusive na posteridade, pois conforme depreende-se dos relatos, o via como uma figura distinta, por quem ela nutria uma admiração na seara intelectual, do o

¹⁰⁴ Ibidem sn

¹⁰⁵ Ibidem sn

que resultaria a forma como educara seu filho, ensinando-lhe vários conceitos destes que aprendera com seu marido e nos quais ele acreditava, além dos da sua própria educação (aprendida com seu pai, Godwin).

LEGADOS DE MARY SHELLEY

Atualmente Mary Shelley é considerada por sua autoria, e sua obra *Frankenstein ou o Prometeu Moderno*, serviu de referência para diversos outros autores e também foi base para obras em outras mídias, como o teatro, inicialmente, e finalmente o cinema, onde cristalizou-se com a figura de Boris Karloff, no papel da Criatura, no filme realizado no ano 1931, tornando a história mundialmente famosa –a despeito que o mesmo deturpe vários pontos da obra original.

Em função de sua fama hoje, Mary Shelley teve sua biografia criada dentro de um ideal de mulher, como alguém que amou intensamente seu marido e que este fora o único homem da sua vida, além de mãe dedicada. Todos esses fatos, que podem ser possíveis, mas que muito provavelmente não sejam presumivelmente retirados numa análise superficial, posto a série de tensões em jogo, durante a biografia da autora. No tocante a isso, um ponto importante a ser ressaltado na vida da escritora é a condição em que ela iniciou seu romance com Percy Shelley, pois em todas as biografias lidas, é descrito como “se apaixonaram imediatamente¹⁰⁶”, “tão logo se conheceram, começaram a namorar¹⁰⁷” e também, ele é descrito como “seu namorado” e “seu futuro marido”, porém como os fatos supracitados demonstram o início dessa relação foi, de fato, fruto de um caso extraconjugal de Percy que resultou na gravidez de Mary, visto que este encontrava casado ao momento em que realizavam a viagem que redundaria na criação do conto de Mary, deixando-se assim, uma esposa ignorada, também grávida e sem amparo, e que após o nascimento do filho, comete suicídio. Não há registro claro sobre o que a motivou a realizar tal ação, mas pode-se supor que a traição que sofrera, da parte de Percy e Mary, tenha sido a motivação. Ou seja, Mary Shelley por ter criado uma obra relevante, por trazer diversos questionamentos e por tecer críticas importantes ao processo científico (este com predomínio masculino, por seu caráter excludente), não é associada a uma figura de amante, e muito menos quando ao produzir sua obra-prima, estivesse tendo um caso com um homem casado. É possível que Mary não se visse

¹⁰⁶ Ibidem sn

¹⁰⁷ QUEIROZ. Clara. **Uma Mulher Singular. Mary Shelley (1797-1851)**. Ex aequo no.30 Lisboa dez. 2014. p.12

como uma amante, mas como uma mulher livre, pois segundo consta, ela sabia claramente o ponto de vista de sua mãe, e lera desde muito jovem os livros que lhe foram deixados por ela, nos quais haveria mensagens de afirmação feminina e uma não-aceitação da condição imputada à mulher socialmente.

Há claramente um discurso por trás da figura de Mary Shelley, para que sua obra permaneça importante para a casta masculina, de modo que para isso, sua autora deva ter sua reputação incólume, e segundo os preceitos do pensamento vigente (masculinamente referenciado). Redunda que isto é na verdade é a evidencial nuance de condescendência com um discurso machista, onde à obra e à autora se deva compreender dentro dos contornos de certos estamentos sociais produzidos para que os homens se sentissem confortáveis, ao trabalhar com produções em torno dos materiais que envolviam – e ainda envolvem – a história criada por Mary – estamentos estes, de cujos desdobramentos ainda se percebe perdurar, inclusive no trato das análises disponíveis (majoritariamente) sobre a biografia e obra autora. Ainda que possam ser a descrição dos fatos, tais como foram, a ausência de complexificação e problematização acerca dos resultados que produziram, nos indivíduos – com ênfase nas mulheres – resulta em convivência com uma perspectiva banalizadora da figura destas protagonistas. Afinal, durante muito tempo entendeu-se visto que as mulheres que participassem de um caso extraconjugal deveriam ser consideradas promiscuas e não deveriam ter nenhuma reputação social, findando com esta situação, toda uma possibilidade de carreira na área da literatura, ou em outra área laboral ou intelectual preconizada.

DA PENA PARA A SOCIEDADE: ANÁLISES DA VIDA DAS AUTORAS

A trajetória dessas autoras nos permite realizar análises e demonstrar similitudes em suas vidas, transparecendo a nós algumas características que vão redundar na classe das mulheres escritoras do século XIX, momento de grande experiência dessa categoria.

Uma das principais – e fundamentais – características que essas duas autoras têm em comum, é a pertença destas a mesma classe social, a *middle class* (segundo Hobsbawm), ou burguesia em ascendência, fazendo com que essas escritoras façam parte daquele conjunto de mulheres que após a Revolução Industrial, não possuíam uma função específica na nova organização social. Segundo a historiadora feminista, Michelle Perrot, as mulheres tiveram que adequar-se às suas classes sociais, segundo

suas aquisições e vinculações familiares, definindo assim como as mesmas usariam seu tempo, dentro desse arranjo social. A mulher aristocrata tinha seu tempo dividido entre funções sociais – jantares, encontros, diplomacia – e estudos – latim, grego, equitação, música. Já a mulher operária, possuía tempo, consideradamente, escasso para o entretenimento ou atividade alternativa (a qual não passasse de novo pela conotação de *trabalho*, pois como sabemos as operárias também criavam seus filhos e realizavam os afazeres domésticos), uma vez que, atreladas a uma carga horária de 18 horas diárias de labor, não lhes era permitido ter tempo ocioso. Entre essas duas classes, surgia a mulher burguesa, que deveria manter-se dentro de um “ideal”, já que esta era vista como alguém que não trabalhava (tão exaustivamente), e que por não possuir dinheiro nem nobreza, para empenhar-se nos compromissos da aristocracia, dispunha de um tempo o qual deveria ser utilizado para “aprender” a ser uma boa esposa, quando jovem, e “protagonizar” a figura dessa boa esposa, após casada, pois uma das formas de ascensão social para a mulher era, evidentemente, a partir do seu casamento¹⁰⁸. Assim, entre a realização dessas tarefas domésticas, e a ausência de um trabalho fabril, sobrava tempo à essas mulheres para se aprofundar em leituras e posteriormente, para algumas mais audaciosas, à escrita.

A partir desse cenário, torna-se possível analisar a vida social e econômica das duas escritoras, com algumas pontuações diferenciais referentes à trajetória de cada uma delas. Por exemplo, Ann Radcliffe usufruía do jornal fundado por seu marido William Radcliffe (formado em Direito), o *The Cronicle English*, para publicar algumas de suas *novels*¹⁰⁹, as quais posteriormente lhe geraram algum dinheiro. Esta estrutura social – pertencimento a burguesia em ascendência, em antítese à classe elitizada – é encontrada nas suas obras, onde suas personagens principais provêm de famílias simples, que não seguem uma linhagem nobre, enquanto seus vilões estão sempre relacionados a uma classe elitista, tanto da aristocracia (*Os Mistérios de Udolfo*), quanto como do clero (*O Italiano*).

Já Mary Shelley, pertencia a uma família de pais liberais, pois seu pai viria a tornar-se editor de livros infantis (mas sem ter uma quantia considerável de bens), enquanto seu marido Percy Shelley, mesmo sendo um anarquista, provinha de uma família aristocrática que podia patrociná-lo, bem como dispunha de amigos que também

¹⁰⁸ PERROT, Michelle. *Minha História das Mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007. p.67

¹⁰⁹ FACER. *Op Cit.* sn

possuíam certa aquisição financeira, como o caso do Lorde Byron (descendente da realeza inglesa), do qual ambos tanto Percy, quanto Mary – em socorro financeiro – puderam usufruir. Essa relação é visível quando considerada a publicação das obras em relação ao lucro gerado, pois este não era suficiente para se manterem, ao ponto de que mesmo após o falecimento de Percy, Mary só conseguiria manter a sua ajuda financeira, destinada ao seu filho – e herdeiro de Sir Shelley, pai de Percy – apenas se não publicasse e nem mencionasse muito do teor das obras que Percy Shelley deixara como inacabadas ou por publicar, pois como estas continham tinham um cunho anti-aristocrático (que denunciavam o perfil de seu autor), depunham contra os valores da classe ocupada pela família dos Shelley.

Se o custeio e a condição social de Mary Shelley era inteiramente ligado ao seu casamento, enquanto que o de Ann Radcliffe era apenas parcialmente condicionado por este, pode-se dizer que ambas as autoras tiveram a oportunidade de possuírem maridos os quais as incentivaram a escrever e publicar seus romances, algo incomum à época, pois como cita a historiadora Marlyse Meyer, havia dentro da classe de escritoras “as solteironas”, mulheres que por serem romancistas e utilizarem deste meio para realizar críticas sociais, principalmente voltadas para a condição da mulheres, resultavam em ter vidas sozinhas, pois não cumpriam com os requisitos da boa esposa, exigidos pelos homens e pela sociedade¹¹⁰.

Enquanto, Radcliffe lançou seus primeiros romances anonimamente¹¹¹, justamente na busca de evitar qualquer forma de crítica a sua postura como esposa - resultando na publicação de sua obra *Uma viagem feita no verão de 1794 através da Holanda e as fronteiras ocidentais de Alemanha* (1795) no *The Chronicle English*, com incentivo de seu marido –, Mary Shelley, publicaria sua obra contendo seu nome, mas ainda associado ao epíteto do marido, e mesmo sendo filha da feminista Mary Wollstonecraft, permitiria que seu marido – que a manteve incentivando, como ela mesma relata em seu prefácio¹¹² – assinasse seu prefácio de primeira edição, reafirmando a incumbência dos deveres permissionais do exercício da escrita vinculada

¹¹⁰ MEYER, Marlyse. Mulheres romancistas inglesas do século XVIII e romance brasileiro. In: _____. **Caminhos do imaginário no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 1993. p 48

¹¹¹ FACER, Ruth. Op. Citsn

¹¹² “Naquela ocasião, ele desejava que eu escrevesse, não com a idéia de que eu fosse capaz de produzir algo de importância, mas para que ele pudesse julgar o que eu seria capaz de realizar no futuro” (SHELLEY, 2014 p.8)

ao atendimento de uma boa condição marital, além de explorar a possibilidade de influência do nome de Percy Shelley - pois este já era conhecido escritor e poeta dentro dos círculos de intelectuais.

Um último ponto que pode ser analisado dentro da trajetória destas escritoras é a maternidade, aqui trazida justamente como uma possibilidade de análise, uma hipótese, pois há ausência de material suficiente para comprovar, mais diretamente, sobre a situação específica de Ann Radcliffe. Afinal, do pouco que remanesce acerca de sua biografia, se sabe que a mesma não teve filhos, e não há registros de que a mesma (não) os desejasse e ou sequer que tivesse qualquer tipo de impossibilidade. O que passa é que, analisando a conjuntura social da época, bem como o padrão de comportamento de Ann Radcliffe, ela não parecia ser uma mulher que, por *sponte propria* não desejasse ter filhos, mas ao contrário, alguém que por seguir as regras sociais, buscaria a constituição de uma família, pois podemos corroborar essa hipótese, também com o fato da mesma optar por uma vida mais reclusa (discreta), evitando comentários acerca da sua vida pessoal, para que não houvesse a exposição desnecessária. Visto que como dito anteriormente, era almejado àquela época que o papel da mulher, dentro do casamento, era o de gerar filhos e desse modo, tratando-se ela de uma mulher casada e ciosa dos costumes vigentes, é possível cogitar que houvesse alguma fragilidade na sua saúde, ou na de seu marido, que os levasse a não ter prole, e que por ambos não quererem que viesse a público, dificultou a possibilidade de se deixar registro acerca do fato. Corroborar ainda nessa tese, o fato de dispor o casal Radcliffe, entre seus poucos amigos, da figura de um médico, o qual nunca mencionaria qualquer dado acerca dessa intimidade do casal e que seria o mesmo que no falecimento da autora, publicaria uma nota, na qual escreveria que a escritora havia morrido de um ataque fatal de asma (doença esta que havia cometido nos últimos anos de vida) e não possuía nenhum quadro de insanidade como alguns rumores estavam sendo espalhados¹¹³.

Pode se atribuir que o tempo dedicado à sua escrita e leitura – no tocante à complexificação da hipótese –, não haveria de ser tão grande se a mesma tivesse tido filhos, não houvesse acarretado numa grande produção literária ao período, posto a concorrência das atividades, o que obstaculizaria um reconhecimento de suas obras ainda em vida. Resultando que em lugar de um impedimento biológico, fosse tanto mais, produto da escolha da autora, a decisão de não ter filhos. Sublinha-se isso na

¹¹³ FACER, RUTH Op. Cit. sn

análise do conteúdo de suas obras, obras estas que trazem como protagonista central a figura de uma jovem, associada à condição de filha e muito pouco à condição de mãe, o que talvez refletisse contundentemente a sua psiquê e a sua colocação dentro da família, na perspectiva sempre juvenil como filha e esposa.

Em contra partida, é sabido e notório da busca de Mary Shelley pela maternidade, e quanto esta esteve ligada diretamente com a sua personalidade, bem como a referência sobre as perdas em seu livro “(...) quando a morte e a dor não eram senão palavras que não encontravam eco em meu coração.¹¹⁴”, onde a mesma já havia passado pela morte de quatro dos cinco filhos que ela gerou, perdendo-os em diversos momentos da sua vida que redundaram em quadros severos de depressão, bem como desenvolveram na autora uma paranóia acerca da segurança e uma mania de perseguição, de forma muito semelhante a que seu personagem, Victor Frankenstein, possuía. Entretanto, seu livro havia sido escrito e publicado, muito antes dela vivenciar qualquer um desses desgostos, dando um significado mais sombrio a frase “a vida imita a arte”.

Sobre essas duas autoras cabe dizer, que apesar das diferenças pontuais de trajetória, possuíram diversos pontos em comum, que nos dão a possibilidade de enxergar as mulheres escritoras por trás de suas obras, as quais tinham anseios que refletiriam muita da sociedade e da época em que viviam, e que se misturariam e constituiriam às suas subjetividades, cabendo salientar a importância desses eventos na produção de suas obras. Tais elementos sociais, podem ser exemplificados na forma de como elas viam a organização social e a condição da mulher, vista como uma consequência dos eventos masculinos e suas impressões sobre a forma de conduta da mulher e como esta deveria estar representada a partir das personagens nas *novels*, destinadas a ensinar um receituário de uma conduta ideal – pontos estes, que serão melhor trabalhados, à seguir, na análise específica das obras

POR DENTRO DAS PAISAGENS SOMBRIAS E FANTASMAGÓRICAS: ANÁLISE DA OBRA OS MISTÉRIOS DE UDOLFO (1794)

A *novel*, Os Mistérios de Udolfo, escrita em 1794, por Ann Radcliffe, foi com certeza o seu maior sucesso, e nesta abrange as características próprias do que era o

¹¹⁴ SHELLEY, Mary. Op. Cit. p12

gênero gótico àquele período, pois seguia na mesma linha que o seu antecessor Horace Walpole, este que via, em menção ao gênero, que o “Grande cometimento é querer combinar dois gêneros de romance, o antigo e o moderno. Naquele tudo é imaginação e inverossímil; neste, há sempre a pretensão, por vezes conseguida, de copiar fielmente a natureza¹¹⁵”. Ou seja, nesse sentido, o qual seria também partilhado pela escritora, o intuito de vincular as ideias da *novel*, com os valores classicistas.

Há diversas possibilidades de análises desta obra, pois esta possui uma pluralidade de elementos, como o consagrado cenário descrito por Radcliffe, característico por sua riqueza de detalhes, que quando coberto pelas sombras da noite e observados por uma luz fraca, permite evocar no leitor o *sublime*, e este sente-se transportado para os castelos e abadias em que a história se desenvolve; além de explorar, a também presente dualidade da mocinha *versus* o vilão, onde esta representa o bem e as suas virtudes e aquele, a ganância e os males que dela provêm. Entretanto, os aspectos que serão trabalhados aqui, estão voltados para o entendimento de como essa obra se coloca durante o período em que foi escrita, trazendo a realidade pautada num racionalismo lógico, próprio do século que adentrava (século XIX) e o início da emancipação feminina, com personagens mulheres que eram o mote principal da narrativa.

A história desta *novel* foi publicada em quatro volumes e sua trama se resume a história de Emília St. Aubert¹¹⁶, esta que é única filha de uma família rural, de Garonne (província germânica próxima aos montes Pirineus), cujas propriedades estão em declínio. Emília e seu pai compartilham um vínculo especialmente próximo, devido à sua apreciação pela natureza. Após a morte da mãe por uma doença grave, ela e o seu pai viajam através dos Pirineus, até a costa mediterrânea de Roussillon. Durante a viagem, eles encontram Valancourt, um homem bonito que também sente um parentesco quase místico com o mundo natural. Emília e Valancourt rapidamente se apaixonam.

O pai de Emília sucumbe a uma doença longa, a protagonista agora órfã, é forçada a viver com sua tia, Madame Cheron, que não compartilha dos mesmos interesses da jovem. Sua tia se casa com Montoni, um duvidoso nobre da Itália, e este insiste que seu amigo Conde Morano se torne o marido de Emília. Entretanto depois de

¹¹⁵ WALPOLE, Op. Cit. p.7

¹¹⁶ Tradução para o português do nome Emily. Em função de a minha versão ser traduzida para o português de Portugal, todos os nomes estão transcritos para a forma lusitana.

descobrir que Morano está quase arruinado, Montoni traz Emília e sua tia para o seu remoto castelo de Udolfo, na Itália.

Nos meses seguintes, Montoni ameaça sua esposa com violência, para forçá-la a passar as suas propriedades em Toulouse, para ele, evitando que estas fossem para sua sobrinha, porém esta se recusa, tendo seu fim por causa de uma doença grave causada pela dureza do marido.

Durante a narrativa, muitos eventos assustadores acontecem dentro do castelo de Udolfo, mas Emília consegue fugir deste lugar com a ajuda de seu admirador secreto Du Pont, que foi prisioneiro em Udolfo. Montoni, ao longo da trama perece por um ataque ao castelo protagonizado por invasores da região. Emília, conta com a ajuda da serva, amiga e confidente Annette – e seu namorado, Ludovico –, para realizar uma fuga do castelo. A jovem então retorna a propriedade de sua tia, descobre que seu amado Valancourt foi para Paris e perdeu sua fortuna em jogatina. No final, ela assume o controle das propriedades de sua família, se reencontra e perdoa Valancourt¹¹⁷, para que possam viver juntos.

Como visto, no decorrer na narrativa, a história segue segundo a perspectiva de Emilia e esta é perpassada por diversas nuances de suas impressões. Numa destas, anunciada logo no princípio da história, no momento do falecimento de sua mãe, seu pai ao observá-la na dor da perda, a adverte sobre os perigos de uma sensibilidade excessiva.

Devemos moderar as nossas emoções, mesmo as mais louváveis, porque todo o excesso é censurável; mesmo o desgosto, legítimo em princípio, torna-se repreensível quando descuidamos os nossos deveres por causa dele (...) Não me censure por estas palavras. Desejo apenas moderar os teus impulsos. (...) Não nos entreguemos a excessos, porque depois o desânimo torna-se um hábito que sufoca todos os movimentos do nosso espírito; Promete-me que farás o possível para me contentares¹¹⁸.

É visível aqui a preocupação da escritora acerca da sensibilidade da mulher, e segundo a pesquisadora Lilian Melani, “No processo de sua investigação, Radcliffe descobre a causa básica do tumulto do final do século XVIII, a agressividade econômica vitimizava as mulheres sensíveis, tornando-as indefesas.¹¹⁹”. Essa interpretação registra

¹¹⁸RADCLIFFE, Ann Ward. **Os mistérios do Castelo de Udolfo**. Lisboa: Romano Torres, 1960. p.

¹¹⁹MELANI, Lilian. Op. Cit. sn. Tradução minha, original [in the process of her investigation, Radcliffe uncovers the root cause of the late eighteenth-century turmoil, the economic aggressiveness currently victimizing defenseless women of sensibility]

o *ethos* daquele período que evocou uma forma de levar a vida que não correspondia com natureza humana habitual e muito menos com a sensibilidade feminina, esta que muitas vezes fora atribuída como possuidora de um vínculo mais forte com os fenômenos da natureza, e que agora se via desprovida desse tempo, para cumprir com uma demanda de progresso do *homem*, na busca frenética pelo poder de controlar a condição natural. Alterava-se o padrão de comportamento e de natureza interior, e mesmo de contato com o ciclo da natureza, onde não mais se necessitava ir dormir ao anoitecer, e nem parar-se o ofício com a chuva, pois se havia criado métodos para poder continuar a rotina de trabalho, enquanto que as mulheres que ainda mantinham em seu âmago essa relação holística com a natureza vinham a se tornar a figura de uma criatura frágil, dentro dessas construções de concreto e metal. E na falta de um encargo específico de alterar sua natureza em relação ao trabalho, como era requerido aos homens, tinham de cumprir agora o ofício de moderar suas emoções, alterando de sua natureza interior (sufocando a sensibilidade, o choro e as demonstrações consideradas excessivas de sentimento)¹²⁰.

Essa passagem, também permite evocar que seja apenas um conselho de um pai a uma filha que ainda necessita conhecer muito do mundo, entretanto, esse trecho nos insere de forma sutil como a autora seguirá a sua narrativa, onde toda a história se desenvolve a partir da perspectiva de Emília, e esta ainda vê-se inundada de um excesso de sensibilidade que permeia a sua visão, o que conseqüentemente, conduz o leitor conhecer a sua história pelos olhos da protagonista, resultando muitas vezes em

¹²⁰ Acerca da natureza feminina e sua ligação com o telúrico e o mundo natural, trabalha-se aqui com a hipótese que não relega a figura feminina, exclusivamente, por um estabelecimento masculino a esta associação. Em outras palavras, credita-se a existência por séries de narrativas e estudos culturais, relativos a formação do pensamento ao período (virado do século XVIII ao XIX), de que houvesse uma ligação da mulher com o condão da natureza, com sua subjetividade e características, por umas construção cultural, nem desenaltecedora, nem restritivista e muito menos teleológica, ou resumidora das características femininas. Mas, de fato, como um caractere desambiguador do seu caráter e natureza para com os do âmbito masculino, nem por isso justificando ou crebidilizando o inacesso das mulheres ao saber científico, à perpetuação de sua condição em exterioridade às concepções do racional e a continuidade da reprodução de seus saberes e modo de vida numa matriz considerada subalterna socialmente. Assim, sabe-se que a natureza feminina contempla aspectos muito diversificados, mas ao trabalhar com as fontes que aqui se provê, aborda-se o embate entre uma natureza feminina atávica, que passa a ser taxionomizada (classificada) como inferior, e que é atribuída a mulher como um lugar seu restrito e exclusivo, muito menos por uma produção do homem em criar um nicho artificial, e muito mais como uma estratégia masculina ao perceber um nicho já existente do âmago feminino, no qual a mulher é soberana (posto que, considera-se entre outros fatores, o fato da mulher poder gerar, sua ligação com o ciclo na natureza, lunares, circadianos, etc.), deixando então de escolha ao homem promover ma progressiva sublternização deste nicho e artificial relegar exclusivo da mulher somente a este. Ou seja, este lugar da mulher junto à natureza do telúrico, apesar de não exclusivista, era decano na construção cultural, apenas àquele momento (Iluminismo; Racionalismo) ganha uma atribuição axiológica inferior, muito convenientemente para o discurso masculino.

momentos onde ela encontra-se com medo, ou sem conhecimento acerca de um fato, levando a entender a realidade com misticismo e eventos sobrenaturais, mas que com o decorrer da trama, chegando ao seu fim, se explica, integralmente, dentro das circunstâncias explicáveis e plausíveis dentro da lógica racional.

Cabe reforçar aqui acerca desse câmbio de gênero na narrativa – referido por Todorov, como a *troca de gênero*¹²¹ - onde toda a história segue dentro de uma narrativa sobrenatural, até o momento que seus eventos são revelados como pertencentes à esfera da lógica. Isso por que, precisamente neste caractere, que também seria empregado pela autora Clara Reeve¹²², ainda que disseminado por Ann Radcliffe, é que viria a resultar mais tarde o romance racional, de cuja descendência surgiria o romance policial (com seu precursor Edgar Allan Poe), e que curiosamente – com toda a ironia com esta colocação –, esqueceria da precursora feminina de sua trajetória, sendo associado historicamente, quase que com exclusividade, à homens (como os escritores para além de Allan Poe, Maigret, Conan Doyle, e a exceção feminina, já no século XX, Agatha Christie).

A obra de Ann Radcliffe nos faz refletir acerca da importância do pensamento racional àquele momento¹²³, onde a autora busca, ao perpassar o sobrenatural, ainda demonstrar uma explicação lógica para a cadeia de eventos da trama, dando ao leitor a noção de não há eventos sobrenaturais, apenas a falta de conhecimento que gera o obscurantismo. O que de certo modo evoca o preconceito da época para com a Idade Média, onde a mesma é vista como uma época de espíritos e de ignorância. Como retrata a passagem acerca do fenômeno da eletricidade atmosférica, quando a escritora traz o argumento da misteriosa chama, a protagonista a vê e a interpreta como um presságio negativo que antevê o falecimento de sua tia.

O firmamento, muito escuro, era sulcado, de espaço a espaço, pelos relâmpagos que iluminavam a paisagem com o seu lívido clarão. (...) Emília, dominada por este grandioso espetáculo, volveu os olhos para a esplanada e tornou a avistar a tal chamazita. Ouviu passos e essa luz surgia e eclipsava-se como se estivesse em movimento. (..) Mas como a escuridão era profunda, não conseguiu descobrir o homem, mas somente a chama que parecia brincar em volta dele.¹²⁴

¹²¹ TODOROV. Op. Cit. 49

¹²² VASCONCELOS, 2007 Op. Cit p.114

¹²³ VASCONCELOS, 2016. Op. Cit p.151

¹²⁴ RADCLIFFE, OpCit p. 193-194

Ao questionar o sentinela que estava rodeado por essa luz, a personagem recebe tal resposta:

Esta luz - declarou o soldado - apareceu esta noite, tal como a vê, na ponta da minha lança e nunca mais me abandonou, desde que entrei de sentinela. A sua significação não sei (...) O meu camarada (...) Afirma ser um presságio, mademoiselle, que nos anuncia qualquer coisa de mau¹²⁵.

Observa-se aqui, que autora determinou com tal afirmação que os demais personagens daquela circunscrição, do Castelo de Udolfo, também não reconheciam esse fenômeno, atribuindo-lhe uma atmosfera mística. Enquanto, no decorrer da história, com a figura de Beltrão, um mercenário que já havia realizado diversas missões – ou seja, alguém com mais experiência – demonstra conhecer de forma mais racional este fenômeno, conforme evidencia a passagem a seguir, a qual cabe-se observar com a observação da nota de rodapé da autora.

Pelo caminho, reparou em pequenina chama que brilhava na ponta da lança de Beltrão, uma chama idêntica à que vira acender-se na ponta da lança da sentinela, na noite em que a tia morrera. A estranha circunstância causara-lhe supersticiosa impressão.

- (...) Prepara-se tremenda trovoada. Repara na minha lança - acrescentou designando a arma*- Não acredito em milagres, felizmente. Tenho notado que aparece sempre essa chama, quando se aproxima uma trovoada. É infalível. Repara, os relâmpagos começam a rasgar as nuvens.

[Nota de rodapé] (*) - Hoje são bem conhecidos os efeitos da electricidade atmosférica¹²⁶.

Curioso que a autora, ciente desse fato podia tê-lo incluído anteriormente na narrativa – isto de que, a chama misteriosa, na verdade, tratava-se apenas de um fenômeno elétrico –, mas por alguém motivo, talvez mais interessante a narrativa (talvez para reforçar a antítese do homem vivido e do homem ignorante) preferia colocá-lo, exatamente, naquele ponto da história. Cabe salientar que, os estudos acerca desta propriedade física (eletricidade) estavam sendo pesquisados com maior profusão nesta virada do século XVIII para o século XIX, por cientistas como Benjamin Franklin, Alexandro Volta e Luigi Galvani e seus resultados tornavam-se públicos a cada descoberta, denotando assim que a autora possuía um grau de esclarecimento e afinidade com as descobertas científicas do período. Ou seja, mesmo tratando-se de uma autora do gênero gótico, esta buscava uma afirmação nos círculos masculinos, visto que

¹²⁵ Ibidem194-195

¹²⁶ Ibidem p.221

estes se investiam da condição de serem os detentores do conhecimento racional, classificando as mulheres como subalternas dentro da esfera intelectual¹²⁷, incluindo, portanto, alguns conceitos científicos, os quais no final da história demonstram ser o eixo central de toda a trama. Resultando no denominado *estranho explicado*¹²⁸, do Todorov, e de maneira elegante inserindo um pouco da atmosfera contemporânea por ela vivida, numa narrativa sobre o Medievo, sem soar de maneira anacrônica.

A subjetividade da personagem principal, nos leva para além dessa noção do sobrenatural explicado, também a compreender os sentimentos da protagonista, de como ela se vê e se sente durante toda a história. Essa forma de consideração da mulher a partir da sua subjetividade, veio com ênfase principalmente em função do Romance Inglês, onde a personagem feminina tem o papel fundamental para o enredo, não sendo apenas a jovem indefesa a espera do seu “príncipe encantado”, mesmo que algumas características da protagonista ainda se assemelham com o *romanesco*, onde a forma de condução da história é totalmente diferente.

Dentro desta esfera que parte do eixo da mulher, é possível ver a presença e importância das diversas mulheres na história de Radcliffe. Estas que movem toda a narrativa, desde a protagonista Emília, como todas as demais, que surgem no decorrer da trama. Iniciando com a morte da mãe da Emília, a qual desencadeia os eventos seguintes, como o falecimento de seu pai, que resulta na descoberta de uma misteriosa relação com uma mulher, da qual seu pai guardara uma fotografia. Estando sozinha, ela é aproximada de sua tia, que mora em Toulouse – para onde Emília acaba por mudar-se – e quando esta se casa com o Senhor Montoni, ela novamente se vê coadunada pelas circunstâncias, a ir morar no Castelo de Udolfo, propriedade do esposo de sua tia. Neste lugar ocorre o falecimento dessa sua parente, em função da personalidade possessiva do anfitrião (este que deseja apenas os bens materiais da família de Emília), além de conhecer Anette, que é serva no castelo.

Ainda que pressionada pelos cerceamentos desse vilão, ela consegue criar um laço de confiança com a criada Anette, com quem vai coalizar forças e passar informações que permitirão a ambas sair deste castelo. Após a sua fuga, ainda ficará em seu pensamento o mistério que envolve seu pai e a moça da fotografia, que será revelado no Convento das Irmãs de Santa Clara, onde então, conhece a Irmã Inês, que

¹²⁷ Ponto este que levou Mary Wollstonecraft a escrever sua obra, pois era dedicado as mulheres apenas o acesso ao ensino ao nível da educação básica, enquanto aos homens era destinado o acesso as academias e a reputação científica.

¹²⁸ TODOROV. Op Cit p.50

na verdade é a Senhora Laurentin, outrora esposa de Montoni, a qual se atribuía um desaparecimento misterioso, e o abandono ao esposo em desamparo. Lá revela-se, que na verdade, esta fora atrás de seu grande amor, o marquês Villeroy e ao descobrir que o mesmo encontrava-se casado, começou a arquitetar um plano para assassinar a atual marquesa, com a finalidade de substituí-la, e ao concluir o seu plano ficara tão desgostosa com a vida, que começara a ter surtos em função da sua consciência pesada, sendo destinada ao convento. Onde finalmente, encontraria com Emília, e nela reconhecera a fisionomia de sua rival, aquela cuja morte foi sua culpa, e desse modo a protagonista conhece a história daquela que fora sua tia, por parte de pai, e da qual ele guardara segredo durante toda a sua vida, temendo que a sensibilidade da filha pudesse resultar em um grande trauma.

A (re)contagem de parte da história com ênfase nas presenças dessas mulheres, cabe tanto no sentido de demonstrar a quantidade significativa de personagens femininas na trama, como a profusão de perfis diferenciados de mulheres dentro da sociedade ilustrada. Essa que, serviria de pano-de-fundo para explorar as próprias profusões de perfis e nuances da sociedade vivida por Ann Radcliffe (casamentos sofridos e forçados, servilismo feminino, mulheres amarguradas por resoluções desagradáveis por resoluções de amor e matrimônio, vidas femininas condicionadas por outras mulheres e pelos deslocamentos dos homens e padrões de conduta enquadradores do comportamento feminino), que ainda que não problematizados na trama, sensivelmente, podem ser percebidos como uma reflexão da autora sobre tais condições.

Na porção em que ocorre o desfecho do enredo, há novamente a menção acerca dos impulsos e paixões desenfreadas, da qual a autora em seu início aborda e aqui conclui com a personagem da Senhora Laurentini, da qual, “a primeira infelicidade da sua vida, a origem de todas as outras, foi a indesculpável indulgência dos pais que, em vez de moderarem a violência das suas paixões nascentes, deixaram desenvolver, livremente, todos os seus instintos.¹²⁹” – esta que, na reflexão ao final de sua vida, conseguia entender essas pulsões como havendo sido o seu grande mal. Conforme explana a passagem a seguir:

Uma paixão violenta absorve todas as outras, apodera-se por completo do nosso coração, é como um demônio que nos possui e nos faz proceder como demônios, que nos torna insensíveis à piedade, surdas à voz da consciência;(...) Lembre-se sempre disto, minha irmã. A paixão tanto pode gerar o

¹²⁹ RADCLIFFE. Op Cit p.344

crime como a virtude! A escolha depende de si. Desgraçados daqueles que não conseguem moderar os tumultuosos impulsos do coração!

A preocupação de Radcliffe com a relação dos sentimentos é na verdade baseada no modelo de mulher – como já trabalhado no Capítulo I – seguindo o paradigma da burguesia, pois de acordo com esta classe, a mulher deveria manter a sua vida com recato, principalmente, após o uso “dos popularíssimos manuais de conduta dentro da moldura de ficção¹³⁰” para cristalizar na sociedade esta figura da virtuosa mulher. Seguindo esses pressupostos tornam-se visíveis nesta obra, a profilaxia de como trabalhar os sentimentos da mulher. A partir da figura da personagem Laurentini, o mau desfecho do sentir desenfreado, como alguém que sofre os impactos de uma vida sem limitações emocionais, resultando na cumplicidade de um crime, conseguindo apenas proporcionar a si um sofrimento até seus últimos dias. Enquanto que, na figura de Emília, que ouvindo o conselho do pai, guardará suas impulsões para os momentos certos, demonstrando moderação do sentir, tem-se como prêmio o reencontro com o seu amor Valancourt – não sem antes, desdobrar-se em outro arroubo de sentimento ao perdoá-lo por suas atitudes de jogador e perdulário – findando sua vida feliz.

Cabe um parêntese, interessante, no *felizes para sempre* vivenciado por Emília, uma vez que, comentou-se na análise da biografia das escritoras de como a sociedade e seus costumes repercutiam com/no produto de suas obras. Emília é ajudada diversas vezes por Du Pont, um rapaz que é seu admirador secreto de longa data, de família modesta e que lhe é afável e prestativo. Já Valancourt, herdeiro de uma família de posses, galante (e que mesmo passando o período da separação do platônico casal, distante, incomunicável e alheio a Emília), permanece sendo seu amor idealizado (na figura do conceito de *primeiroamor*). Agravante a isso, enquanto a jovem passa por mazelas terríveis no castelo – somente sendo ajudada por Anette, Ludovico e Du Pont –, Valancourt se esbalda na boêmia, na jogatina e nos prazeres da vida parisiense.

Para confirmar este quadro, há certa(s) passagem(ns) referente(s) a mudança do espírito de Valancourt, focadas em trabalhar uma possível opressão dos amigos para livrar-se do seu jeito introspectivo e tímido e tornar-se um galanteador e jogador:

Zombavam dos modos comedidos e reservados de Valancourt, que eram como muda censura aos seus, e conspiravam entre eles para levá-lo a seguir-lhes o exemplo (...). Decorreram algumas

¹³⁰ VASCNCELLOS 2016 Op. Cit p.80

semanas, o tempo suavizou a intensidade do desgosto e o hábito fortificou o gosto pelos divertimentos¹³¹.

Enquanto que se enfatizava o heroísmo no mantimento da figura protagonizado por Emília, que se encontrava acoçada pela figura o tio postiço (Montoni), com um pretenso imposto casamento com o Conde (Morano), além de assombrada pela atmosfera do castelo e da flora grotesca que o circundava, artificialmente se tentava contrapor seu esforço verdadeiramente arriscado, com pressões de conduta masculina desprovidas de risco algum, e que ainda repercutiam em momentos airosos e de prazer. Ou seja, havia um propósito em enaltecer uma figura feminina que deveria manter, mesmo que a *ferro-e-fogo*, sua virtude e castidade, enquanto aos homens, lhes deveria fazer exaltar o afloramento de uma conduta de envoltimentos amorosos, vida boêmia e ainda assim, ser vista esta adesão a tal modo de caráter, como um encargo masculino, como fica patente na seguinte passagem:

Eis o estado de espírito de Valancourt [referindo-se aos *pesares* da boêmia], enquanto Emília sofria as perseguições de Morano e a injusta opressão de Montoni, ao pensar no rapaz (...) considerando-o como a sua única esperança para o futuro¹³²;

Traduzindo em termos, enquanto as mulheres enfrentavam a severidade, eles “apanhavam com plumas” e ainda se sentiam no direito de gozar da mesma redenção ao final. Da qual de fato gozavam, pois as ingênuas moçoilas alimentadas pelo espírito de castidade e do primeiro amor, lhes perdoavam os deslizes de caráter e ainda ficavam com estes na resolução da trama.

Enfim, um perfeito manual de etiqueta ao atendimento dos desejos masculinos do comportamento idealizado para as mulheres - que perpetuado pela escrita de uma mulher para passar credibilidade às leitoras, às cogenciava a reproduzir a opressão de uma forma de vida a mercê de valores referenciados por homens, em que a própria escritora, ela também, se encontrava acoçada por esta estrutura social, que a mantinha num cativo ideológico para poder publicar suas obras. Todos estes elementos, que em análises superficiais acerca das obras das obras, do gênero gótico e da biografia das autoras, quando ausentes de problematização, ficaram justificados sob o condão – conveniente a perpetuação do discurso masculino – de *valores da época*¹³³.

¹³¹ RADCLIFFE, Op Cit p.139

¹³² Ibidem p. 140

¹³³ Outro fator que corrobora com a ideia (hipótese) do discurso masculino, é a relação do casal protagonista e sua condição financeira, pois Valancourt por perder sua fortuna na jogatina, estava abaixo de Emília patrimonialmente, não podendo desposá-la, pois era de mau-tom (humilhante) socialmente, a mulher ter mais posses que o seu noivo.

Afirmado isto, cabe aqui realizarmos uma segunda interpretação na forma como Radcliffe descreve suas personagens, pois ambas, tanto Emilia quanto a Senhora Laurentini, foram mulheres inteligentes, onde cada qual em suas circunstâncias necessitaram driblar as dificuldades para conseguir seus caminhos livres, daqueles a quem consideraram seus rivais. É claro, com consequências em cada ação, muito distintas, e bem definidas como positivas e negativas. Conforme nos prescreve Vasconcelos (2016):

(...)[Seguindo o] ideal de feminilidade em que, se muitas vezes enfatizou a fragilidade (...) [agora] conseguiu combinar nessas personagens beleza (...) [com] uma inteligência viva, vigor mental e uma dose de independência, oferecendo representações alternativas do feminino e uma crítica à atitude e ao tratamento dispensado pela sociedade inglesa à mulher¹³⁴.

A análise que fica, é que mesmo que haja uma lição de moral acerca do comportamento feminino, é visto também que foram estas mulheres que movimentaram todo o enredo, bem como a partir das suas escolhas e das suas vontades - racionais ou não – evocaram uma presença de mulheres fortes e autônomas, detentoras de seu destino.

Com a tensão que dedicou-se extremadamente a análise da psiquê das personagens e sua ambientação com os valores da época da escritora, transpostos com cuidado para uma noção do Medievo em sua obra, pode parecer que negligenciou-se aqui, durante o trabalho focar os aspectos estilísticos da narrativa que o permitem serem enquadrados como do gênero gótico. No entanto, era fundamental realizar-se uma imersão ao conteúdo psicológico subjetivo da trama para chegar-se a entender o conteúdo estilístico da narrativa, afinal, o sombrio só o consegue sem sombrio no gótico de Radcliffe por que é entremeado por uma idealização do racional positivista, que classificava uma Idade Média (a começar pelo termo), desprovida de racionalidade profunda, envolta em trevas, e onde as mulheres, naturalmente, segundo o paradigma da época, estariam mais suscetíveis a ter visões fantásticas, místicas e inexplicáveis, bem como, a sensibilizar-se, assustar-se e apavorar-se embebidas por esta atmosfera de ignorância. Sem mais delongas a narrativa do fantasmagórico e do horripilante, começa a ser delineada da descrição carregado que a autora faz da impressão de Emília ao castelo de Udolfo logo na chegada:

¹³⁴ VASCONCELOS, 2016. Op Cit. p.111

Emília examinou o castelo quase com pavor. O estilo pesado da arquitectura, as escuras e altíssimas muralhas davam-lhe aspecto imponente e terrível. (...) Quanto mais escura se tornava a noite, mais ameaçadoras se tornavam as altas torres. Emília não deixou de as olhar até que o arvoredo da floresta em que penetraram lhas ocultou à vista, florestas que a pobre rapariga povoava de monstros (...). Em vez de bandeiras, viam-se ervas e trepadeiras bravas que cresciam por entre as pedras. Tudo isto dava ao conjunto um aspecto de desolação¹³⁵.

Noutro trecho, logo adiante, aparece a antítese entre a racionalidade vigente e o clima de pavor remetido a Idade Média:

(...) o coração de Emília confrangeu-se como se entrasse numa **prisão** [grifo meu]. O sombrio pátio que atravessaram mais confirmou esta impressão sinistra e a sua fantasia criou motivos de terror, maiores do que a razão podia sugerir¹³⁶.

Ainda na descrição da ambiência, circundante ao castelo, a utilização do termo gótico, propriamente dito:

O musgo, a hera e outras ervas subiam pelos muros e pelas torres ameaçadas que se elevavam por cima deles. Um destes pressentimentos súbitos e inexplicáveis (...), esmagou Emília quando entrou numa sala **gótica** [grifo meu], com altíssima abóbada. As trevas profundas que se acumulavam pelos cantos mais se acentuavam com o fraco clarão de um archote que se avistava ao fundo de uma espécie de claustro¹³⁷.

O teor psicológico impregnando a descrição da impressão da personagem, das mostras do entendimento acerca de como as mulheres, no paradigma vigente, eram dadas ao desespero fácil, ao assombro e a serem impressionadas com a atmosfera do remoto, do sombrio e do impressionante. Caberia dizer, que esta impressão poderia ser partilhadas por homens da época durante de um cenário de tal feitio, mas era numa mulher que ele se tornava aceitável, crível e passível de protagonizar-se.

Não era de uma pintura que se tratava!. .. Deu alguns passos pelo quarto e caiu desmaiada.

Quando recuperou os sentidos e se lembrou do que tinha visto, quase desmaiou pela segunda vez. Mal teve forças para sair da sinistra sala e alcançar o seu quarto. (...) o seu espírito desvairado pelo horror quase esquecia os males passados e o receio pelos males futuros, perante o tremendo espectáculo entrevisto pouco antes¹³⁸.

¹³⁵ RADCLIFFE. Op. Cit. p. 90

¹³⁶ Ibidem p. 90

¹³⁷ Ibidem p.91

¹³⁸ Ibidem. p.110

Talvez a passagem que melhor descreva o cenário do *sublime* de Burke, sendo o ápice da narrativa gótica e seu desfecho de romance racional se emoldure na seguinte descrição:

E o espectáculo gelou-a de horror. Em vez de quadro viu um corpo cujo rosto estava desfigurado pela lividez da morte, meio coberto com uma mortalha e deitado numa espécie de caixão. O facto do corpo aparentar estar já roído pelos vermes (...) evidentes os vestígios dessa destruição. Compreende-se como Emília não se atreveu a olhar duas vezes para coisa tão repugnante. Deixou cair o cortinado e nunca mais lá voltou. No entanto, se tivesse tido a coragem de o observar melhor, o terror e o erro ter-se-iam desvanecido e reconheceria não passar o suposto cadáver de um boneco de cera¹³⁹.

A presença de termos reincidentes durante a obra, tais como lúgubre, apavorante, tremendo, horror, medonho, entre outros, colaboram a compor na narrativa um suspense que vai se asseverando no intuito de garantir tratar-se de um espetáculo do assombro inexplicável por outro meio que não o metafísico. O sentimento evocado no leitor, é de uma repugnância e temor projetado pela presença das figuras descritas, as quais parecem ser o último ponto no ápice da trajetória da impressão do personagem, quando finalmente, o clímax – paradoxalmente anticlimático – desmistifica a noção, demonstrando um padrão que vai se repetir ao longo de toda obra e no seu próprio desfecho: tudo não passa de um susto causado pelo impressão precipitada. Mas no momento do susto, ao personagem e no leitor, a sensação aterradora é eminentemente real. Mesmo em um século onde o Iluminismo chegava em seu apogeu, as ruínas góticas e a repulsa a uma Idade Média obscurantizada, evocavam nos leitores do gótico a sensação de um temor legítimo. Que qualquer explicação racional poderia afastar.

Considerando o cabedal da contribuição literária de Ann Radcliffe, aproveitando o estreito espaço deixado a explorar uma literatura de fantasia e realidade, há que se reconhecer que emprestando a legitimidade da sensibilidade feminina conseguia fazer ao leitor mergulhar na atmosfera do assombro de suas personagens, devolvendo-os após a leitura ao conforto de não estarem presentes naquele cenário. Convincente e contundente, sua narrativa conseguiria reunir o sofrimento das relações reais das pessoas com as dimensões inesperadas do metafísico.

Ann Radcliffe permeou diversos estamentos sociais com a sua obra, na qual tange principalmente esta condição da mulher submetida aos seus impulsos (e dos quais deve se distanciar segundo o paradigma neste principiante século XIX), que perpetuava

¹³⁹ Ibidem p. 350

muitas crenças de fundo religioso, pois seguia com os valores tradicionais (onde aos homens era possível se aventurar na ciência, enquanto as mulheres ficavam relegadas ao referencial místico e metafísico), e onde o lugar da mulher era o de submissão à hierarquia masculina (pois esta vinculava-se diretamente com o seu lugar social, ora filha, ora esposa ou viúva, nunca ela por si, mas sempre condicionada por alguém). Essa sensibilidade da autora é, de modo sutil, uma crítica a condição feminina, que perpassa a sociedade, pois ainda que aura do gótico, por não ser tão comum, fosse mais invocada quando pensada na obra de Radcliffe – sendo este um dos motivos de porque ela fora epitetuada como “A Mãe do Gótico”, e por este apelido lembrada posteriormente – de forma elegante ela conseguiria evocar diversas leituras críticas da sua obra, tanto como alguém que acreditava nestes valores, por pertencer e pactuar com a sociedade a qual pertencia, quanto alguém que denunciara em suas obras essa narrativa da condição feminina como uma forma de alertar a situação em que se encontrava a mulher e a naturalidade com que estes valores estavam empregados socialmente e culturalmente¹⁴⁰.

De qualquer forma, esta obra é elencada como um marco, dentro da esfera linguística por pertencer ao gênero gótico e possuir um final racional, como também pela sua manifestação acerca da sensibilidade feminina. Sensibilidade e elegância, que abririam espaço ao longo dos anos para o estabelecimento de toda uma geração de jovens escritoras, como a autora da obra de que se tratará a seguir.

A CRIATURA QUE VIVE EM NÓS: ANÁLISE DE FRANKENSTEIN OU O PROMETEU MODERNO DE MARY SHELLEY (1818)

Conforme supracitado anteriormente, Mary Shelley escreveria sua obra magna, em meio a um conturbado cenário de relacionamento amoroso, onde por uma oportunidade estaria em visita a um dos amigos de Percy – Lord Byron –, nos domínios de sua propriedade, num castelo nas montanhas da Suíça. Como saber o que mais a influenciou psicologicamente para a composição da trama, é impossível. Mas como já

¹⁴⁰A narrativa de Radcliffe em sua obra é permeada do que Pierre Bourdieu vai chamar de *violência simbólica*, pois a autora para além da ciência sobre a condição feminina, esta necessitava mantê-la em suas obras, para obter uma coerência cultural e temporal, colocando-a numa condição de reprodutora desta violência, porém ao expô-la, demonstrava claramente a condição mulher, e a submissão que esta estava se dispondo, servindo assim para denunciar tal *status quo*. FONTE: PINÇON, Michel; PINÇON-CHARLOT, Monique. *A teoria de Pierre Bourdieu aplicada às pesquisas sobre a grande burguesia*. In: *Revista de Ciências Humanas*, n.25. Editora EDUFSC. Abril, 1999. p. 11-20

sobredito, a atribulada viagem, sua relação conturbada, com o desatino de Percy, o sentimento de melancolia pela deterioração das suas relações com o seu pai e uma suposta noite de discussões com Lord Byron, acerca dos experimentos de Luigi Galvani, sobre bio-eletricidade nos corpos, levariam a quê a jovem Marytivesse uma noite tumultuada por sonhos perturbadores, embalada pela atmosfera soturna dos aposentos e o clima inóspito da região. Corrobora ainda em relação à produção de sua obra, um não menos intrigante desafio proposto entre os amigos ali em visita, que como o anfitrião, todos escritores, de se tentar realizar um conto de terror para até o final da estadia. Não por acaso a presença de um castelo em sua narrativa de uma noite tempestuosa e da criatura animada por princípios científicos obscuros.

O romance é narrado através de cartas escritas pelo capitão Robert Walton para sua irmã enquanto ele está no comando de uma expedição náutica que busca achar uma passagem para o Pólo Norte. Os tripulantes do navio sob o comando do capitão avistam o moribundo doutor Victor Frankenstein, que está na caça de sua criatura. Ao ser recolhido, Victor passa a narrar sua história ao capitão Walton, que a reproduz nas cartas a irmã.

Victor começa contando de sua infância em Genebra como filho de um aristocrata suíço e adolescência como estudante autodidata dedicado e talentoso. Neste ponto ele apresenta Elizabeth, criada como irmã adotiva, e Henry Clerval, seu amigo para a vida toda. Aos 17 anos de idade, seus pais enviam-no para estudar na Universidade de Ingolstadt, na Alemanha. Porém, antes da partida sua mãe vem a falecer.

Ao chegar em Ingolstadt, o jovem Victor procura seus futuros mestres, que apresentam-lhe as modernas ciências naturais, e este empenhasse em descobrir os mistérios da criação, estudando febrilmente, acaba encontrando o segredo da geração da vida. Ele, então, dedica-se a criar um ser humano, sacrificando o contato com a família e a própria saúde. Após dois anos obtém sucesso.

Porém, Victor enoja-se com sua criação, e abandona-a, fugindo. Recebe uma carta de seu pai relatando o assassinato de William, o seu irmão mais novo, e pedindo a sua volta. Ao chegar em Genebra, é informado que Justine, uma criada muito querida da casa, foi acusada do crime, sendo encontrada com ela a jóia que o menino usava. Ela é condenada a morte e executada pelo crime. Mesmo assim Victor está convencido de que Justine era inocente, e o verdadeiro culpado é a sua criatura.

Lutando contra o desespero e a culpa, o protagonista resolve escalar o Monte Branco, na busca de dissuadir-se de suas sensações. Durante a subida, é encontrado por sua criatura, que é surpreendentemente articulada e eloquente. O monstro conta sua história, e como aprendeu a comer verduras, fazer fogo, falar e até mesmo ler e escrever. Entretanto sempre que tinha contato com os seres humanos, estes o agrediam e o expulsavam de onde estava. Recorrendo então a encontrar o seu criador e quando chega a Genebra encontra o irmão mais novo de Victor, William, e assassina-o, deixando o vestígio incriminador com a inconsciente Justine.

Ao terminar sua história, o monstro exige a promessa de que Victor construa uma fêmea para ele, e caso o cientista se recuse, o monstro promete fazê-lo passar por tormentos inimagináveis. Extremamente contrariado, o cientista concorda, e ao voltar para Genebra com tal propósito, reencontra-se com Elizabeth e dela torna-se noivo. De lá, parte com Clerval para a Inglaterra, a fim de cumprir a sua promessa. Entretanto, muda de ideia, temendo criar uma raça de monstros que pudesse se virar não somente contra ele, mas contra toda a raça humana. O monstro acompanha o ato, e jura se vingar, resultando no assassinato de seu amigo Clerval.

Mesmo devastado pela culpa e pela tristeza, Victor casa-se com Elizabeth e mantêm-se em vigia, temendo um ataque da criatura contra o casal, e numa das situações seguintes o monstro ataca Elizabeth e a estrangula. Victor volta a Genebra, e com a notícia da morte de Elizabeth, seu pai adoece e morre em seguida. Jurando vingança, o criador passa a perseguir a criatura, que o leva através de uma longa caçada em direção ao norte, prosseguindo pelos mares congelados, onde eventualmente são avistados pelo capitão Walton e sua tripulação. Victor, já no fim da sua vida e bastante doente, a beira da morte, a criatura o encontra no navio e travam a sua última discussão, que conclui-se com o falecimento do cientista, por causas relativas ao seu desgaste físico e seu sentimento de culpa, enquanto a sua criação o observa desvanecer. Posteriormente, é visto pelo capitão a quem diz que não havia mais o que temer, pois seus crimes terminaram junto com a morte de seu criador e desaparece para não mais se ter notícias.

Por ser uma história inovadora à sua época, o Frankenstein de Mary Shelley, daria espaço para o surgimento de diversas análises a partir de várias óticas dissonantes, entretanto, todas concordariam com o fato da indiscutível relevância da obra de Mary Shelley para a literatura, bem como a dos diversos questionamentos que sua obra proporcionou no âmbito ético e científico. Porém, o desafio proposto nesta pesquisa é

conseguir observar a subjetividade e presença da autora no seu livro, e como esta se relacionou com o seu meio, com a ciência de que não se abrangerá de todos os elementos em torno da obra, mas apenas aqueles que denotadamente sejam pertinentes para a análise subsequente.

Considerada como a obra pioneira do gênero de ficção científica, juntamente com a discussão acerca dos avanços da ciência e – dando início no que hoje, é considerada – a *bioética* (a ética para com os seres que estão envolvidos nos experimentos científicos, principalmente no âmbito para com as cobaias animais), traz à tona a crítica à forma como aplicamos o conhecimento e como lidamos com as consequências geradas pela busca incessante por respostas e o trato displicente com a vida. Nesse quesito a autora conseguia pensar para além dos experimentos, diferente da casta científica obcecada da época, a qual acreditava que deveria utilizar-se de todos os meios da natureza para a finalidade da ciência¹⁴¹. É visível a preocupação da autora para com esse fato a partir da sua escolha para o subtítulo da obra, *Prometeu Moderno*, que da mesma feita que o titã Prometeu¹⁴² que fora castigado por dar o fogo aos homens, Victor Frankenstein é castigado por dar a vida a um ser inanimado, que já perdera a sua vida. A reflexão acerca da transgressão científica a valores como a vida, seriam um argumento poderoso a questionar a noção de progresso e da ciência propagada como redentora das mazelas humanas. Tendo como pano-de-fundo o a Revolução Industrial em curso, pautada em valores de tecnologia e racionalismo, e ancorada pelo suporte do apoio a masculinidade como protagonista do espetáculo científico (homens cientistas), de que as mulheres eram preteridas, a crítica de Mary Shelley trazia à luz uma escuridão contida nessa prática científica desenfreada, que inescapavelmente, por sua condição sexista, haveria de ser protagonizada pelos homens. Se em Ann Radcliffe víamos as

¹⁴¹ Cabe citar a ênfase dos pensadores racionais pela Era Moderna e Contemporânea adentro, como o estadista John Locke, baluarte entre o pensamento empirista, que falava em acossar da natureza para se retirar-lhe os maiores proveitos (FONTE: THOMAS, Keith. O Homem e o Mundo Natural. São Paulo. Companhia das Letras. 2010)

¹⁴² A Lenda de Prometeu conta a história de como o titã matou um boi e o fracionou em dois pedaços, ambos ocultos. Destas frações uma detinha somente gordura e ossos, enquanto a carne estava reservada para o pedaço menor. Prometeu tentou oferecer a parte mínima para os deuses olímpicos, mas Zeus não aceitou, mas ao se dar conta de que havia sido ludibriado, Zeus se enfurece e subtrai da raça humana o domínio do fogo. É quando Prometeu, mais uma vez desejando favorecer a Humanidade, rouba o fogo do Olimpo, pois esta é a única forma de obter para a raça humana um elemento que lhe garantiria a necessária supremacia sobre os demais seres vivos. Fato é que Zeus decidiu punir Prometeu, decretando ao ferreiro Hefesto que o prendesse em correntes junto ao alto do monte Cáucaso, durante 30 mil anos, durante os quais ele seria diariamente bicado por uma águia, a qual lhe destruiria o fígado. Como Prometeu era imortal, seu órgão se regenerava constantemente, e o ciclo destrutivo se reiniciava a cada dia. Isto durou até que o herói Hércules o libertou, substituindo-o no cativeiro pelo centauro Quíron, igualmente imortal. Este belo mito foi transformado em célebre tragédia pelo poeta grego Èsquilo, no século V a.C, intitulada Prometeu Acorrentado.

predicas para que a mulher refreasse seus sentimentos, encontraríamos em Mary Shelley a revanche, demonstrando os limites a que os homens teriam de se impor em relação às suas convicções.

Para esta análise é importante considerarmos a trajetória de vida da autora, até o momento em que esta escreve o seu livro, pois sua vida fora marcada por diversas amarguras, como visto anteriormente, ela possuía apenas 18 anos. Sendo que, somava-se a isso o fato de que recém havia perdido sua primeira filha (nascida prematura e não sobrevivendo), embora não alegasse sentir o peso dessas tristezas, sua maturidade começava a mudar em relação ao sentimento de solidão. Escreveria isso na Introdução da obra, olhando em retrospecto a viagem com Percy Shelley (ali ainda seu futuro e único marido), com as seguintes palavras, em relação àquele momento “(...) foi o fruto de dias felizes (...). Suas várias páginas falam de muitos passeios, de muitas conversas, quando eu não estava sozinha¹⁴³”.

Desse modo, por mais dura que sua vida viesse a se tornar, nem mesmo a autora poderia imaginar que, uma obra sua baseada em vivências até este momento, poderia proporcionar material suficiente a extrair da história a subjetividade que empregara para escrevê-la – e que tanto procurara no decurso posterior de sua vida. Relativo a isso, logo em sua introdução – escrita em 1831 – ela descreve a certa pressão que seu marido depositava nela para que produzisse algo do mesmo nível de seus pais: “Meu marido, porém, estava desde o início muito ansioso para que eu me revelasse digna de minha filiação e inscrevesse meu nome na página da fama¹⁴⁴”.

Essa pressão em não decepcionar seu marido, pode ter resultado na busca de construir uma história densa, utilizou-se como matéria-prima aquilo que ela melhor conhecia, a sua própria vida e seus sentimentos e mesmo que assumidamente tenha dito que não escrevia personagens baseadas na sua vida – “Não fiz de mim mesma a heroína de minhas histórias. A vida me parecia um assunto por demasiado lugar-comum, em se tratando da minha pessoa¹⁴⁵” – é bem provável que inconscientemente haja muitos traços em comum das suas experiências dentro de suas personagens. Seja nas complexidades das suas psiquês, seja nas agruras de seus sentimentos, ou seja mesmo, numa sensação de desconforto de não encaixar-se naquela sociedade.

¹⁴³ SHELLEY, Mary. Op Cit 12

¹⁴⁴ Ibidem 8

¹⁴⁵ Ibidem 8

Corroborar nesse sentido, outro fator. A personagem do Monstro criado por Mary, busca no decorrer na história um lugar que dê sentido para sua existência, e encontrar pessoas que o aceitem. Desse modo, no enredo, ele encontra uma família camponesa, e passa a observá-los em sigilo e assim aprende vários conhecimentos, como as palavras, e posteriormente a leitura, criando um elo de confiança para com aqueles, mesmo que estes não saibam da sua existência. Entretanto, certo dia, o Monstro cria coragem e com todo o seu esforço, entra em contato com esta família, porém atemoriza com sua presença, causa repugnância acaba sendo linchado e expulso sem nem ao menos conseguir explicar-se, apenas em função da sua aparência grotesca. Essa relação descrita pela autora pode ter muito mais do âmago de Mary, do que um primeiro olhar permita ver, pois esta passa boa parte da sua infância e adolescência sem a figura da mãe, tendo como referência apenas sua madrasta, que possui uma maior preferência por seus próprios filhos, deixando a jovem Mary deslocada e tentando agradar as pessoas ao seu redor, mas ainda assim sentindo-se rejeitada, a ponto de fugir com o seu namorado (e futuro marido), no que resulta em uma relação conturbada com o seu pai. Vemos aqui novamente, a figura do Monstro, que não conseguindo participar dessa família, foge na busca de seu criador, para que este revele o real motivo da sua existência. Autora e personagem se sentem deslocados, rejeitados e protagonizam uma fuga para resolver seu conflito de origem.

Outro ponto que pode ser assimilado como uma referência da vida de Shelley com sua obra é a relação do protagonista, Victor, com a sua família em dois aspectos, aqui apontados. O primeiro, é a profunda amizade que posteriormente vem a tornar-se amor, entre Victor Frankenstein e Elizabeth, uma jovem que fora adotada pela família de Victor, após esta perder seus pais, sendo eles criados juntos a partir de então e desenvolvendo grande afeição, vem esta a culminar num casamento. De forma análoga, Mary e a sua irmã adotiva Claire Clairmont (filha da sua madrasta), criaram um laço de amizade que perduraria a vida inteira de ambas, sendo muito comum encontrar Claire, na companhia dos Shelleys, onde esta era considerada parte da família – mesmo após os incidentes que envolveriam o adultério de Percy com Claire.

E num segundo aspecto, há também as similitudes de seu marido com outro personagem da obra, Clerval – que possuía uma relação de amizade com o protagonista, Victor – e com quem partilhava algumas características, no que dizia respeito ao gosto por leituras e a viagens. Clerval é descrito como: “Tinha espírito de aventura, apreciava o trabalho árduo até mesmo o próprio perigo. Lera muitos livros de cavalaria e de

romance.¹⁴⁶ Enquanto Percy é descrito por Mary como alguém mais culto do que ela, e como isto a influenciou em tornar-se “sofisticada intelectualmente¹⁴⁷”, além do seu gosto conhecido por viagens durante toda a vida que passaram juntos.

Além dessas pontuais análises, a obra permeia toda uma relação de alteridade e compromisso, trabalhando a psiquê de seus personagens, principalmente da antítese entre Victor e o Monstro, pois ambos têm suas passagens escrita em primeira pessoa, demonstrando que o ser humano não tem uma forma de conduta linear, mas permeada de dicotomias. Essa perspectiva só pode ser assumida a partir da disseminação do Romance Inglês, que consagrou as personagens mistas [de caráter], como dito pelo autor anônimo da obra *The Campaign* (1759), sobre as suas personagens: “Empenhei-me em desenhá-las todas como as criaturas humanas que temos em torno de nós(...) a maioria dos homens é, uma mistura de bem e de mal¹⁴⁸”.

Como pode se observar no decorrer da narrativa, seguindo o ponto de vista de cada um é possível entender as paixões e motivações os que levaram a tomar cada uma das suas atitudes, bem como o sentimento de vingança/ressentimento que reside em cada qual. Visto que Victor, ao tomar uma decisão por paixão e vaidade, dá origem a um ser ao qual não é permitido entender a sua própria origem, pois no ato em que surge, seu criador horroriza-se com este fato e o abandona. Assim, o próprio Monstro cria um rancor por seu criador, pois não esteve presente para lhe dar as respostas, fazendo com que se sinta confuso e sozinho no mundo, e quando pedindo por uma companheira, este pedido lhe é negado, e então como vingança retira de seu rival aqueles que ele ama e assim dá início a uma corrida de “gato e rato”. Além disso, intensifica-se esta relação antagônica, onde o Monstro sabendo que Victor o está perseguindo, deixa dicas durante o caminho, alimentando a perseguição por anos, até o dia em que Victor, nos últimos momentos da sua vida, reencontra-se com a sua criatura e esta lhe dirige as seguintes palavras:

Adeus! Deixo-o, e com você o último ser da espécie humana a quem estes olhos jamais contemplarão. Adeus, [Victor] Frankenstein! Tu buscaste minha extinção para que eu não pudesse repetir minhas atrocidades. Agora que estás morto, cumprirei o teu desígnio. Acenderei minha pira funerária em triunfo e exultarei na agonia das chamas. Minhas cinzas serão

¹⁴⁶ SHELLEY, Mary. Op Cit p.40

¹⁴⁷ Ibidem. 8

¹⁴⁸ VASCONCELOS, 2016. Op. Cit. p. 49

varridas pelos ventos e lançadas no mar. Meu espírito partirá para a paz ou o degredo da eternidade. Adeus!¹⁴⁹

A obra finda com a mensagem de cujo sentido pode se retirar a seguinte interpretação: a de que o sentido para a nossa vida é ditado por nós mesmos, mas pautado por suas consequências. Pois Victor iria até o fim de sua existência, procurando encarar o monstro que havia criado, para eliminar a sua realização, deixando da obra da sensação de responsabilidade pelos nossos atos, e como eles devem ser bem ponderados acerca das nossas escolhas, podendo vir a consumir nosso último suspiro de vida, se não soubermos como lidar com elas.

Em contrapartida, o monstro só continuaria essa caçada, por ter uma vida desprovida de sentido e de respostas, que somente assim, trariam algum objetivo à sua existência amaldiçoada. Vivendo então, numa condição inumana, pois como sendo essa a única forma consciente de vida que ele conheceu, só sabia viver de acordo esta, mesmo sentindo não pertencer a essa espécie (humana), não encontrando alternativa para sua condição de sobrevivência. E tendo apenas como único elo de parentesco seu criador. Refletindo assim a dependência que temos em relação aos outros, pois a partir da obra, fica clara a condição humana de característica sociável e interacional (para questão da identidade, da origem, do afeto, de pertencimento e de propósito), pois ao momento da morte de Victor, o monstro também se dispõe a acabar com a sua própria vida, não havendo mais ninguém com quem (com)partilhar a existência.

Assim como é feita a análise a partir da psiquê da Criatura, cabe trazer elementos que compõem a sua fisionomia dentro da narrativa gótica dentro da obra de Mary Shelley. Em função desta ter sido – e ainda continuar a ser – demasiadamente, deturpada pela mídia cinematográfica e representações seguintes a essa realização. A representação cinematográfica de 1931, realizada pela Universal Pictures, estúdio estadunidense, produzido e dirigido por Carl Laemmle Jr e estrelado por Boris Karloff, consagraria um *planetário de erros* – parafraseando a Thompson. A figura sobrehumanamente alta, a pele esverdeada, os remendos das costuras dos pedaços pútridos de corpos humanos, o uso de parafusos no pescoço, a cabeça achatada, a forma de vir à vida irradiado por um relâmpago, a figura de um ajudante de nome Igor e mesmo a nomenclatura da criatura como Frankenstein, não existem no livro e não passam de uma interpretação demasiado grosseira, espetacular, sensacionalista e datada do conteúdo da obra. A complexidade da personalidade do personagem, suas percepções,

¹⁴⁹ SHELLEY, Mary. Op. Cit p.234

introspecções pessoais, seu dilema pessoal e as indagações filosóficas que levam a evocar os limites éticos da ciência, dão lugar na película para uma apresentação impactante, mas vazia, desprovida de toda a caracterização complexa da obra. Analogia ao mundo das representações, onde na obra de Mary Shelley o principal teor é o da sensibilidade feminina a uma questão de ciência e existência, enquanto no filme de Laemmle Jr e Karloff, a imagem parece ser – como bom condão masculino – a única preocupação de relevo, e que caricaturiza a figura da ciência, através do cientista louco, ao invés de problematizá-lo¹⁵⁰

Em lugar disso, no escrito da autora a citação em torno da sua criação e fisionomia é, extremamente, sutil. A forma como o experimento é realizado fica implícita, e os relâmpagos que a compõem mais ilustram a composição do cenário aterrador, do que de fato vinculam-se ao processo de realização do experimento:

Foi numa noite lúgubre de novembro que contemplei a realização de minha obra. Com uma ansiedade que quase chegava à agonia, recolhi os instrumentos a meu redor e preparei-me para o ponto culminante do meu experimento, que seria infundir uma centelha de vida àquela coisa inanimada que jazia diante dos meus olhos. A chuva tamborilava nas vidraças. Então, deu-se o prodígio. À luz bruxuleante da vela quase extinta, vi abrirem-se os olhos amarelos e baços da criatura. Respirou. Sim, respirou com esforço, e um movimento convulso agitou-lhe os ombros¹⁵¹.

Quanto à fisionomia, criatura é descrita em caracteres muito mais brandos que os evocados na representação cinematográfica:

Sua pele amarela mal encobria os músculos e artérias da superfície inferior. Os cabelos eram de um negro luzidio e como que empastados. Seus dentes eram de um branco imaculado. E, em contraste com esses detalhes, completavam a expressão horrenda dois olhos aquosos, parecendo diluídos nas grandes órbitas em que se engastavam, a pele murcha e os lábios retos e negros¹⁵².

O uso de expressões como horrendo, lúgubre, engastado, sórdido, entre outras, reforçam a narrativa do gênero literário gótico presente na obra, onde não menos

¹⁵⁰A obra filmográfica aqui não é vista como uma *adaptação*, pois para ser considerada como tal, esta deveria obedecer à mesma lógica do enredo literário, pois adaptar é a tentativa de transpor uma mídia para a outra, da melhor forma (segundo a definição do dicionário Michaelis [1998]: verbete *adaptação* e verbete *baseado*). Entretanto, ao buscar-se uma adaptação da obra de Mary Shelley, resultou-se num filme *baseado*, pois possui alguns elementos em comum, mas não alcança a complexidade da obra original, e acaba perpetuando uma estética destoante, esta que viria a ser reconhecida como a figura da Criatura (conhecida, erroneamente, como Frankenstein; metonímia onde substitui-se o nome do criador pelo da criatura). Adota-se no trabalho, portanto, o conceito de filme *baseado* por incongruência na tentativa de adaptação.

¹⁵¹ Ibidem p. 65

¹⁵² Ibidem p. 65

importante é a narrativa em primeira pessoa, na impressão de Victor Frankenstein sobre a sua criatura. Este mesmo recurso seria utilizado quando no vocativo da própria criatura descrevendo eventos de sua existência, como do encontro com a família a qual se apresenta, onde esboça a situação de rechaço e mágoa vivenciada:

Quem é capaz de descrever seu pavor quando me viram? Agatha desmaiou, e Safie, sem poder ajudar a amiga, precipitou-se porta afora. Félix avançou firme e, aos repelões, apartou-me do pai, a cujos joelhos eu me abraçava. Num acesso de fúria, ele lançou-me ao chão e passou a bater-me violentamente com uma bengala. Eu poderia tê-lo feito em pedaços, como faz o leão ao antílope. Mas o coração afundou-se-me no peito, e contive-me¹⁵³.

A humanidade da criatura, ciente da sua consciência, da sua força e de seu comedimento moral, demonstra uma complexidade na narrativa de Mary Shelley, que parafrazeando a própria existência das mulheres na condição do monstro, se encontravam socialmente descreditadas de sua própria autonomia, quanto ao pensamento, à racionalidade, enfim ao merecimento de uma dignidade de igual para igual com seus semelhantes¹⁵⁴

A obra de Mary Shelley, autobiográfica ou não, ganhou relevo com o passar do tempo em relação à ciência, a filosofia e a humanidade em si contida. Perdendo apenas, lamentavelmente, com o passar dos anos de suas características primordiais para dar lugar a um estereótipo: a imagem em lugar do conteúdo. Tal e qual as objetificadas mulheres do século XIX, em geral consideradas por sua fisionomia e subestimadas em seu pensamento e colocação social. Talvez não sejam as mulheres monstros como a Criatura, mas seguramente tem sido e ainda se encontram, em geral, deslocadas no seio social.

¹⁵³ Ibidem p. 144

¹⁵⁴ A crítica a ciência viria a se tornar mais comum a partir dos avanços científicos. Porém aqui se vincula a obra de Mary Shelley como uma pioneira e por esse motivo que é feita a relação – de modo análogo – a relação do meio racional científico com a mulher. Ou seja, não se está afirmando que a crítica científica seja uma pertença da exclusividade feminina (naquela época, ou mesmo na atualidade), no entanto, se afirma que a partir de uma subjetividade feminina, esta tonalidade crítica ganha status precursor, pois questiona o lugar de fala da mulher em relação à ciência e protagoniza um espaço de reflexão em um campo de onde as mulheres não eram aceitas, àquele momento – o campo do saber científico e do racional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer da pesquisa foram elencados diversos aspectos que compreendem as mudanças do século XIX e como essas mudanças são percebidas nas obras *Os Mistérios de Udolfo* (1794) e *Frankenstein ou o Prometeu Moderno* (1818), pelas suas autoras, Ann Radcliffe e Mary Shelley, respectivamente.

Esse período histórico contempla uma gama muito grande de análises, desde uma ótica social, para entender como se dera a formação das classes econômico-sociais como as conhecemos hoje, até de implementos tecnológicos, como a prospecção do conhecimento científico, observando que certos materiais possibilitaram a construção de maquinários para um progresso tecnicista. Tais máquinas vão gerar, de forma consequente— mesmo não sendo de sua consideração em si, mas a condição de mantê-las – o ritmo de esteira, um progressivo detrimento do coletivo para a ascensão do individualismo e a preconização do tempo *cronológico*, do relógio, não mais o *kairológico*, do ser humano e da natureza.

Se esse sufocamento e essa perda de contato com a natureza causavam um mal-estar no operário que trabalhava horas a fio para garantir uma migalha de pão, cabe cogitar como se encontrava a psiquê das mulheres, que também protagonizaram essas mudanças e como as mesmas fizeram para sobreviver a esta época. A condição delas era muito mais do que o mero sustento, pois mesmo aquelas que conseguiam adquirir certo patrimônio e segurança social, não estavam garantidas como indivíduo, já que para permanecer com essa estabilidade dever-se-ia cumprir com uma série de comportamentos e padrões, elencados por uma sociedade masculina.

Mesmo elas sendo agentes históricos que estavam ali e realizaram diversas mobilizações, tanto na esfera social como na esfera cultural, as mulheres dessa época muitas vezes são deslocadas (e esquecidas) pela historiografia, vistas como acessórios a estes acontecimentos, pois que consagra-se a primazia e o avanço à figura do homem.

Para driblar essa pressão, essa época foi muito fértil para a realização de diversas manifestações culturais, dando ênfase aqui, ao surgimento do Romance Inglês, a *novel*, a qual mesmo que possuísse em sua grande maioria a classe burguesa como realizadora destas obras, consagraria um instrumento de denunciar a condição vivenciada por toda uma categoria, tanto social (como os proletários), como de sujeito e

gênero (as mulheres). E desse modo permitindo dar voz àqueles precisavam, as mulheres tiveram uma luz para expressarem-se, em meio a um progresso obscurecido por mudanças repentinas e novos temores.

Contudo, mesmo não sendo detentoras (referindo-se aos veículos e meios de produção literária) e nem respeitadas como os homens, às mulheres utilizaram-se de seus métodos para consagrar-se neste meio, sendo uma das suas principais ferramentas: a pena. A partir desta, elas deram início a produção de *novels* que carregassem uma crítica e uma carga daquilo que elas sentiam, sendo presente em seus enredos críticas ao modelo de sociedade, machista e excludente, onde a mulher é negada ao acesso ao conhecimento, tendo que buscá-lo e preconizá-lo à sua maneira.

Com espaço adquirido com a *novel* e uma autonomia, ainda que mitigada, conquistada, as mulheres conseguiram espriar-se nesse terreno, tornando-se as maiores porta-vozes da sua época¹⁵⁵, da sua condição e possibilitando dar asas a sua imaginação, onde o gótico aparece como as suas próprias sombras que têm origem dentro de seus âmagos, criadas pelos cativeiros sociais, por elas vivenciadas e a manifestar-se nas páginas de seus livros.

A repercussão deste gênero foi um fenômeno, pois não se sabia se haveria (tamanho) público que se identificasse com estas sombras, afinal, da mesma feita que as mulheres tiraram de seus cativeiros matéria-prima para escrever, a sociedade como um todo, encontrava-se imersa numa vivência subterrânea, onde o seu trabalho lhe acorrentava, a cidade sufocava e todas as mazelas da tristeza lhe assombrava, restando como alento a nostalgia das épocas passadas, da vivência do campo, das trocas coletivas. Em que toda uma era passada, e todo esse pavor idealizado numa noção datada de Medievo, também encontrava pertencimento nos livros e possibilitava através destes, dar um sossego a essa vigente aflição. Uma vez que, ao ver-se nestas páginas o horror proporcionado – aquilo que se teme dentro de uma *novel* – significava que não se estava vivenciando mais uma agonia, e ao findar do livro, tudo era resolvido, sendo as personagens libertas dessas condições, atingindo o leitor da expectativa de também alcançar essa graça.

¹⁵⁵ Se esta aqui ciente da circunspeção desta condição feminina, inglesa, burguesa e europeia. Entretanto usa-se o coletivo dessas mulheres a serem um vocativo porta-voz a todas as demais, pelo precedente que abriram com sua atitude. Parafraçando a Jean-Paul Sartre: “Quando eu me engajo, engajo o mundo inteiro” – pode-se dizer, seguramente, que o ato dessas mulheres, fez tocar as demais classes e as demais mulheres ao redor do mundo ao longo do tempo.

As duas obras elencadas e analisadas servem para darmos início a um olhar crítico às produções literárias do período e entender como essas mulheres se manifestavam, indo na contramão daquilo que se preconizava para a mulher, como a candura, inocência e delicadeza, pois suas obras pertencem a esfera das sombras, do horror e do mais humano sentimento, o medo. As suas sensibilidades estão muito presentes na escolhas das temáticas, que refletem a forma como cada uma estava sentindo a sua época. Ann Radcliffe via as sombras e as evocava a partir da natureza, da descrição de seus cenários e da própria psiquê humana da sua protagonista, que via muitos dos fantasmas em função da sua sensibilidade exacerbada, em que lhe socorriam a racionalidade e a lógica, desvendando os mistérios. Ou seja, Radcliffe estava absorva no discurso hegemônico da época, de que a razão poderia acalantar os medos humanos. Fato este que se contrapõe com a nuance que aborda Mary Shelley, que evoca do próprio homem o seu medo, onde nem mesmo a racionalidade e a ciência serviram como acalento, pois elas mesmas que vão gerar os monstros que tememos, e estes monstros antes de ganharem personificação já encontram-se presentes dentro do ser humano, na sua ganância e busca desenfreada de progresso, deixando de lado a consciência holística com a natureza e sem compreender que a mesma participa de um construção maior, onde o homem é apenas uma parte e não o principal.

Essas reflexões não pertencem apenas às obras do século XIX, pertencem a vários anseios que ainda inquietam-nos, e mesmo que não consigamos resolver, podemos pegar a pena, a caneta ou o teclado para gerar, a partir desses medos, as reflexões da nossa época e como elas poderão servir para futuramente serem a base da reflexão da condição, da subjetividade e da crítica do período que estamos (sobre)vivendo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, José D'Assunção. *O Romantismo e o revival gótico no século XIX*. **Revista ArteFilosofia**. Ouro Preto, n. 6. Abril, 2009. p. 169-183

BENJAMIN, W. O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DETIENE, Marcel. **A Invenção da Mitologia**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio. Brasília, D.F.: UnB. 1992. p. 27

DOYLE, Helen. **Mary Shelley (1797-1851)** Chawton House Library. 2012. Disponível em: < https://chawtonhouse.org/_www/wp-content/uploads/2012/06/Mary-Shelley.pdf> Acesso em: 28 jan. 2018

FACER, Ruth. **Ann Radcliffe (1764-1823)**. Chawton House Library. 2012. Disponível em: <<http://www.chawtonhouse.org/wp-content/uploads/2012/06/Ann-Radcliffe.pdf>> Acesso em: 02 set. 2016

FOCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. São Paulo. Editora Loyola 1996.

FRANÇA, Júlio. *O Gótico e a presença fantasmagórica do passado*. **Anais do XV ABRALIC**. Universidade Estadual do Rio de Janeiro. 2016.

HOBBSAWM, E. J. Introdução. In: **A era das revoluções: Europa 1789-1848**. 34. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado: contribuições à semântica dos tempos históricos**. Editora: Contraponto. Rio de Janeiro. 2006.

LEMONS, Flávia C.S. História, Cultura Subjetividade: Problematizações. **Revista do Departamento de Psicologia - UFF**, v. 19 - n. 1, p. 61-68, Jan./Jun. 2007. p. 66

MCELROY, Wendy. **Wollstonecraft, Mary (1759–1797)**. In: Hamowy, Ronald. *The Encyclopedia of Libertarianism*. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications, 2008 p. 545–546

MELANI, Lilan **Ann Radcliffe**. Academic Brooklyn. 2002. Disponível em: <http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/novel_18c/radcliffe/index.html>. Acesso em: 09 set. 2016

MEYER, Marlyse. **Caminhos do imaginário no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 1993).

NORTON, Rictor. Ann Radcliffe, 'The Shakespeare of Romance Writers'. In: DESMET, Christy; WILLIAMS, Ann. **Shakespeare Gothic**. Cardiff: University Of Wales Press, 2009. p. 37-59

PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007. p.67

PINÇON, Michel; PINÇON-CHARLOT, Monique. *A teoria de Pierre Bourdieu aplicada às pesquisas sobre a grande burguesia*. In: **Revista de Ciências Humanas**, n.25. Editora EDUFSC. Abril, 1999. p. 11-20

QUEIROZ, Clara. **Uma Mulher Singular. Mary Shelley (1797-1851)**. Ex aequo no.30 Lisboa dez. 2014. p.12

RADCLIFFE, Ann Ward. **Os mistérios do Castelo de Udolfo**. Lisboa: Romano Torres, 1960.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein ou o Prometeu Moderno**. 2ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2014.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução a Literatura Fantástica**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 48-49

TRIVELATTO, Francesca “Is there a future for Italian Microhistory in the Age of Global History?”, *California Italian Studies*, Vol. 2 No. 1, (2011).

VASCONCELOS, Sandra Guardini. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. 1ª ed. reimpressa. Editora Boitempo. São Paulo. 2016.

_____. **A Formação do Romance Inglês: Ensaio Teórico**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2007.

VERTUAN, Ederson. **“Detetives” do Acaso: Edgar Allan Poe e André Breton**. 2009. 93 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Estudos Literários, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2009.

WALPOLE, Horace. **O Castelo de Otranto**. Tradução de Alberto Alexandre Martins. São Paulo: Nova Alexandria, 1996